

TRÂNSITOS ENTRE O FIXO E O MOVIMENTO NO AUDIOVISUAL DE FORTALEZA-CE

Annádia Leite Brito¹

Resumo: Este artigo investiga os trânsitos entre as imagens fixas e em movimento desde o início das práticas audiovisuais em Fortaleza. Através de revisão bibliográfica e pesquisa documental, são apresentados os momentos de maior profusão de produção e pensamento: a chegada das imagens técnicas no fim do século XIX até os anos de 1930; o movimento de Super-8 nas décadas de 1960 e 1970; e a difusão dos equipamentos digitais aliada ao crescimento dos espaços institucionais de educação em audiovisual no início do século XXI. Acompanhando as imbricações entre o estático e o movimento no audiovisual fortalezense, observam-se gradações que se intensificaram na última etapa analisada, atribuídas não só às possibilidades dadas pelos novos meios de realização, mas à valorização dada pelos espaços de ensino ao pensamento contemporâneo de passagens entre imagens.

Palavras-chave: fixo, movimento, audiovisual, Fortaleza.

A chegada da fotografia em Fortaleza se deu em 1848 através do irlandês Guilherme Frederic Walter (LEITE, 2019, p.15), que era mágico e ilusionista de fantasmagorias. Desse momento inaugural em diante, às apresentações de lanterna mágica se somaram as placas de vidro fotográficas, denominadas de vistas fixas, que traziam imagens de vários lugares do mundo e de personalidades famosas, como o Papa da época. O historiador Ary Bezerra Leite (1995, p.91) deixa claro que mesmo com a chegada da imagem em movimento – que se deu em 1897 em Fortaleza (LEITE, 2019, p.342) – não foram abolidas as apresentações lanternistas. Ao contrário, a elas se uniram as cenas em movimento como vistas animadas. E, ainda com a abertura das primeiras salas permanentes de cinema, em 1908 (LEITE, 2019, p.383), até próximo ao fim da década de 1920 (LEITE, 2019, p.141) eram exibidas “reportagens fotográficas” entre filmes, com atualidades do cotidiano nas cidades e da vida política nacional.

Em 1897, de julho a novembro, Fortaleza recebeu três dos mais proeminentes equipamentos de projeção cinematográfica, anunciada nos jornais como “fotografia animada” (LEITE, 2019, p.342) e trazida por empresários e comerciantes. Foram eles: o Kinetoscópio de visor, de Edison; o Kinetoscópio de projeção, ou Projetoscópio, do mesmo inventor; e o Cinematógrafo, dos irmãos Lumière. Esse último equipamento

¹ Doutoranda no PPGCOM-ECO/UFRJ, bolsista CAPES. annadialeite@gmail.com.

também chegou à capital através da itinerância de Nicola Maria Parente, célebre fotógrafo.

O já estabelecido fotógrafo Joaquim Moura Quineau importou, em 1898, um Cronofotógrafo Demény, da Gaumont, e passou a projetar películas de 60mm, conseguindo imagens com maior tamanho e brilho. Tornando-se um exibidor itinerante, ele voltou a investir em equipamento na virada do século, adquirindo um Aléthorama e partindo do Ceará para caminhos misteriosos aos pesquisadores (LEITE, 2019, p.348-349).

Das informações acima depreende-se que os agentes responsáveis por trazer as tecnologias de entretenimento iniciais para a cidade eram comerciantes fixos ou itinerantes ligados ao lazer ou empresários que diversificavam seus investimentos trazendo novos equipamentos, como os projetores de cinema. Os precursores – lanternistas, fotógrafos e projecionistas – a princípio não reconheciam limites entre as apresentações das imagens, estavam abertos às novas tecnologias que vinham sendo desenvolvidas e as agregavam em suas práticas correntes, criando espetáculos mistos que veiculavam o fixo e o móvel. Como já dito, até a década de 1920 fotografias eram projetadas em sessões nas salas de cinema na forma de reportagens fotográficas entre filmes. Não se davam ainda o pensamento e a prática da especialização em apenas um meio e apresentações de vistas fotográficas se intercalavam aos pequenos filmes projetados, como é possível observar na passagem da Companhia d’Arte Bioscope Inglês por Fortaleza entre 17 de agosto e 8 de setembro de 1902 (LEITE, 2011, p.59), quando foram exibidas vistas fixas feitas na cidade junto a vistas animadas, que em sua maioria eram filmes franceses de Georges Méliès e Ferdinand Zecca. Ainda em 24 de junho de 1903, tem-se mais um exemplo da indistinção na exibição das imagens no início da temporada na qual a Empresa D’Arte e Bioscope Ítalo-Francesa apresentou junto às películas ““vistas fixas” feitas em Fortaleza como as que documentavam a Partida do Batalhão de Segurança para Grossos, atualidade que tratava dos incidentes da região em litígio entre os Estados do Ceará e Rio Grande do Norte” (LEITE, 2011, p.62).

Os termos utilizados para denominar as imagens fotográficas e suas práticas – vistas e retratos – foram tomados da pintura, se consolidaram na fotografia e, no caso

das “vistas animadas”, se prolongaram ao uso comum nas exhibições cinematográficas, apresentando espaços e corpos em seu movimento através da novidade do próprio movimento da câmera em *travellings* improvisados em carros e trens.

Os primeiros exibidores de cinema trouxeram um vocabulário novo para o público. A imprensa utilizou a palavra francesa “écran” antes de falar em “tela”. E as criações cinematográficas eram denominadas “vistas”, “quadros” ou “cenas”, distinguindo-se “vistas fixas” e “vistas animadas”, como identificação para o que se denomina depois “slide” e a nova tecnologia de imagens em movimento: o cinema. É comum em um texto da época dos ambulantes a alternância das expressões “vista animada”, “cena animada” e “fotografia animada” (LEITE, 2011, p.82).

A partir desse fragmento de nota de rodapé, o historiador cita algumas novas palavras que passaram a fazer parte do cotidiano popular. No entanto, a terminologia indica – como já apontado acima – a contaminação entre linguagens artísticas e a formação de híbridos nas práticas exibidoras antes dos movimentos de especialização em categorias de imagem diversas. “Quadros” e “cenas” provêm da pintura e do teatro, sendo apropriados pela fotografia e pelo cinema nascentes que, além do vocabulário, tomaram também a forma de organização visual (enquadramento), a narrativa e a espacialidade da sala de exibição. Ou seja, as imbricações existiram antes e depois dos processos modernos de “depuração”. O que determinou e ainda determina o sucesso da modernidade em seu projeto é o grau de apagamento que conseguiu lograr em seu tempo de vigência. Aqui importa principalmente a expressão “fotografia animada”, veiculada nas propagandas dos espetáculos. Ela já é um híbrido e carrega em si os traços das ligações existentes entre a fotografia e o cinema, seja pela base comum da captura da luz em filme fotossensível, pela suposta verossimilhança – acrescida de movimento – , ou pelo momento de indistinção na exibição das imagens nesse período.

Seguindo na análise através da história, outra figura essencial para o desenvolvimento do cinema e da fotografia em Fortaleza, Adhemar Bezerra de Albuquerque é considerado o primeiro cearense a rodar um filme, intitulado *Temporada maranhense de foot-ball no Ceará* e exibido em 1924 no Cinema Moderno, no centro da cidade. Antes dele, realizadores desconhecidos fizeram os documentários *A procissão dos passos*, de 1910, e *Ceará jornal*, de 1919 (LEITE, 1995, p.431), no entanto, não se sabe se os autores eram artistas locais ou migrantes passando pela cidade para oferecer seus serviços.

O trabalho de Adhemar Albuquerque se iniciou na geração de registros de acontecimentos sócio-políticos no Ceará. A princípio de maneira independente, cobria eventos na capital e no interior, dentre os quais se destaca o filme *O Juazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará* (1925). Posteriormente, ligado à Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, foi responsável por documentar as ações da instituição, registros esses que tiveram como operador de câmera seu filho Chico Albuquerque, célebre fotógrafo brasileiro que, ainda jovem, em 1942, fez câmera *still* para Orson Welles em sua passagem por Fortaleza para rodar um episódio do longa *It's all true* (HOLANDA, 2012, p.38), que nunca chegou a ser finalizado.

Outro fato relevante foi a criação por Albuquerque da empresa Aba Film, em 1934, produtora pioneira no estado e maior loja de venda de insumos e revelação ao longo do século XX em Fortaleza. Por meio da conjunção de suas atividades empresariais, artísticas e sócio-políticas, em 1936, Adhemar Albuquerque forneceu equipamentos e deu instruções de como operá-los ao libanês Benjamin Abrahão Botto para que este pudesse registrar imagens fixas e em movimento de Lampião, Maria Bonita e seu bando de cangaceiros. O filme resultante dessa empreitada foi proibido e teve seu copião apreendido pelo Departamento Nacional de Propaganda do governo de Vargas em abril de 1937 (HOLANDA, 2012, p.36). Na década de 1940, as atividades da Aba Film na área do cinema terminaram, continuando apenas no ramo fotográfico (HOLANDA, 2009) até o início dos anos 2000, quando a empresa fechou as portas face ao período de massificação das imagens digitais (BOSI, 2016, p.48).

Se foi possível notar indistinção na exibição de imagens fixas e em movimento até a década de 1920, a partir da prática de Albuquerque se percebe uma realização mista, onde houve pensamento e produção em fotografia e cinema. Infelizmente, não se tem acesso às imagens para investigar se essa maneira de trabalho chegou a ser empregada de forma estética nas obras. No entanto, pontua-se que foto e filme partiam das mesmas necessidades de registro do cotidiano social e político, o que foi reiterado e atinge o auge da importância na história da Aba Film com a excursão de Benjamin Abrahão. Como um adendo à passagem entre linguagens, mesmo que possa não as ter imbricado, Albuquerque ainda se iniciou na pintura aos 67 anos, expondo no Museu de

Arte da Universidade Federal do Ceará em 1963 (MAUC, 1963) suas obras de característica “primitivo-surrealista”.

A interrupção nas atividades comerciais da Aba Film ligadas ao cinema aponta para a consolidação da fotografia como uma linguagem de custo financeiro mais acessível – seja para compra dos insumos ou para a revelação do filme –, de equipamentos mais portáteis, de maior uso vernacular, e de características populares mais fortes no sentido de poder ser adquirida, tocada e guardada. O status social da fotografia não será aprofundado aqui, porém é preciso lembrar sua importância, pois através dela pessoas menos abastadas começaram a ter a posse de sua própria imagem.

História da produção de filmes no Ceará, do historiador e realizador Firmino Holanda (2012), indica a consolidação das realizações audiovisuais em documentário ou ficção até a década de 1960, muitas feitas por artistas de fora do estado. A partir de 1969, a captação e projeção em Super-8 chegou ao interior e à capital, formando um pequeno polo ao redor do Clube de Cinema de Fortaleza, fundado em 1949, e do Cinema de Arte Universitário, da Universidade Federal do Ceará (UFC), inaugurado em 1971, conhecido popularmente como Casa Amarela e encabeçado pelo professor Eusélio Oliveira² (HOLANDA, 2012, p.44). A bitola de Super-8 possibilitou o aumento no número de realizadores; a descentralização de produção, ocorrendo também em Crato, de onde surgiram cineastas como Rosenberg Cariry; e a realização de filmes experimentais, saindo das bordas das ficções e dos documentários. Holanda é o realizador mais conhecido em Fortaleza a ter dirigido obras experimentais em Super-8, transitando também pela animação com interferência em desenho quadro a quadro diretamente na película velada em seu curta-metragem *Na pele* (1979).

Na dissertação intitulada *Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias*³, Bosi (2016, p.48) indica que “[...] a maior parte dos cineastas

²Após a morte de seu criador, em 1991, a instituição foi nomeada como Casa Amarela Eusélio Oliveira. É coordenada por Wolney Oliveira, filho de Eusélio, e continua atuante, com cursos de cinema, fotografia e animação. Também é responsável pela realização anual do Cine Ceará - Festival Ibero-americano de Cinema.

³ *Supermemórias* (2010) é um curta-metragem realizado por Danilo Carvalho a partir de uma chamada pública para que pessoas detentoras de rolos de Super-8 em Fortaleza pudessem ceder as imagens ao diretor para que ele as montasse em um filme de memórias da cidade. Em contrapartida, Carvalho lhes daria um DVD com o material capturado.

amadores e de família que surgiram com o Super-8, de alguma forma, apresentavam interesse e envolvimento prévios com o universo da produção amadora de imagens fotográficas”. Seria necessário ter acesso aos filmes desse período para averiguar se essas passagens ocorriam também na feitura das imagens, porém esse aprofundamento demandaria uma pesquisa bastante minuciosa devido ao fato de muitos desses antigos realizadores não terem seu destino conhecido. É possível afirmar que artistas como Nirton Venâncio e Joe Pimentel continuaram como fotógrafos e cineastas.

Em contato com a obra audiovisual de Pimentel e Holanda a partir dos anos 2000, percebe-se que ambos se voltaram para passagens entre o estático e o movimento. Em *Retrato pintado* (2000), Pimentel constrói um curta-metragem de ficção que mostra a presença do retratista popular na documentação das fases da vida de uma família e seu ofício manual de fotopintura. Há o congelamento da imagem dos atores postados em frente à câmera do fotógrafo e a fusão dessa com a imagem já revelada e pintada pelas mãos do mestre Júlio Santos. *Câmara viajante* (2007), também de Pimentel, documenta o trabalho de fotógrafos de festas religiosas em Canindé e Juazeiro do Norte e de fotopintura em Fortaleza. Intercaladas aos depoimentos, são inseridas imagens fotográficas feitas pelos artistas, algumas inclusive são animadas em recortes e passagens, tornando a narrativa leve e lúdica.

Enquanto Pimentel se voltou para a fotografia popular e para as formas que se encontravam na iminência de diminuir de uso ou até de se perder devido à fotografia digital – filme fotográfico, monóculos e fotopintura –, Holanda toma as imagens estáticas e em movimento como arquivo no desenvolvimento de ensaios. Seus filmes tratam de questões históricas e, principalmente, desenvolvem reflexões sobre o próprio fazer imagético através de uma montagem opaca, que se faz ver, e do discurso em voz over. É assim em *Kinetoscópio Mané Côco* (2008), onde há o choque das imagens do início do cinema em Fortaleza com as imagens contemporâneas de solenidade na Câmara Municipal de comemoração dos 100 anos da chegada dessa tecnologia à cidade; e no documentário *A balada do Sr. Watson* (2017), no qual a partir de fotografias de seu avô, um inglês radicado em Fortaleza no início do século XX, Holanda traça uma arqueologia crítica da cidade, da presença inglesa no Brasil e na constituição de sua família. As imagens em Holanda não são um arquivo morto, mas se chocam

constantemente com o presente, dando a ver as camadas de tempo e os constructos sócio-político-afetivos enraizados em si.

É preciso sublinhar que a realização desses trabalhos ricos em passagens entre o estático e o movimento se deu a partir dos anos 2000, como já dito, ou seja, com a possibilidade de utilizar equipamentos digitais mais leves, que permitem maior tempo de captação e, principalmente, com o advento das ilhas de edição não lineares em computadores. Não se quer dizer que o audiovisual digital deu início a tais processos, mas certamente os facilitou e intensificou o número de trabalhos com essa investigação estética.

Nas décadas de 1970 e 1980, intentou-se estabelecer na capital formas de profissionalização e formação de um polo cinematográfico industrial, mas sem sucesso. Por outro lado, Pedro Parente, filho da videoartista Leticia Parente, em conjunto com Fergus Gallas, dirigiu o videodança *Ensaio* – o primeiro feito em Fortaleza, em 1986 (ALVES; LEAL, 2014, p.7). Junto a Lucia Machado e Roberta Marques, Parente e Gallas foram importantes realizadores de videoarte na capital alencarina na década de 1980. É importante notar que Alexandre Veras, *videomaker*, e Andréa Bardawil, coreógrafa, tiveram ligação direta com as realizações do coletivo. Veras, ainda morando em São Paulo, editou o videodança *Da Vinci* (1992), de Parente e Gallas (ALVES; LEAL, 2014, p.7), e Bardawil trabalhou com Parente (ALVES, 2012, p.44) no grupo Pano de Boca.

Em 1999, somaram-se a Veras e Bardawil, Beatriz Furtado – jornalista e pesquisadora em audiovisual –, Manoel Ricardo de Lima e Carlos Augusto Lima – ambos da área da literatura –, Solon Ribeiro – fotógrafo e professor de artes visuais –, Eduardo Frota – artista plástico – e Luis Carlos Sabadia – gestor cultural. O grupo se reuniu para estudos e conversas, articulando a ideia do Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção (1999-2012): um espaço interdisciplinar que se tornou fundamental na consolidação do pensamento e da prática em artes em Fortaleza. Foi a existência dessa instituição, junto a outras organizações não-governamentais de educação e arte, em combinação com o advento do digital, que iniciou o movimento de virada que se deu adiante na produção realizada em Fortaleza.

Furtado, Ribeiro e Veras foram e são figuras essenciais na formação de um pensamento híbrido em imagens técnicas na cidade, seja através de suas classes, de sua atuação político-pedagógica na construção dos projetos não só do Alpendre, mas da Vila das Artes da Prefeitura Municipal de Fortaleza e da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, ou através da influência de suas curadorias e obras. Furtado produz um audiovisual e uma curadoria pautados no corpo e nas relações entre cinema e artes visuais; Ribeiro atua na imbricação entre fotografia, cinema, instalação e performance; e Veras passa pela videodança, pela instalação, pelo cinema sensorial e de planos longos.

No ano de 2005 se deu a primeira exposição de Solon Ribeiro com a coleção dos fotogramas do cinema clássico herdados de seu pai (Centro Cultural Banco do Nordeste-CCBNB, 2005). Ribeiro tomou as imagens do cinema para expô-las de maneira diversa de sua fonte, ressaltando a figura do fotograma, retornando-os para o movimento através de sua ação ao deslocá-los no espaço e engendrando diversos dispositivos para ressignificá-los.

O cruzamento entre cinema, fotografia e artes visuais realizado por Ribeiro está presente tanto em suas obras quanto em seu trabalho como professor. No início da década de 2000, como coordenador da graduação em Artes Visuais na Faculdade Integrada da Grande Fortaleza, Ribeiro formou uma geração de artistas que também lançou como curador, dentre os quais se destaca Yuri Firmeza.

Firmeza também estabeleceu suas obras sobre as bases do corpo e nos entremeios das imagens fixas e em movimento. Desde suas *Ações* (2003) – as quais consistem em fotografias em sequência de seus gestos em determinado local – até outros trabalhos, como *A gravitacional* (2008), *Fortaleza* (2010-2014) e *Nada é* (2014), que são constituídos respectivamente por movimentos na imagem estática, choques temporais e ralentamento das imagens de vídeo, assemelhando-se a retratos posados. O artista também exerce atividades de magistério, sendo professor no curso de Cinema e Audiovisual da UFC, onde ministra classes na interseção entre a área dessa graduação e as Artes Visuais.

Em 2006, na Escola de Audiovisual da Vila das Artes (EAV) e numa série de cursos livres ofertados pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC) em parceria

com o Alpendre, houve ênfase no primeiro cinema, nas vanguardas históricas, na videoarte, no cinema expandido, nas experimentações entre artes e no cinema contemporâneo. Observando a escolha desse percurso pedagógico pela história da arte, é importante notar que foram selecionados os períodos mais prenhes em dissidências ao cinema ou à fotografia hegemônicos. Não à toa, são desse período e desses espaços formativos os seguintes trabalhos que trazem como tônica as relações entre imagens fixas e em movimento: *Eu posso ver o que você sente* (2007), de Hugo Pierot; *Casa da Vovó* (2008), de Victor de Melo; e *Flash Happy Society* (2009), de Guto Parente. Ainda pela Escola de Audiovisual passaram os realizadores da Alumbramento, cujos trabalhos serão citados adiante, além de Lucas Coelho, diretor de *Proibido Pular*. (2012), e Felipe Camilo, de *Memórias do subsolo ou o homem que cavou até encontrar uma redoma* (2017), obras que inserem a parada na imagem ou a manipulação da fotografia no audiovisual como elementos fundamentais.

O fluxo de passagem de professores de fora e de dentro do Ceará, trazendo suas obras ou seus acervos, junto à atividade dos estudantes no *download* P2P⁴, desencadeou uma cultura cinéfila e pesquisadora de amplo acesso e de debate de filmografias que não chegaram ou chegariam a ser exibidas na cidade. Foram criados espaços de visualização conjunta, como o Cine Caolho, e fomentados outros cineclubes por meio da formação de exibidores independentes e agentes culturais nas edições do curso Pontos de Corte⁵ (EAV).

Em especial, houve a mostra dos trabalhos de Agnès Varda em 2009, acompanhada de sua visita à cidade, onde realizou palestras e teve encontros com os jovens artistas. *Saudações, Cubanos* (*Salut les Cubains*, 1963), *Os catadores e eu* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) e *As praias de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, 2008) ressoaram bastante para os realizadores locais, interessados pelo tom afetivo do fazer artístico de Varda, que já começara a ser empregado na cidade com o agrupamento de amigos para fazer trabalhos. Outros interesses fundamentais foram o uso de meios técnicos à mão, desde a feitura de um filme com fotografias, na obra de 1963, até o

⁴ *Peer-to-peer*: tecnologia de compartilhamento de dados via internet na qual cada usuário é cliente e servidor, descentralizando e agilizando os processos de disseminação da informação.

⁵ Além de estimular a exibição em bairros de pouco acesso a salas de cinema, como subúrbios e periferias de Fortaleza, o Pontos de Corte também incitava a experimentação em busca de outros tipos de suporte a servirem de tela, como meio fio e dunas, entre outros.

encantamento com as possibilidades dos aparelhos digitais de imagem, do filmar próximo ao corpo, próximo às pessoas e sem o limite da metragem dos rolos de filme, presentes no filme de 2000.

Handycams e *Cybershots* eram utilizadas nas experimentações e, paulatinamente, os jovens realizadores puderam adquirir câmeras DSLR, capturando imagens em alta definição. Além do alargamento do acesso a obras e ferramentas, também havia a ideia da realização de uma arte possível, com os meios disponíveis, sem aguardar por condições materiais melhores e, ainda, explorando os equipamentos ao máximo para que se conseguisse um domínio maior no momento da produção.

Assim, foi se criando um cenário propício na cidade para que uma profusão de curtas-metragens experimentais fossem realizados, inspirados também por três filmes agraciados pelo edital DOCTV e exibidos em cadeia nacional: *Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras; *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo; e *Uma encruzilhada aprazível* (2006), de Ruy Vasconcelos. Todos são documentários que não se contêm dentro de um padrão usual, buscando outras formas de abordar seus conteúdos, ressaltando as características plásticas da imagem e, principalmente, a duração estendida com tempos mortos. Além desses aspectos estéticos, todos eles partiram de pequenas equipes, muito bem “afinadas” em pré-produção por meio de trocas de referências e de conversas. Essa ideia também está atrelada à valorização de uma arte produzida a partir de grupos afetivos e colaborativos (MIGLIORIN, 2011) – tema de certa forma transposto para as telas em *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os monstros* (2011) – e ao câmbio da concepção de funções delimitadas no cinema industrial para a perspectiva da reunião de um conjunto de realizadores, no sentido de todos serem responsáveis por uma atividade essencial de criação para a consecução da obra ao final.

A Mostra de Tiradentes de janeiro de 2008 foi o primeiro evento no qual as obras de Fortaleza chegaram em bloco, evidenciando para a crítica nacional o crescimento de seus trabalhos, tanto em número quanto em pesquisa estética. Nessa edição, *Sábado à noite*, de Ivo Lopes Araújo, e *Câmara viajante* (2007), de Joe Pimentel, foram premiados.

A reunião de Araújo, Gláucia Soares, Thaís de Campos, Rúbia Mércia, Themis Memória, Luiz e Ricardo Pretti, Frederico Benevides, Danilo Carvalho e Ythallo Rodrigues, formou a primeira geração do coletivo Alumbramento (SILVA, 2012, p.65), que logo se tornou conhecido por suas produções de baixo-orçamento e de forte investigação da imagem e do som. Dentre os trabalhos dos realizadores que passaram pelo Alumbramento em seus anos de existência e que se atêm as questões de imbricações entre o fixo e o movimento, tentando articular outros tempos da imagem, se encontram: os já citados *Casa da Fotografia*, *Casa da Vovó*, *Flash Happy Society*; e *Fort Acquário* (2016), de Pedro Diógenes, e *Viventes* (2014), de Frederico Benevides.

Desde a década de 1990, os locais de pensamento e experimentação em audiovisual já vinham atrelados aos espaços de formação. A partir de toda essa experiência imagética autoral de sucesso na cidade, mesmo com poucos recursos, e do aumento da demanda de mercado para o trabalho com a manipulação de imagens, perceptível no uso massificado das mídias como o Instagram e do YouTube, a Universidade de Fortaleza (Unifor) inaugurou em 2008 sua graduação em Audiovisual e Novas Mídias posteriormente renomeada de Cinema e Audiovisual⁶, mesma denominação da graduação ofertada pela Universidade Federal do Ceará a partir de 2010.

Beatriz Furtado foi uma das professoras efetivas que idealizaram e implantaram o curso na UFC. É importante ressaltar algumas de suas pesquisas que apontam para formas do fazer cinematográfico imbricado com outras áreas da arte, resultando nas exposições *O cinema dos pequenos gestos (des)narrativos* (CCBNB, 2011) e *O fazer cinema das artes visuais: performances fílmicas* (CCBNB, 2017). Em conjunto com Philippe Dubois, que esteve como professor visitante na UFC, Furtado também organizou o *Colóquio Internacional Pós-cinema, Pós-fotografia: o devir das imagens contemporâneas da arte*, realizado em Fortaleza em 2014. Nele, artistas e vários pesquisadores de universidades brasileiras e internacionais se reuniram para pensar os

⁶ A partir de novas diretrizes do Ministério da Educação-MEC para a área, lançadas no Parecer CNE/CES nº44/2006 e na Resolução CNE/CES nº10/2006.

rumos da imagem técnica na arte ao inventar novas configurações de dispositivos fora do contexto de produção hegemônica⁷.

Ainda quanto à graduação em Cinema e Audiovisual da UFC, da qual já foram citados como professores Beatriz Furtado e Yuri Firmeza, se percebe uma abertura para processos experimentais além do cinema narrativo, representativo e linear, dialogando com as artes visuais, em particular a fotografia, a performance e as instalações. Dentre os egressos, as obras de conclusão de curso *A festa e os cães* (2015), de Leonardo Mouramateus, e *Monstro* (2015), de Breno Baptista, partem da retomada de fotografias analógicas em diferentes modos de digitalização para transitar entre o documental e o ficcional. Encadear as imagens fixas vai além de trazer os supostos fatos dos quais elas são testemunhas ou testamentos, a partir delas é possível inventar novos passados e novos futuros através do movimento e das vozes que as animam.

Em 2015, por meio do projeto *Criadores em cena* – vinculado ao Porto Iracema das Artes, instituição ligada ao governo estadual e integrada ao complexo do Centro Cultural Dragão do Mar –, Alexandre Veras desenvolveu a exposição *A conversa infinita* em colaboração com cerca de quarenta jovens artistas. Esse processo resultou na ocupação do MAC-CE entre setembro e outubro com a apresentação de sete obras instalativas. Dentre elas, duas retomavam imagens de seu média-metragem *O regresso de Ulisses* (2008), que detém planos de viés sensorial por meio de seu trabalho de forte saturação e contraste e pelas suas durações estendidas, muitas vezes utilizando o *slow motion* e beirando a parada. A espacialização de uma obra concebida primeiramente como *single channel* permitiu potencializar a dimensão sensorial através do maior engajamento do corpo, diante do labirinto de imagens com projeção de corpos em tamanho pouco maior que a escala de altura média de uma pessoa. Mais uma vez, Veras se voltou para as questões de um audiovisual realizado de maneira expandida e do diálogo direto com as artes visuais, características presentes desde o início do Alpendre em suas obras de videoarte e, principalmente, de videodança.

Além de voltar sua produção para essa abordagem da imagem de maneira prática – percebida inclusive em seu longa-metragem *Linz-quando todos os acidentes*

⁷ Do colóquio também resultou uma publicação denominada *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*, com organização de Furtado e Dubois (2019) e lançada pelas edições Sesc-SP.

acontecem (2013) por meio dos longos planos, do tratamento de cor e do trabalho de corpo na *mise-en-scène* –, Veras a conduz também em sua atividade como professor, tendo contribuído em todas as turmas da EAV e em diversas formações livres ministradas na capital e no interior do Ceará.

A produção em Fortaleza dispõe de editais municipais e estaduais que fomentam determinado volume da prática artística, mas não conseguem contemplar toda demanda existente, que ainda não possui um mercado estabelecido para que seus artistas possam obter sustento a partir de sua produção fora da fotografia ou do vídeo publicitários e do conteúdo para veículos de comunicação. Há, então, forte vinculação entre as atividades de realização e apresentação das obras e as instituições governamentais e educacionais. Por isso, importa pontuar a criação e a (r)existência de espaços de formação que se constituem nos contextos híbridos ensinados e praticados, principalmente na Vila das Artes e na UFC – cursos de Cinema e Audiovisual, Jornalismo e Publicidade.

Ao longo desse artigo, foram observados três momentos de maneira mais nítida. No primeiro, do advento da fotografia e do cinema, junto ao cenário de lanternismo já existente, até os anos 1930, com a consolidação das salas de cinema e da linguagem narrativa, representativa e industrial dos longa-metragens, havia uma apresentação híbrida das imagens, exibindo vistas fixas e móveis nos mesmos espetáculos. Dos anos 1930 aos 1940, se encontrou na figura artística e empresarial de Adhemar Bezerra de Albuquerque um realizador misto, que fotografava e filmava as situações sociais e políticas da capital e do interior, estendendo suas atividades como produtor ao auxiliar Benjamin Abrahão na captura amistosa de imagens de Lampião e seu bando. Salta-se para o fim dos anos 1970 e anos 1980, com o ciclo de Super-8. Os artistas amadores produziam imagens em fotografia e, através do equipamento audiovisual mais barato e portátil, puderam também fazer registros documentais, articular ficções e experimentar outras possibilidades estéticas.

As cenas de videoarte e videodança se intensificaram em Fortaleza entre os anos 1980 e 2000, estimuladas pela imbricação entre linguagens travada pela arte contemporânea em contexto nacional e mundial. A composição múltipla do Alpendre, refletida em formação plural para os estudantes e em espaço para trocas e apresentações diversas foi um marco na consolidação do pensamento híbrido em artes em Fortaleza.

Daí em diante, os espaços de educação surgidos não mais se alinhavam com uma visão produtivista e industrial, mas ao fazer poético pautado na construção de um pensamento estético voltado para a cidade na qual se vive e para as possibilidades de realização que se tem num *locus* nordestino em um país de terceiro mundo. A essas mudanças, se soma outro contexto tecnológico a partir do final dos anos 1990, com a difusão⁸ de câmeras digitais e computadores que permitem o processamento numérico de sons, palavras, imagens estáticas e em movimento indistintamente. Desde o vídeo foi possível parar uma ação em movimento, com o digital se pode mais rapidamente congelar, suspender, acelerar e até reanimar, simulando oscilações ou mudanças antes impossíveis em uma imagem fixa. Por isso, foi possível perceber que mesmo os artistas que se iniciaram na fotografia e no Super-8 puderam concretizar a fusão entre fotografia e cinema a partir da primeira década do século XXI.

Portanto, para aqueles artistas que se formaram sob essas outras perspectivas residentes na arte contemporânea e nos meios digitais, ou mesmo que nasceram sob esse possível novo regime imagético, há uma contemporaneidade maior com obras divergentes da fotografia e do cinema hegemônicos ao longo da história. Por mais que se possa optar por seguir o caminho da especificidade dos meios, o híbrido está mais próximo e mais visível do que antes.

Referências

ALVES, Liliane Luz. **Videodanças no Ceará**: uma análise das tensões políticas entre local e global. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012

_____; LEAL, Tito Barros. Videoarte e Videodança: Letícia Parente e as Novas Artes na Terra do Sol. **XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte**, Belém, maio, 2014. Disponível em:
<<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2903-1.pdf>>.
Acesso em: 10 jul. 2019.

⁸ Utiliza-se a palavra difusão ao invés de democratização ou socialização porque por mais que as câmeras, os gravadores, os microfones e os computadores tenham tornado a produção de imagens mais portátil, descentralizada e menos cara, ainda há fortes barreiras econômicas para ter acesso a equipamentos com qualidade suficiente para capturar e processar sons e imagens que usualmente circulam nos meios do cinema, da fotografia e das artes visuais. Alguns trabalhos realizados com outros meios ou que se apoiam na estética da gambiarra por vezes conseguem furar esse bloqueio.

BOSI, Máira Magalhães. **Filmes de família e construção de lugares de memória:** estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em *Supermemórias*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe (Org.). **Pós-fotografia, pós-cinema:** novas configurações das imagens. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

HOLANDA, Firmino. História da produção de filmes no Ceará. In: BIZERRIL, Luiz (Org.). **Cartografia do Audiovisual Cearense**. Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação Ltda., 2012.

_____. Vestígios de um cinema. **Enredo revista da cultura**, Fortaleza, n.2, fev 2009. Disponível em: <<https://www.viladasartesfortaleza.com.br/blog/2015/10/15/escola-publica-de-audiovisual-convida-realizadores-cearenses-para-donar-filmes-para-a-videoteca-da-vila-das-artes/>>. Acesso em: 20 set. 2019.

LEITE, Ary Bezerra. **História da fotografia no Ceará do século XIX**. Fortaleza: Ed. do autor, 2019.

_____. **Fortaleza e a era do cinema** – pesquisa histórica, volume 1 1891-1931. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 1995.

_____. **A tela prateada** (Cinema em Fortaleza – 1897-1959). Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ-MAUC. Exposição 1963.05 – **Adhemar Albuquerque - 22/08/1963**. Disponível em: <<https://mauc.ufc.br/pt/exposicoes-realizadas/exposicao-1963-05-adhemar-albuquerque-22-08-1963/>>. Acesso em: 13 de jan. 2021.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Cinética:** cinema e crítica, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 10 set. 2019.

SILVA, Camila Vieira da. Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual cearense. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (Org.). **Cinema de garagem:** panorama de produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.