"Ritos de passagem": uma cartografia animada para o cordel

Rites of passage: mapping for animated for cord

Kenia Faria Brant[1]

RESUMO: Neste artigo, problematizaremos a relação do Cordel com o Cinema de Animação, especificamente, no longa-metragem "Ritos de Passagem" do artista plástico e cineasta Francisco Liberato. O cineasta cria um campo diegético, ou seja, faz uma amarração atemporal entre a literatura de cordel e os ritos da virtualidade contemporânea. Os signos que estão inseridos no filme dão vida e animação aos desenhos, às gravuras, à linguagem da música, do corpo e da voz. São estes os elementos artísticos que criam caminhos através dos diálogos do roteiro para, então, apresentar as personagens centrais da dramaturgia: O Santo e o Guerreiro, uma nítida figuração de Antônio Conselheiro e Lampião. Considerando o cinema como uma fonte para a formação do leitor visual pretende-se apontar os processos identitários do espaço que dão visibilidade à Literatura de Cordel no Cinema de Animação.

PALAVRAS-CHAVE: Ritos de Passagem. Cinema de Animação. Cordel. Mito. Virtualidade.

[1] Professora da Educação Básica Tecnológica do Instituto Federal de Minas Gerais - Linguagens, Códigos e Suas Tecnologias: Artes. Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG; graduada em Artes Visuais e especialização no Ensino de Artes Visuais pela EBA/UFMG. E-mail: kenia.brant@ifmg.edu.br.

1 CONFABULAÇÕES

Considerando que são muitas as diferenças que permeiam as linguagens, como por exemplo, oralidade e escrita, cultura popular e cultura virtual, a poesia erudita e a poesia de cordel, o cinema de ficção e o cinema de animação, pretendemos dialogar sobre os diferentes aspectos de constituição da narrativa no longa-metragem "Ritos de Passagem".

O filme retrata a saga de dois lendários viventes nordestinos, um misto de personagens e cidadãos: Antônio Vicente Mendes Maciel – reconhecido também como Antônio Conselheiro, Bom Jesus Conselheiro, ou ainda, Santo Antônio Conselheiro –, juntamente com Virgulino Ferreira da Silva, o lendário Lampião. O filme se passa por entre dois mundos, demonstrando várias passagens na vida destes dois cidadãos que, simbolicamente se encontram num outro plano. No filme, estes, são representados pelos personagens o Santo (Antônio Conselheiro) e o Guerreiro (Lampião). Durante a longa saga destes dois heróis e vilões, entre lutas e remanso, eles alcançarão a morte, destino de todos viventes; porém, antes mesmo da "passagem" serão julgados pelo que foram no mundo dos vivos. O Santo, pelo que se deixou fazer, o inevitável. O Guerreiro, pelo que o mundo o fez fazer, a contingência. Um e outro, carregando suas mortes nas costas, sendo avaliados em qual mundo dos mortos será sua vida eterna.

O longa-metragem "Ritos de Passagem" descreve uma forma virtualíssima para identificar esse lugar, o mundo incógnito, sempre imaginado. Ressalta os benefícios que teriam aqueles que viessem a desfrutar de um desses espaços: o Céu e Inferno. Apesar de mítico este espaço que comporta o imaginário é campo diegético do filme, como é também, a grande promessa do cristianismo, desde sua idealização, ainda no período medieval. Segundo essa crença, após a vida terrena, todo cristão deveria necessariamente cruzar a caminho de passagem para viver em um dos mundos: o inferno, o

purgatório ou o mundo celestial. O mundo celestial, ou seja, o mundo virtuoso e ideal surge como esperança de vida eterna para aqueles que houvessem seguido os ensinamentos do Cristo; muito especialmente como recompensa após suportar o caos da vida humana e injustiças terrenas. Os outros dois mundos seriam mundos de provas e espiações, necessários aos cristãos que sucumbiram em suas missões, mas, todavia, estes mundos, não são um fim em si mesmo.

Para fazer uma analogia entre os mitos e ritos, que serão desdobrados em cenas, seguiremos o pensamento de Margareth Wertheim (2001) em seu livro *Uma história do espaço:* de Dante à Internet, associando o que a autora metaforicamente denomina de o desejado mundo celestial pelo *cibermundo*, como sendo o mundo ideal. É a partir dessa alegoria que propomos olhar "Ritos de Passagem" como uma cartografia animada para o cordel, que, passa ao largo, como um espaço de transposição entre o mito e virtualidade, ou o lugar onde mora o imaginário contemporâneo, um "substituto tecnológico para o espaço cristão do céu" (WERTHEIM, 2001, p. 13).

O *cibermundo* de Wertheim (2001) é uma representação do real e do virtual, sempre (re) agindo, em tempos e interfaces múltiplas, e não somente via *internet*. De alguma maneira as idealizações dos mitos e ritos reagem na subjetivação. O mundo está cercado por diferentes imagens míticas, pelo qual a "passagem" é obrigatória; todavia nesse meio, o receptor é o elemento mais complicado da comunicação. Pelo viés da linguagem verbovisual bakhtiniana, problematizaremos a visibilidade dos elementos que compõem o filme e que ressoam os signos contidos na linguagem, para fazer a travessia entre ficção e a fabulação da oralidade.

2 MAPEANDO OS RITOS DE PASSAGEM

A história fílmica começa a ser contada no momento da morte de cada um dos personagens – o Santo e o Guerreiro - quando estes são levados à barca de Caronte, que é uma alusão e uma reminiscência àquele mesmo barqueiro de Hades da mitologia grega, o *Χάρων*, (barqueiro do inferno) responsável pelo lugar de passagem na qual as almas atravessam o perigoso rio da morte, o Aqueronte, rio às margens do inferno. Através das muitas lembranças, o Santo e o Guerreiro, revivem os ritos de passagem – nascimento, batismo, transição da juventude para a idade adulta, morte e transcendência – os personagens submetem-se a um processo de autoanálise, refletindo sobre os acontecimentos que viveram no rigoroso e duro sertão. As agruras, a sina cega das personagens e suas mortes não escolhidas, são becos sem saída que apontam para os dois mundos: o real e o imaginário.

O longa-metragem é um bom exemplo de como a transmissão da tradição cordelista pode ser apropriada para o cinema de animação sem deixar perder a veracidade da oralidade contida na linguagem verbovisual. Francisco Liberato apresenta uma produção autoral vinculando seu trabalho às artes da gravura, embrenhando-se nas fronteiras antropológicas do sertão nordestino, para dar suporte às questões políticas do agora. Ao que parece o cineasta propõe reflexões metodológicas e epistemologias ao fazer de sua manifestação historiográfica um manifesto sobre a história oral. Chico Liberato, como é comumente conhecido o artista Francisco Liberato, assume a tarefa de historiador oral, de informante, ao propor que o leitor-visual veja o filme como se ouvisse os relatos dos poetas cordelistas.

A produção de uma narrativa cinematográfica, seja ela advinda de fontes orais ou da literatura escrita, requer ainda um árduo trabalho de pesquisa da história social de seu *lócus*. Ao adaptar um conto ou história, o discurso narrativo cinematográfico torna-se carregado de significados, que em muitos casos não poderão ser reproduzidos pela escrita ou pela imagem, que

segundo Bakhtin; Volochínov (2006) em *Marxismo e filosofia da linguagem*, um signo nunca é neutro.

> Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2006, p. 23).

Liberato materializa verbovisualmente a literatura de cordel para mostrar como a coletividade regional traduz um alto grau de memória coletiva, e realiza, o determina Câmara Cascudo (1984) em *Literatura oral no Brasil*, que "a literatura folclórica é totalmente popular, mas nem toda produção popular é folclórica. Afasta-a do folclore a contemporaneidade." (CASCUDO, 1984, p. 24). O filme aqui referenciado, apesar de sua contemporaneidade técnica, é recheado de carga folclórica, portanto é uma produção que representa o folclore. Um signo desta reminiscência é a figura de Lampião (Guerreiro) é um desses memoráveis personagens que permanecem vivos na oralidade do nordestino. Este personagem fala aos ouvintes do novo mundo pela imagem rediviva de sua personificação. Uma imagem que no filme, foi criada, rebuscada, pasteurizada, mimetizada, caricaturada, enfim, vem de alguma forma trazer vida ao conhecimento da sabedoria popular, legitimando a saga nordestina diante do sertão e das duras políticas de exclusão.

Ainda segundo Cascudo (1984) os elementos são significados e "O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua" (CASCUDO, 1984, p. 24). Liberato reafirma esse significado ao recontar o imaginário do sertanejo nordestino em um novo campo diegético, ou seja, faz uma amarração atemporal entre o Cordel e os outros tantos elementos que estão inseridos no filme, como, o desenho, a gravura, a poesia, a música, o corpo, a voz. São estes

os elementos artísticos que criam caminhos através dos diálogos contidos no roteiro e das animações no filme, para, então, apresentar as personagens centrais da dramaturgia: Lampião e Antônio Conselheiro.

Jacques Aumont (1995) em *A Estética do Filme*, afirma que um filme cria um universo imaginário vivo, e é através desse espaço diegético, ou seja, mundo imaginário entre o tempo e o espaço, moldado para o mundo visual, que surge a narrativa. Liberato expressa sua condição poética e narra sua identidade no filme "Ritos de Passagem". O cineasta traz à baila uma questão que está também imbricada na narrativa: a questão da técnica e do pensamento tecnológico diante das virtualidades do mundo contemporâneo.

Para apontar esta temática na narrativa, o cineasta vai cena a cena, recriando uma pós-história literária para dois velhos personagens, tendo como suporte ou ponto de ligação temática a Literatura de Cordel.

Esclarece Aumont (1995) como acontece esse processo diegético:

> A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna una. Sua acepção é, portanto, mais ampla que a história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso é possível falar em universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais eles surgem (AUMONT, 1995, p. 114).

Dessa forma, algumas obras cinematográficas contemporâneas conseguem alargar conceitos como tempo, espaço, movimento, imaginário e realidade, sem, contudo aferir o pensamento tecnológico. O filósofo francês Gilles Deleuze (2007) trata sobre estes conceitos em *Cinema II - A Imagem-Tempo*, e dá pistas de como acontece essa mescla de movimentos técnicos entre o real e o imaginário, entre o verdadeiro e o falso. Percebemos, pela narrativa que Liberato propõe uma sutil análise do movimento do tempo, e este é

percebido no encontro entre Lampião (Guerreiro) e Antônio Conselheiro (Santo) que mesmo tendo vivido em momentos distintos no sertão nordestino, cartograficamente se encontram na passagem. Esse momento quimérico é percebido pela forma de como a narrativa permeia seus personagens e de como as cenas são entrelaçadas em um tempo que é mítico. Vejamos um trecho do guião em que o personagem Demo dialoga com o barqueiro Caronte no momento em que recebe Alexandrino (Guerreiro) e o Santo em sua barca:

> - À barca, à barca, hou-lá!
> Que temos gentil maré
> À barca, à barca, uuh!
> Oh que tempo de partir!
> Louvores a belzebu
> Vai ou vem, embarcai prestes:
> Segundo lá escolhestes
> Assim cá vos contentai,
> Pois que já a morte passastes,
> Haveis de passar o rio.
> Não há aqui outro navio![2]

Neste trecho a narração é fruto de uma ação completamente imaginária. Não há aqui a intenção lógica de falsear o real visto que ela é claramente uma cena falsificante. Nos versos, os objetos poéticos recordam os cantos dos menestréis e reforçam a condição do grotesco bakhtiniano ao idealizar "belzebu" e referenciar a vida após a morte. É a narração que determina o movimento entre a verdade intencional e o falso no reconto. Deleuze (2007) afirma que com o cinema moderno a narrativa toma certa liberdade de criar claramente suas invenções. Segundo Deleuze "É aí que uma narração cristalina vem prolongar as descrições cristalinas, suas repetições e variações, através de uma crise da ação" (DELEUZE, 2007, p. 158), indicam a diferença, e não apenas uma representação.

[2] RITOS de Passagem. (FILME) Direção: Produção: Liberato Produções Culturais. Diretor: Francisco Liberato. 2012. Fragmento do roteiro fílmico cedido pela roteirista Alba Liberato. *(arquivo particular do autor)*

No filme, muitas dessas imagens podem ser associadas o pensamento dogmático, em que cada um dos ali representados Antônio Conselheiro e Lampião estão imbuídos. Já noutro momento pode acontecer que os novos personagens, oriundos destes, o Santo e o Guerreiro, podem parecer indicar uma nova imagem, com um novo pensamento, ou simplesmente dois personagens animados. Assim, Liberato transita entre a independência das cenas ao mesmo tempo em que depende da história que dramatiza a animação. Mesmo conhecendo a "pré-estória" da animação, ainda assim, acontece o inesperado, sem, contudo confundir o espectador quanto ao real e o imaginado. Por outro lado, em muitos momentos fica difícil discernir quanto o real e imaginário, é o que Deleuze (2007) chama de "cristalino".

Com essa hibridização Liberato sintetiza o tempo de dois grandes personagens Lampião e Antônio Conselheiro, que neste filme é de "uma metáfora arbitrária, ou de uma aplicação difícil" (DELEUZE, 2007, p. 158), pois assume um tempo a-histórico, sem querer demonstrar nenhuma verossimilhança, mesmo assim, a imagem do tempo ali representado determina que

> A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecidíveis entre verdadeiro e falso. O homem verídico morre, todo o modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração (DELEUZE, 2007, p. 161).

É por meios de muitos "agenciamentos" (DELEUZE, 2007, p. 17) e de novas experimentações, por assim dizer, que o cinema se apropria da manifestação popular para "encantar" a própria cultura. Se acontecer de o cinema fazer essa reconciliação, traduzindo a oralidade ou a escrita em representação visual, acontece uma apropriação de caráter estético. Em suma, uma técnica usando de outra para um ato de criação poética. Ao reconduzir a

memória coletiva para o cinema de animação, Liberato performatiza a voz formal de um dado momento, noutro momento latente, virtual. Assume deste modo o papel de ouvinte e intérprete de uma cultura.

Segundo Paul Zumthor (2010) em a *Performance, recepção, leitura,* explica que a *performance* é o canal que orienta o como fazer, como dizer e mesmo o como ser, assim, ao interpretar e transmitir o personagem tem o papel de "receptor e co-autor"; é ele que possibilitará o ouvinte a receber a mensagem, sendo que em ambos os casos, a relação torna-se ambivalente entre o intérprete e ouvinte. É ele, o ouvinte, que fará a transcrição entre a oralidade e a escrita, escuta e visualidade. De ouvinte a algoz. É com a *performance* dada aos desenhos que o roteiro do longa-metragem ganha uma certa corporeidade poética que, "durante o período em que existe, não pode comportar arranhões nem arrependimentos" (ZUMTHOR, 2010, p. 139), pois nesta não há redução de conteúdo, há no entanto um *méduim* que transporta a voz da oralidade para a visualidade, ou seja, segundo Zumthor (2010) uma oralidade mecanicamente mediatizada. Em "Ritos de Passagem" acontece um agenciamento com a literatura de cordel na contemporaneidade, uma receptividade esta que vai sendo corporificada entre a produção, a recepção e repetição.

Paul Zumthor (2010) reafirma essa importante função na transmissão cultural:

> A performance *configura* uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência. Enquanto ela dura, suspende a ação do julgamento. O texto que se propõe, no ponto de convergência dos elementos desse espetáculo vivido, não provoca a interpretação. A voz que o pronuncia não se projeta nele (como o faria a fala na escrita): ela se faz, no texto e com o texto, toda-presente; entretanto, não mais que a voz, ele não se fecha. Até ser colocado por escrito, ou seja, ser exposto à morte, se recusa à exegese (ZUMTHOR, 2010, p. 264).

Como intérprete, Liberato cria em seu roteiro mais que uma transcrição, ele faz uma transcriação que extrapola os limites da escrita para dar visibilidade e voz aos desenhos que por sua vez vão cumprir a função de metalinguagem, ou simbolicamente, assume a voz de um sábio mercador que oferece a oralidade por onde passa.

Para esclarecer melhor essa condição de entrelaçamento textual sobre a transmissão da cultura popular, retomamos a tese de Bakhtin e Volochínov (2006) sobre o realismo grotesco no contexto fabuloso Rabelais, representante alegórico de um determinado tempo que para Bakhtin trata-se como um tempo cíclico, como que a vida biológica, comum, tempo que enfrenta todos os componentes da vida cotidiana. O romance de Rabelais traduz a estética da criação do cronotopo, tempo no espaço, tempo este dotado de vitalidade e criação inventiva, de ritos e espetáculos para deflagrar os desejos e vontades do velho mundo, que denominaremos aqui como a poesia cordelista. Fazendo uma (re)contextualização dessa defesa de Bakhtin, é no ato da morte do velho que o novo renasce em ato natural. Com essa representação da imagem rabelaisiana, podemos inferir que na ideia de cultura contemporânea preexiste a transmissão da oralidade.

Segundo Bakhtin (2008) em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais, em que o autor desdobra as relações da cultura popular com a contemporaneidade quanto ao fenômeno estético ou realismo grotesco, e salienta que "Todo golpe dado ao mundo velho ajuda o nascimento do novo" (BAKHTIN, 2008, p. 179). Assim, segundo Bakhtin (2008) "o tempo que destrona, ridiculariza e dá morte a todo velho mundo (o velho poder, a velha verdade), ao mesmo tempo dar à luz ao novo" (BAKHTIN, 2008, p. 180), necessita de um veículo. No momento fílmico preexiste a voz, já mediatizada que existe ao mesmo tempo no presente e ainda existirá virtualmente no futuro. Certo é que em toda transmissão mediatizada termina a *performance* e nasce o ouvinte solitário. Todavia

poderão ser muitos os ouvintes que isoladamente poderão ainda produzir, receber e repetir o mesmo discurso.

É nítido em "Ritos de Passagem" o caráter híbrido e heterogêneo cuja temática valoriza o discurso religioso, à narrativa fantástica, ao uso do sobrenatural como recurso discursivo. Sendo assim, podemos afirmar que o gênero Cordel, temática do filme, é um produto social e como tal, é heterogêneo, suscetível a mudanças conforme expõem as reflexões bakhtinianas sobre os gêneros do discurso. Bakhtin (1990) em *Questões de literatura e de estética:* a teoria do romance propõe o uso de alguns protocolos da linguagem verbovisual para criar certa dinamicidade no uso da palavra e do movimento nas imagens, para então estabelecer um discurso estético visual. Um destes protocolos, por exemplo, pode ser visualizado no longa-metragem de animação de Liberato: a produção de sentidos.

Para Bakhtin (2003) em *Estética da criação verbal,* a linguagem é uma *parole*, ou seja, é uma complexidade multiforme das manifestações das linguagens, pois que, em sua base está o diálogo. Assim é que o dialogismo realiza uma produção cultural, seja ela, letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular. Completa Bakhtin que "os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior" (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2006, p. 37), o filme é também um desses fenômenos da linguagem verbovisual.

A animação realiza um novo culto semiótico entre a literatura canônica e a popular ao sintetizar que, mesmo vivendo nos *Sertões* euclidianos as personagens também haveriam de atravessar o rio das mortes. Morte veementemente presente na Guerra de Canudos e no Massacre de Angicos. A vida e a morte de um povo Severino guerreando sobre os destroços da malvadeza sem limites do demônio colonização latifundiária que acampava sobre o solo brasileiro e desbravava as terras do sem fim.

Percebemos o retorno do tempo cíclico deleuziano sendo retratado pela oralidade, pela literatura e pelo cinema. Pode-se mesmo beber nas redondilhas de Gil Vicente, também presente do roteiro, a mesma crença entre a luta terrena e porvir sem futuro certeiro, quando até mesmo o agiota do Auto da barca do inferno, reclama o desejo de viver a vida que se esvai:

> Olá, ó demo barqueiro!
> Sabeis vós no que me fundo
> Quero lá tornar ao mundo
> E trarei o meu dinheiro
> Aqueloutro marinheiro
> Porque me vê vir sem nada
> Dá-me tanta borregada
> Como arrais lá do barreiro[3]

Não é necessária muita sensibilidade para perceber e explorar no roteiro os elementos da prosa que são próprios da literatura oral, que transcritos reverberam em si as imagens auditivas do narrador e do cantador de outrora. Usando o caminho de retorno, o filme de Liberato colhe dos mitos e da história que ainda hoje é mimetizada na cultura popular para trazer à cena o etnotexto, ou seja, aquele texto que é gerado pela própria cultura, neste caso, a cultura do sertanejo nordestino para fundamentar a identidade social e política. É por essa via que "Ritos de Passagem" colhe cuidadosamente a essência deixada por centenas de poetas às margens do longo caminho entre a oralidade, a escrita e a imagem.

No intuito de preservar o lugar de origem, o filme define a própria linguagem possível entre a tradição e a modernidade instituindo uma temática portadora de retratos, de marcas e significados, de desenhos e cores que indicam a sociedade que o produziu. O roteiro traz consigo ideologias, crenças imaginários que questionam a natureza do homem, que fala, que faz, que documenta momento vivido em pura poesia. E assim, é que, em linguagem

[3]VICENTE, Gil. "Auto da barca do inferno" (c. 1517). Neste fragmento da peça vicentina o maniqueísmo evidencia o mundo que nos espera diante da aceitação de Deus ou do Diabo.

animada, Liberato sintetiza a função do poetizar em imagem, algo ainda indispensável à própria evolução humana.

A cultura de um povo é a voz da oralidade como forma de expressão que produz a história em acontecimentos perpétuos de forma a afetar continuadamente o tempo até atingir o momento contemporâneo. Segundo Terry Eagleton (2011) em *A ideia de cultura,* "quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos" (EAGLETON, 2011, p. 98). Isso se torna possível por meio do cruzamento dos horizontes de expectativa da obra com o do leitor-receptor no momento da leitura. Aqui queremos fazer o encontro da ideia de cultura de Eagleton (2011) com a proposta de uma fruição histórica do imaginário sertanejo presente no filme. As imagens da animação fílmica são criações artísticas destinadas à fruição, são quadros vivos que documentam uma época sem, contudo, pretender representar a memória oral como um arquivo, até porque o tempo ali é ficcional.

A composição cinematográfica de "Ritos de Passagem" não tem compromisso fiel à de um documentário, por isso age entre a ficção e a fantasia, entre a verdade e a fabulação. Mesmo sem a fidelidade fisionômica, as personagens desenhadas para o filme agregam os traços e a irreverência de Lampião como o Guerreiro e de Antônio Conselheiro como o Santo. Assim, dessa forma, o filme convida o espectador-ouvinte a ver de outra maneira a dimensão da memória cultural. No filme, por exemplo, a dimensão do falso é tida como outra modalidade de experimentar a saga de um povo. São identidades, personagens, lugares, crenças de mundo que se desdobram para (re)construir cena a cena a simulação de fatos históricos contados pela sabedoria popular.

As imagens de Liberato aproximam-se da definição que Peter Greenaway defende sobre o cinema contemporâneo. Para Greenaway, segundo comentários de Maria Esther Maciel (2004) em *O Cinema Enciclopédico*

de Peter Greenaway, o cinema é um meio de expressão da linguagem cinematográfica, podendo ser a pintura o ponto de partida para a autonomia da imagem no meio audiovisual. As "pinturas" do artista plástico Chico Liberato que compõem as cenas, são vivos jogos de dramaticidade, mesclando positivo *versus* negativo, rapidez e lentidão, que dão uma narrativa simbólica ao guião por ele produzido, para tentar fugir ao que Greenaway (apud Maciel, 2004), chama de cinema ilustrado. A ficção é o contrário da realidade, apesar de algumas vezes, as fronteiras não serem muito nítidas, como se sabe; mas a ficção tende a procurar explicar aquele real de que o cotidiano e a ciência não dão conta.

Na atualidade, o Cordel tem-se apresentado de forma visualmente diferente, sem, contudo deixar de rememorar as origens da oralidade poética. Diante dessa agoridade[4] poética, tomamos o pensamento de Walter Benjamim (2010) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* para analisar no roteiro os processos e ações que sintetizam "Ritos de Passagem" entre os nomadismos e os devires da *poeisis* da literatura de cordel.

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se à classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época é preciso arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIM, 2010, p. 224).

O perigo eminente na narrativa de Liberato é que não é temporalidade. Isso representa uma abertura, um confrontamento com outros acontecimentos do passado dessa literatura, como discursos e narrativas recheados de

[4] Walter Benjamin (2010) em sua tese XIV define "agoridade" (Jetztzeit) como tempo saturado de agora.

imaginação e carga mítica. O cinema é de fato dialético entre a arte e a tecnologia. Ao mesmo tempo em que reproduz a arte é também midiaticamente por ela consumida. Segundo Benjamim (2010), não basta definir este momento de reprodutibilidade da obra de arte como marco de um fim aurático de uma obra, pois que, ao usar da técnica a obra sai de seu isolamento e recebe acolhida, mesmo que diferenciada, em um mundo diverso.

O filme parece querer situar-se mesmo como um sistema aberto, como conceitua Deleuze (2004) em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia,* que esse processo é algo rizomático[5], disposto a agenciar e experimentar o agora. Ao que prece, o cineasta "dá vida" aos desenhos dotando de significados cada combinação dos movimentos que gerando o novo discurso fílmico faz "um agenciamento [que] é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (DELEUZE, 2007, p. 17). O filme "Ritos de Passagem" narra um tempo e espaço que não compreende uma distância real.

Paradoxalmente é pela distância que faz a aproximação com o agora. São pelas reminiscências da experiência que a narrativa aproxima-se do novo espectador, e elabora um novo ouvinte, para que posteriormente seja um novo narrador. Portanto esta narrativa é também reprodutível, pois:

> O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real *ou* fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir de personagem real quando ela própria se põe a 'ficcionar', quando entra em 'flagrante delito de criar lendas', e assim contribui para a criação de seu povo. A personagem não é separável de um antes e um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por outro lado, o cineasta torna-se outro quando

[5] Deleuze compreende um rizoma como diferença de conceitos e de ideias preexistentes, introduzindo a partir daí a noção de multiplicidade, algo sempre contínuo, que atravessa solos (platôs), que como a um tubérculo, entra e sai, enraizado e em cadeia, contudo sem perder sua imanência.

> assim 'se intercede' personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo (DELEUZE, 2007, p. 183).

Liberato cumpre a função do cineasta que é de apreender a narrativa e condensar as rememorações, neste caso, da tradição a partir da historia oral, e das interferências de seus narradores, como também pode sucumbir à autenticidade pelas várias formas de reprodução. Seguindo o raciocínio benjaminiano é somente através da experiência do contar e recontar certa que "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência relatada pelos outros" (BENJAMIN, 2010, p. 201). O cinema contemporâneo é um narrador tecnologizado que tenta dar continuidade às memórias de nossa cultura, sendo muitas vezes corrompido pela emergência midiática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No filme as imagens animadas das personagens e do cenário articulam simbioticamente para a comunicação da narrativa constituída no guião literário. Assim, pequenas ausências podem ser preenchidas pela capacidade do ouvinte em receber uma narrativa convencionalmente aceita, pois que, ele envolve o espectador pela fantasia e pela criação imagética. A estetização proposta pelo cineasta tem por interesse manter a ficção sem prender-se ao fato em si da coisa narrada, o que caracteriza sua forma artesanal de produção e autoralidade. Portanto o próprio narrador esbarra na morte de seus personagens para reconduzi-los a seus ritos de passagem.

O mote da morte é que dá legitimidade à narrativa e faz um percurso histórico e mítico. Todavia prevalece os novos ritos e velhos ritos que contam a passagem do homem cultural. Wertheim (2001) propõe uma questão: Qual seria, na atualidade, então o caminho para Dante daqui por diante? A autora faz lembrar que em a Divina Comédia, para Dante, também preexistia um

"lugar nenhum", em que vivos ou mortos, estando à margem, haveriam de passar resolutos e, sobretudo, pagar, a peso de ouro, para "mascarar" sua identidade, sua história. Em forma ficcional a literatura expressa em linguagem que há algumas outras formas de habitar outro mundo.

Habitar um espaço *cibermundo* na atualidade é um ritual necessário. Fica evidente a preocupação do cineasta em apontar o ritmo da vida contemporânea por seus signos de passagem, pela finitude da vida, e principalmente demonstrar que esta existência (real) está marcada por angústias e conquistas, esperanças e desespero. E que qualquer semelhança com a virtualidade ou a mitologia não é mera coincidência.

A morte é um rito e um mito em si mesmo. Esse é o grande mote para a narrativa de "Ritos de Passagem". Assim, é a vida, espectro da condição humana, que, enquanto ficção apodera-se desse contexto biológico, a morte, para muitas vezes, contradizer a realidade do presente. Todavia, e por isso mesmo, a ficção enriquece a realidade, apontando lacunas e enchendo esse espaço vazio, ou, esse "lugar virtual" de um cenário poético e científico.

ABSTRACT: In this article, we question the relationship of Corde with Cinema Animation, specifically, in the feature film "Rites of Passage" of the artist and filmmaker Francisco Liberato. The filmmaker creates a diegetic field, ie, makes a timeless tying twine between literature and rites of contemporary virtuality. The signs that are inserted in the film give life and animation to the drawings, to prints, to the language of music, body and voice. These are the artistic elements that create pathways through dialogues script to then present the main characters of the drama: The Holy and the Warrior, a sharp figuration Antônio Conselheiro and Lampião. Considering the film as a source for the formation of the visual reader is intended to point out the identity processes of space that give visibility to Corde Literature in Film Animation.

KEYWORDS: Rites of Passage. Corde. Animated. Myth. Virtuality.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas - SP: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética:* a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____; VOLOCHÍNOV, V. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas cidades e Ed. 34, 2011.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II* - A imagem-tempo. São Paulo-SP: Brasiliense, 2007.

_____. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2004.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura.* São Paulo: Editora UNESP, 2011.

MACIEL, Maria Esther (Org.). *O Cinema Enciclopédico de Peter Greenaway.* São Paulo: Unimarco, 2004.

RITOS de Passagem. Direção: Produção: Liberato Produções Culturais. Diretor: Francisco Liberato. Salvador (BA). Governo do Estado da Bahia, Fundo de Cultura- FCBA, Secretaria de Cultura, Secretaria da Fazenda, IRDEB- Instituto de Radio Difusão Educativa da Bahia e da TVE Bahia. 2012, 1 DVD. 110 mim

VICENTE, Gil. *Auto da barca do inferno*. Biblioteca Digital. Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Porto Editora. Disponível em:

<http://web.portoeditora.pt/bdigital/pdf/NTSITE00_BarcaInferno.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2012.

WERTHEIM, Margareth. *Uma história do ciberespaço*: de Dante à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2010.