

**Entre o pictórico e o cinematográfico em Chico Liberato****Between the pictorial and the cinematic in Chico Liberato**

DOI:10.34117/bjdv5n11-021

Recebimento dos originais: 09/10/2019

Aceitação para publicação: 03/11/2019

**Patrícia Moreira Santos**

Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Instituição: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Endereço: Estr. Bem Querer, Km-04 - 3293, 3391 - Campus de, Vitória da Conquista - BA, Brasil

E-mail: patricia.moreira@uesb.edu.br

**Milene de Cássia Silveira Gusmão**

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Instituição: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB.

Endereço: Estr. Bem Querer, Km-04 - 3293, 3391 - Campus de, Vitória da Conquista - BA, Brasil

E-mail: mcsgusmao@gmail.com

**RESUMO**

O presente estudo 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 narrativa 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 da sociobiografia de Chico Liberato, consoante às considerações de Norbert Elias. Possibilitando o entendimento da complexidade mnêmica que atua nesse processo criador cinematográfico do artista que se estabelece também como traços de resistência.

**Palavras-chave:** Memória, Chico Liberato, imagens, cinema de animação, criação.**ABSTRACT**

This study presents the results of research on the trajectory of Francisco Liberato de Mattos, better known as Chico Liberato, a Bahian plastic artist and filmmaker, director of the first animated feature film produced 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, therefore, perpetuate themselves in their moving images, we sought to interpret which social interactions are recreated in their narrative and imagery plasticity that

could indicate permanences in the transition from its static expression to the movement of animation cinema. The theoretical-methodological course is structured in a dialogue between the concept of social memory of Fentress and Wickham of Chico Liberato's sociobiography, according to Norbert Elias's considerations. Enabling the understanding of the mnemonic complexity that acts in this cinematic creative process of the artist who also establishes himself as traces of resistance.

**Keywords:** Memory, Chico Liberato, images, animation cinema, creation.

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 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).

O 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 cujos movimentos são decompostos frame a frame – quadro a quadro –, e que evoluem sobre um cenário fixo. O vocábulo abrange, ainda, os processos de animação digital. Essa digressão se fez necessária para esclarecermos que, no âmbito deste estudo, 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 Liberato 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 no campo cinematográfico, 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 germen 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 descontinuidade e continuidade?<sup>1</sup> Comparece 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?

Propõe-se a hipótese de que 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 – reflete e retroalimenta a 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. Inferimos que é possível perceber a presença de elementos mnêmicos frutos das relações sociais e da trajetória de vida desse artista.

Essa pesquisa permite compreender mediante uma abordagem sociobiográfica<sup>2</sup>, como se deu a aprendizagem do artista plástico e cineasta até os dias atuais; a aproximação e as trocas entre sua expressão plástica e as animações que estruturam sua obra cinematográfica.

O estudo proposto tem como estratégia de pesquisa a análise da interação e retroalimentação entre esses aprendizados sociais e imagens na obra de Liberato, haja vista perfazer certa conexão entre elementos que se estabelecem no estático e, por conseguinte, se

---

<sup>1</sup> Esse vocábulo toma aqui, além da memória, o sentido de resistência - devido as circunstâncias em que a arte se estabelece entre esses dois momentos de produção artística

<sup>2</sup> 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.

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 ao qual daremos maior atenção nessa pesquisa, e o animado compreendido como suas obras voltadas ao cinema de animação.

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.

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.

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 juventude, Chico Liberato, passou a conviver com vários artistas plásticos a partir das influências do seu primo, José Pedreira<sup>3</sup> - proeminente decorador, colecionador e crítico de arte baiano, que percebendo as habilidades do jovem Chico, o 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.

Miranda e Conceição (2017) informam que Chico Liberato, em 1960, deixa a vida da capital para morar na cidade de Una, sul da Bahia. 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.

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).

Após essa temporada em Una, 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).

Com as constantes prisões de amigos e artistas parceiros de Chico Liberato, este resolve buscar um refúgio, e em 1967 retorna em definitivo para Salvador, passando a residir em um

---

<sup>3</sup> 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.

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 criar seus filhos.

Apesar do afastamento inicial das consequências da ditadura, segundo Miranda e Conceição (2017), Chico Liberato juntamente com Juarez Paraíso e Riolan Coutinho<sup>4</sup>, 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, apesar dos esforços, 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 esquecer<sup>5</sup>” 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 Biafra<sup>6</sup> e então eu usei aquelas imagens bem dramáticas 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 Juarez. 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 exibe 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 amplamente rechaçado. 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

<sup>4</sup> Artistas plásticos baianos

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

consequências da ditadura fizeram Chico Liberato caminhar em direção ao movimento, afastando-se momentaneamente da pintura.

Ainda na década de 1970, Liberato tem um encontro com uma outra expressão que viria a ser um “divisor de águas” e um salto expressivo em sua arte e como ele mesmo disse: “Da 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 instalações<sup>7</sup>.

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 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, 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 relembra e diz que a partir dali a sua obra tomou outra dimensão.

Essa primeira 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 <sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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

nas imagens animadas. Elas invocavam também um sentido de 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, 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 se manter da mesma forma ou no mesmo lugar, liberta-se, fugir.

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 emerge no contexto da Arte Conceitual<sup>9</sup>. 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 epocal<sup>10</sup>, 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 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.

---

sensorialmente o espectador, captando-o ao movimento interior da obra. Estaria mais próximo daquilo considerado enquanto virtual para filosofia bergsoniana que percebe essa instância temporal como subjetividade, da qual somos todos interiores.

<sup>9</sup> **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.

<sup>10</sup> De uma dada época

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, a imagem, o movimento e a memória se tornam o arcabouço de sua obra artística.

Ainda na mesma década, Liberato passou a envolver-se diretamente com cinema a partir inicialmente dos estímulos recebidos de Guido Araújo<sup>11</sup>, 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, cartazes<sup>12</sup> (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 premiados, abordando sempre motivos brasileiros e regionais, partindo da temática de suas raízes culturais, que se desdobra e se torna mais vibrante no primeiro longa de animação baiano Boi Aruá (1984).

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

---

<sup>11</sup> Documentarista e agitador cultural, organizador da Jornada Internacional de Cinema da Bahia.

<sup>12</sup> 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.

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.

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 argumenta que a pintura *Peregrinação à ilha de Citer*<sup>13</sup> do Francês Antoine Watteau, nos possibilita 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).

---

<sup>13</sup> Em [Francês](#): *Pèlerinage à l'île de Cythère*

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. 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). 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 memórias 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 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 84 anos de vida de Chico Liberato, expressos em sua arte, essa relação de afeto e reconhecimento junto aos que participaram do seu entorno.

Desse modo, compreendemos que tanto o reconhecimento quanto a reconstrução estão vinculados à existência desse grupo de referência de Chico Liberato, como os indígenas, 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 e seus vários desdobramentos de resistência, que atravessaram o multiartista e que suscitaram 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 são transmitidas 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 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 ressignificação 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 ressignificados da memória cultural nordestina e nacional, expressada por meio de linguagens estéticas de vanguarda.

Daí, retornamos a um dos problemas dessa pesquisa onde entendemos ser possível compreender que as interações sociais empreendidas na juventude, principalmente a partir das experiências reveladoras que surgiam sob a forte pressão da censura com o encarceramento na ditadura, da expressão contemporânea das instalações em multimeios<sup>14</sup>; não é mais possível somente o estático, o movimento torna-se uma obsessão para Chico Liberato, e o contato

---

<sup>14</sup> Intersecção entre diversas mídias e destas com outras formas de expressão.

posterior do artista com a Jornada Internacional de Cinema da Bahia, o faz 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).

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.

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

#### REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf R. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 1986

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. *Arte da animação*. São Paulo: SENAC, 2002.

BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

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.

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](https://www.youtube.com/watch?v=k_LdfVRKwYA&t=2s) >Acesso em 10/07/2018

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

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

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.

A TARDE, Jornal Online – TVE Bahia– Memórias da Bahia -Mídia Digital(2009)

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

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.

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.

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