

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica

LILIANE LUZ ALVES

**VIDEODANÇAS NO CEARÁ.
UMA ANÁLISE DAS TENSÕES POLÍTICAS ENTRE LOCAL E GLOBAL.**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

LILIANE LUZ ALVES

**VIDEODANÇAS NO CEARÁ. UMA ANÁLISE DAS TENSÕES POLÍTICAS
ENTRE LOCAL E GLOBAL.**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para receber o título de Mestre em Comunicação e Semiótica. (Área de concentração: Signo e significação nas mídias; Linha de Pesquisa: Cultura e ambientes midiáticos) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

SÃO PAULO

2012

Banca Examinadora

Aqueles que me deram a vida,
Layce Luz e José Onofre.
E à minha estrela mais brilhante,
João Francisco (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

- ◆ A Deus, pois, sem ele, nada disso teria sido possível.
- ◆ Ao casal mais importante da minha vida: meu pai, Onofre, e minha mãe Layce, pois sempre me deram forças, por acreditar em mim, pelo melhor e maior apoio sempre, amo vocês.
- ◆ Ao Alex, meu companheiro, meu amigo, o marido mais compreensivo que alguém pode ter neste mundo. Obrigada por existir e estar sempre ao meu lado! Obrigada por tudo.
- ◆ Aos meus irmãos e meus cunhados, pelos sorrisos que nos unem. Aos meus sobrinhos, que sempre me recebem com os melhores abraços do mundo, a tia ama vocês.
- ◆ Ao Paulo José e ao Núcleo de Doc-Dança, pela atenção, pelos abraços e pelas conversas e pelos cafés, a qualquer hora.
- ◆ Ao Gerson Moreno e à Companhia Balé Baião, pela disponibilidade e pelos abraços bons da nossa terra quente.
- ◆ Andréa Bardawil e Alexandre Veras, por terem aberto as portas do Alpendre e estarem sempre prontos para conversar, para tirar uma dúvida, para um abraço e um café. E por terem colocado o videodança em uma mídia de visibilidade.
- ◆ À dança cearense, pela ajuda, pela força e pelo incentivo, sempre juntos por uma dança melhor.
- ◆ Ao Pedro Parente, pela sua disponibilidade para me apresentar uma Letícia Parente que o livro não mostra, meu “muito obrigada”.
- ◆ Aos amigos que São Paulo me trouxe.
- ◆ À Professora Dra. Helena Katz, por ter esclarecido muitas coisas, fazendo-me enxergar o que estava bem próximo e eu não conseguia ver.
- ◆ À Professora Dra. Helena Bastos, pela sua disponibilidade e atenção na minha qualificação.
- ◆ Em especial, à Professora Dra. Christine Greiner, por me mostrar que eu sempre podia ser melhor. Meu “muito obrigada” não cabe no tamanho do agradecimento e da gratidão que tenho por você.

“Nosso corpo somos nós”

Flávio Sampaio

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é apresentar e discutir as mudanças ideológicas que marcaram a produção de videodanças da cidade de Fortaleza, nos últimos cinco anos. O foco principal do estudo são os jovens artistas cearenses Gerson Moreno, da Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea, e Paulo José, responsável pelo Núcleo de Doc-Dança. Embora a linguagem do videodança venha sendo considerada ultrapassada por vários setores, diante das mudanças tecnológicas e conceituais promovidas pelo *YouTube* e por outros dispositivos midiáticos, a hipótese desta pesquisa é que existe uma epistemologia local que marca a produção dos videodanças produzidos na cidade de Fortaleza, politizando radicalmente o papel desta mídia, dentro e fora da cidade. Para fundamentar a discussão, partimos dos estudos sobre a profanação, desenvolvidos por Giorgio Agamben (2007), da noção de ecologia dos saberes, proposta por Boaventura Souza Santos (2010), e da Teoria Corpomídia, elaborada por Katz e Greiner (2005, 2010). O resultado esperado é a análise dos videodanças selecionados e a ampliação de uma discussão política que extrapola o âmbito dos estudos da linguagem, uma vez que se desdobra através da reelaboração de conceitos como identidade local, relações de poder e fronteiras da comunicação.

Palavras-chave: Videodança, Teoria Corpomídia, Local/Global.

SUMÁRIO

CONTEXTO INICIAL.....	9
CAPÍTULO 1 – Videodança. Da Terra da Luz para o mundo	15
1.1. <i>Made in Ceará</i> – A Terra da Luz.....	16
1.2. Alpendre, idealização e fundação – um local para pensar a arte.....	18
1.3. O entorno pobre da arte.....	24
1.4. A combustão do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção.....	26
1.5. O impacto da videoarte de Letícia Parente no Ceará.....	34
1.6. O videodança na Terra da Luz – a mídia da visibilidade.....	44
CAPÍTULO 2 – A nova forma de refazer e de pensar o videodança, a mídia da visibilidade na Terra da Luz	47
2.1. Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea – a reivindicação em forma de dança.....	47
2.2. Núcleo de Doc-Dança – a religião como fuga da realidade.....	57
CONCLUSÃO	
(ou: o que acontecerá com os videodanças produzidos no Ceará?).....	65
ANEXOS.....	67
BIBLIOGRAFIA.....	102
SÍTIOS.....	104

CONTEXTO INICIAL

Esta pesquisa nasce da reflexão acerca da produção de vídeoarte cearense que busca representações da tradição cultural e social do Estado. Buscamos identificar as principais temáticas sociais e culturais que estão sendo retratadas nos vídeos e o que significam no universo de produção do videodança cearense. O objetivo é também analisar como alguns desses vídeos podem ser considerados uma espécie de “profanação” no mercado nacional (AGAMBEN, 2007), representando reivindicações políticas que colaboram para a formação de discussões locais.

Os temas são, quase sempre, polêmicos. A Companhia Balé Baião, por exemplo, traz à tona a questão da especulação imobiliária em uma cidade pequena do interior do Ceará. Já o Núcleo de Doc-Dança problematiza os ritos e mitos da religião católica, pois, na região nordestina, a religião é uma característica muito forte.

É importante esclarecer que não temos como objetivo relatar a história completa dos videodanças, embora pontuemos algumas experiências como a da pioneira Letícia Parente, que é uma das representantes da primeira geração da videoarte no Brasil. Até hoje, Letícia é uma referência para os artistas contemporâneos.

Trata-se de uma longa trajetória, relativamente bem-documentada por livros de história da dança e de artes visuais. As tentativas de registrar a dança e imagens em movimento da vida cotidiana começam antes do início do século XX, com o advento do cinema (ROSSINY, 2007). Segundo Elisa Vaccarino (1997), o primeiro termo que se refere ao que será mais tarde considerado videodança é *videografia*. As primeiras apresentações foram documentadas ainda no século XIX, como explica Cláudia Rossiny:

Em 1894 Tomas Edison, por exemplo, filmou uma dança de dois minutos de Ruth Denis. Citemos também a *Sicilia Peasant Dance*, que os irmãos Skaladanowski mostraram em 1895, no Wintergarten em Berlim. Os registros de *Serpentine Dance* de Loïe Fuller eram familiares a Skaladanowski, Edison, Méliès, Nadar e uma das primeiras diretoras de cinema, Alice Guy – embora a maioria desses filmes mostrem apenas interpretações de suas imitadoras. Os movimentos de câmera só foram usados mais tarde – por exemplo no filme *Intolerante* (1916) de D.W. Griffiths, no qual Ruth Denis reaparece dançando sob o pseudônimo de Ruth St. Dennis (2007, p. 21).

O videodança sempre foi considerado uma arte híbrida, pois se enquadra na confluência de diferentes linguagens, como as artes visuais e as artes cênicas, promovendo assim um mosaico sínico, capaz de gerar novos sentidos, linguagens e significados, como explica Alonso:

Por sua maleabilidade e flexibilidade, o vídeo adapta-se com facilidade às múltiplas situações e espaços. O diálogo com as outras formas de arte gerou uma série de propostas híbridas, como as vídeo-instalações, o teatro multimídia e a videodança (2007, p. 48).

Entre todos os artistas que testaram o videodança, desde os seus primórdios, destacamos alguns dos mais importantes precursores dessa arte: Loïe Fuller, Maya Deren e Merce Cunningham. Cada um desses artistas colaborou de forma diferente para aprofundar a linguagem do videodança. No brevíssimo panorama que apresentamos a seguir, podemos perceber que, direta ou indiretamente, o videodança sempre teve um papel político e crítico. Não necessariamente vinculado aos temas das obras, mas no sentido de questionar o já estabelecido.

Assim, por volta de 1890, Loïe Fuller já estava bastante interessada no cruzamento entre a arte e ciência. Ao contrário de muitos coreógrafos que atuavam no mesmo período, ela não buscava desenvolver uma criação coreográfica ou técnica específica, que partisse de padrões codificados de movimento e grandes deslocamentos, traçando um novo caminho para a dança moderna (CURRENT, 1997). Vários artistas do Simbolismo e da nova Arte Vanguarda foram inspirados pela sua combinação de luz, cor e movimento, como Toulouse- Lautrec, John W. Alexander, James McNeill Whistler, Georges de Feure, Theodore Rivière, Auguste Rodin e os irmãos Lumière; George Méliès e Léon Gaumont, que trabalharam com ela em projetos ambiciosos para o cinema. Os cientistas Pierre e Marie Curie também faziam parte de seu ciclo de amizades (CURRENT, 1997, e SPANGHERO, 2003). Entre as imagens mais famosas que marcaram a sua trajetória, estava o figurino que esvoaçava, dando a impressão de flutuação ou do bater de asas de uma borboleta (CURRENT, 1997). Fuller havia criado uma estrutura de varas colocadas junto aos braços, dando a impressão de asas em movimento. A iluminação a gás colaborava também, conferindo um efeito de movimento nas saias de seda. Com a ajuda de produtos químicos, como gel nos *slides*, ela descobriu novos ângulos e a mistura de cores para a sua “Skirt Dance” (CURRENT, 1997). “Ela pode ou não pode ter sido uma verdadeira amante de *terpsichore*, mas ela certamente ensinou a luz a dançar¹”.

¹ *She may or may not have been a true mistress of terpsichore, but she certainly taught the light to dance.* (CURRENT, 1997)



Figura 01: Loïe Fuller.

As cores faziam parte do trabalho de Fuller. Com a sua dança precursora, conseguiu abrir espaço para experiências híbridas entre a dança e o cinema, sugerindo novas espacialidades a partir dos efeitos de luz, que mais tarde seriam desenvolvidas por outros artistas como Alwin Nikolais, entre outros.

Já nos anos 1940, a ucraniana Maya Deren será considerada uma figura central para as vanguardas da época (VIEIRA, 2010), das quais faziam parte artistas como André Breton, Marcel Duchamp, Oscar Fischinger, Anais Nin e Man Ray (SOUSA, 2009, e SPANGHERO, 2003):

Pioneira na tentativa de integrar meios diferentes de expressão artística, ela frequentemente perseguia e experimentava formas possíveis de diálogo entre as duas formas de expressão que lidam cada qual à sua maneira com o movimento (VIEIRA, 2010).

Utilizando a herança que foi deixada por seu pai, comprou uma câmera Bolex de 16mm e passou a desenvolver trabalhos com o fotógrafo, operador de câmera e seu segundo marido, Alexander Hammid. É quando produz *Meshes of the Afternoon* (1943). Este filme torna-se o marco inicial do cinema na vanguarda dos anos 1940 e 1950. Segundo João Luiz Vieira, um dos grandes estudiosos brasileiros sobre sua obra, ele impacta as produções de Sidney Peterson e Kenneth Anger, entre outros. Com *At Land* (1944) e *Study in Choreography for Camera* (1945), despontam novas espacialidades. Neste último, por exemplo, o filme começa no meio da floresta e, em certa hora, o bailarino aparece dentro do anexo do Museu de Arte de Nova York.

Os vídeos de Maya Deren tinham características singulares: eram vídeos curtos, sem diálogos, com um clima, por vezes, semelhante aos dos filmes de terror, sem nenhum comprometimento factual ou seqüencialidade em relação ao tempo. Ou seja, narrativas diversas eram compostas simultaneamente: imagens da memória, sonhos,

pensamentos. Como aponta Rossiny (2007, p. 22), “A edição de elementos de espaço e tempo em longas tomadas é característica nos filmes mudos de Deren”.

Vestígios de imagens propostas pelos filmes de Deren aparecem até hoje no cinema, sobretudo nas experiências da chamada **cultura pop**. Um bom exemplo são os videoclipes da cantora Madonna, como *Cherish* (1989), no qual as cenas no mar parecem, de fato, uma citação a Deren.



Figura 02: cenas de Maya Deren e de Madonna.

Aproximadamente vinte anos depois do trabalho desenvolvido por Maya Deren, o videodança ganha mais adeptos nos Estados Unidos. Na década de 1960, com os programas de dança na televisão, as coreografias invadem as telas e são popularizadas, por exemplo, para atrair compradores de eletrodomésticos (ROSSINY, 2007).

Ao mesmo tempo em que as imagens eram cada vez mais destinadas a fins comerciais, o coreógrafo Merce Cunningham começa a ver a dança de forma diferenciada, como um evento que não é capaz de ser repetido, mas que guarda, justamente, a possibilidade de ser recriado a cada olhar, mesmo que este seja o olhar de uma câmera.

Além da parceria que já tinha com o músico John Cage, é com Charles Atlas e Elliot Caplan que desenvolve algumas das suas experiências mais marcantes. Com Atlas, lança em 1975 *West Beth*, e a partir daí surgem muitas outras obras, como *Locale* (1980), *Points in Space* (1986) e *Beach Bird for Camera*. A partir de então, fica evidente que se tratava de produtos distintos: a dança para palco e a dança para vídeo. Por meio de uma câmera em movimento, estes artistas começam a investigar as características do espaço fílmico e colocam em xeque a noção de autoria (ROSSINY, 2007, p. 25). Se nas experiências anteriores Cunningham e Cage já haviam pensado no “acaso” como dispositivo coreográfico, sorteando movimentos com hexagramas de *I Ching*, agora os novos coreógrafos eram também os *videomakers*. Estava exposta a cadeia inteligente de movimentos, através da qual um gesto repensava o seguinte e o desestabilizava, criando mais possibilidades de espacialidades e temporalidades, mais tarde aprofundadas pela inserção dos *softwares* de criação.

O quarto e último evento de sua carreira artística acontece nos anos 1990. Nessa fase, Cunningham trabalha com um *software* desenvolvido pelo Doutor Thomas Calvert, da Universidade Columbia Britânica, chamado *Life Forms*. Com a imagem de um bailarino digital, Cunningham passou a criar movimentos, começando assim a explorar, investigar e mudar o corpo (e suas imagens) para novas danças. O *software* é atualmente conhecido como *Danceform* (KOSTELANETZ, 1992).

E tal como acontece com a *chance operation*, esta tecnologia é mais um ampliador investigativo: não só reproduz o movimento, como também descobre novas maneiras de organizá-lo, no simultâneo construir e mapear o próprio território fronteira. Do corpo para a tela do computador, da tela do computador à nova partitura a ser realizada pelo corpo do bailarino (AMORIM E QUEIROZ, 2000, p. 92).

Em seu texto *Four Events that led to Large Discoveries* (1994), o próprio Cunningham explica:

O espaço da câmera apresenta um desafio. Apesar de ter limites bem claros, dá a oportunidade de trabalhar com uma dança não admirável no palco. A câmera pega uma visão fixa, mas pode ser movida. Existe a possibilidade de se cortar para uma segunda câmera, com a qual pode-se mudar o tamanho dos bailarinos, que, para o meu olhar, também afeta o tempo do movimento² (apud VAUGHAN, 1997, p. 276).

² *Camera space presented a challenge. It has clear limits, but it also gives opportunities of working with dance that are not the stage. The camera takes a fixed view, but it can be moved. There are a possibility of cutting to a second camera which can change the singe of the dancers, which to my eye, also affects the time ,the rhythm of the movement* (Vaughan, 1997,p. 276).

CAPÍTULO 1 – Videodança. Da Terra da Luz para o mundo.

No Brasil, as experiências de videodança começam na década de 1980. E na cidade de Fortaleza, o videodança surge, desde o início, como uma oportunidade não apenas de testar novas linguagens e espacialidades do movimento, mas também como uma estratégia para dar visibilidade a temas polêmicos e de extrema importância local como a prostituição, o amor, a solidão, o movimento da cidade etc.

É possível notar a presença também de vários elementos culturais bastante singulares como as bacias de alumínio, as praças da cidade de Fortaleza, a presença incisiva do mar, as peculiaridades do centro da cidade de Fortaleza, e assim por diante³.

Há também artistas que refletem especificamente sobre a linguagem. Paulo Caldas, em seu texto *Poéticas do Movimento: Interfaces* (2007, p. 10), explica:

Num certo sentido, a videodança prolonga – porque arrasta para si – as próprias indefinições da dança contemporânea. Lugar da diferença, ela – a dança contemporânea – é frequentada por regimes expressivos diversos; oscilando entre poéticas visuais, plásticas, performáticas, teatrais, musicais, a cena da dança contemporânea nem chega a implicar, por vezes, qualquer ascendência de regime cinético e cinestésico. Mas, se acolhemos tal cena como própria e nossa – falo como bailarino –, é porque reconhecemos nela pelo menos os vestígios de um regime cinestésico inerente à dança (uma dancidade, se for possível dizê-lo), ou vislumbramos espasmos de coreografia.

Não há unanimidade para interpretar e testar o videodança. Há quem diga que o tempo do videodança já se foi, diante das mudanças tecnológicas e conceituais promovidas pelo *YouTube* e por outros dispositivos midiáticos. No entanto, no caso específico de Fortaleza, existe uma epistemologia local que marca a produção dos videodanças produzidos na cidade e que tem mudado radicalmente o papel desta mídia que passa a atuar politicamente, dentro e fora da cidade. Em termos de pesquisa de linguagem, muitas vezes as experiências são ingênuas e pouco dialogam, por exemplo, com os pioneiros citados nesta introdução. No entanto, em termos locais, isso não

³ No videodança *Posições Incômodas* (2006), produzido pela ONG Alpendre, com a direção de Raimundo Nonato, há um banco de praça, onde um casal dança. No cenário, há muitas imagens peculiares da cultura local.

importa, na medida em que agir politicamente significa dar visibilidade a aspectos da realidade nem sempre identificáveis. Nem todas as experiências referem-se especificamente à dança, mas tem no movimento da vida o seu ponto de partida.

Conforme tem pontuado Zygmunt Bauman, a vida líquida nunca permanece em seu curso por muito tempo (2007, p.7). Isso porque essa característica fluida do mundo contemporâneo torna rapidamente todas as mídias obsoletas. Neste contexto: “Para que as expectativas se mantenham vivas e novas esperanças preencham o vazio deixado por aquelas já desacreditadas e já descartadas, o caminho da loja à lata de lixo deve ser curto e a passagem é rápida” (BAUMAN, 2205, p. 108).

Resistir ao aumento de velocidade incontrolável, que tudo descarta, pode ser uma das ações políticas mais profanadoras do nosso tempo.

1.1. *Made in Ceará – A Terra da Luz.*

“Será, pois dentro em poucos dias a ‘Princesa do Norte’, a primeira capital livre do Império, e então se poderá dizer que ‘O Ceará é a Terra da Luz’, brandava aos quatro ventos o Libertador de 19 de Abril”. (José de Patrocínio) (LEITE, Rogaciano. 1984, p. 179).

José Carlos do Patrocínio nomeou a província pelo fato desta ser a primeira a libertar seus escravos, muito antes de ser abolida a escravatura no Brasil. Em 25 de março de 1884, sem dar a menor satisfação a D. Pedro II, o Ceará liberta todos os seus escravos. José do Patrocínio, como era conhecido, nasceu em Campos dos Goytacazes, interior da cidade do Rio de Janeiro, no dia 9 de outubro de 1853, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 29 de janeiro de 1905. Graduado em Farmácia, exerceu as profissões de jornalista, escritor, orador e a mais importante, a de ativista político. Filho de uma escrava de apenas 15 anos com o vigário de Goytacazes, foi criado como escravo liberto, porém, convivia com os escravos e com os rígidos castigos que lhes eram impostos. Sempre lutou a favor da abolição da escravatura. Em 1882, a convite de seu amigo Francisco Paula Ney, chegou a Fortaleza, pois já tinha sabido que a província do Ceará começara um movimento abolicionista (LEITE, 1984).

Conseguiu o apoio de Francisco José do Nascimento, conhecido como Chico da Matilde, um jangadeiro abolicionista e chefe dos jangadeiros. Ele e seus colegas se engajaram na luta já em 1881, recusando-se a transportar para os navios negreiros os escravos vendidos para o sul do país. O Dragão do Mar, como ficou conhecido depois deste ato de bravura, tornou-se símbolo da resistência popular cearense contra a

escravidão. Explica Rogaciano Leite Filho, em seu livro “A história do Ceará passa por essa rua”:

A libertação total dos escravos no Ceará, ocorrida em 25 de março de 1884, foi uma conquista graças à iniciativa de abolicionistas pioneiros que se indignavam com o tráfico de negros através do Porto de Fortaleza. Alguns da sociedade libertadora utilizavam-se até mesmo da prática de furtos dos escravos na fazenda, transportando-os depois com a ajuda dos jangadeiros para o local seguro. A data de 25 de março, comemorada na Praça da Estação, é o marco na história no Brasil, exemplo de liberdade que contribuiu para levar o movimento antiescravocrata à vitória final (2007, p. 10).

No século seguinte, mais precisamente entre 1998 e 2002, no mandato do Governador Tasso Jereissati, junto com o Secretário de Cultura, o Senhor Paulo Linhares, foi usada essa frase – “Ceará Terra da Luz” – de uma forma diferenciada. Usou-se uma ressignificação da frase para chamar atenção sobre o turismo. Nesse período, ocorreu toda a implantação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção; houve a criação dos cursos técnicos em arte com o extinto Instituto Dragão do Mar⁴. Havia um Ceará fervilhando no âmbito das artes. A Luz do Ceará estava sendo oferecida não mais para os turistas, e sim para o cinema nacional. O governo estava investindo com grandes financiamentos, para que as produções nacionais e novelas fossem feitas aqui no Ceará, porque aqui há a melhor luz para o cinema. Podemos citar a telenovela *Tropicaliente*, do autor Walter Negrão, que foi transmitida pela Rede Globo no horário das 18h, gravada na praia de Canoa Quebrada. Como nos indica Pablo Assumpção, *performer* que tem um trabalho chamado “Ceará – Terra da Luz na Maternidade Escola⁵:

A luz do Ceará virou produto. Deixou de ser uma frase para atrair turista e passou a ser uma frase para atrair cineastas brasileiros, pois a luz do Ceará é melhor para fazer cinema. O Governador Tasso Jereissati transformou a utilização da frase.

⁴ Assunto a que voltaremos adiante.

⁵ Entrevista feita em Fortaleza, no dia 20 de março de 2012.



Figura 03: cena da atriz **Carolina Dieckmann** na novela *Tropicaliente*, de 1994, na qual interpretava a personagem chamada Açucena. Fonte: <<http://designinnova.blogspot.com.br/2011/11/novelas-modas-anos-90.html>>

No entanto hoje, a mesma frase é usada novamente para atrair turistas para a cidade do Sol, para o Ceará – Terra da Luz.

1.2. Alpendre, idealização e fundação – um local para pensar a arte.

Queremos construir esse espaço como se constrói um conceito. Interessam as questões contemporâneas com as quais a criação e o pensamento se embatem. Experimentar caminhos, como viajantes que não precisam habitar uma cidade, um estado, um país, mesmo que eles nos habitem. Nômades, mesmo que em nossos territórios, habitantes de uma velocidade intensiva. (Projeto Habitação)

O desenvolvimento dos trabalhos em videodança na cidade de Fortaleza firma-se com o surgimento da Organização Não Governamental (ONG) Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção e os trabalhos de alguns artistas locais. Nesta pesquisa, chamaremos a ONG apenas de Alpendre. Buscando um melhor entendimento deste campo de estudos e trabalhos é que iremos inicialmente contextualizar o seu desenvolvimento nesta cidade, destacando alguns profissionais e instituições envolvidas no processo. Não iremos relatar a história do Alpendre por completo, e sim relatar os fatos mais importantes de doze anos na trajetória dessa ONG.

Em virtude da necessidade de organizar um espaço onde a arte fosse pensada sem burocracia e onde todas as linguagens artísticas pudessem se agrupar, oito profissionais de diversas áreas culturais se uniram, tendo em comum o trabalho com a literatura, a dança, o audiovisual, a poesia, as artes plásticas e a fotografia. O galpão localizado na Praia de Iracema, bairro conhecido pela boêmia da cidade, foi idealizado

durante seis meses para ter uma natureza indisciplinar. No início, houve um grupo de estudo; depois, projetos a serem realizados, com a ideia de fundar a ONG Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção, cujo compromisso era o de promover a diferença, a alteridade, com a invenção e a criação. O nome do galpão foi ideia de um dos integrantes, Manoel Ricardo Lima, responsável pelo núcleo da poesia, junto com seu irmão, Carlos Augusto Lima – os irmãos Lima, como eram conhecidos. Alpendre, segundo o Dicionário Houaiss, quer dizer: “varanda coberta, pátio coberto ou telheiro, galpão”. Mas para os integrantes, significava muito mais, como explica Alexandre Veras em um texto que foi lido na inauguração do Alpendre, em 7 de dezembro de 1999:

A palavra alpendre nos é preciosa. Remete a marcas que nos foram deixadas por longas noites de histórias, relatos e conversas acumuladas no aconchego de um alpendre. Nos faz lembrar esse território plástico que na sua lisura pode ser transformado, convertido e reconvertido, palco de brincadeiras e invenções, lugar do espírito de alegria e criação. Lugar de pouso e pausa para os que passam, lugar de acolhida e flerte com alteridade. Mas um alpendre também é esse lugar entre a casa e a rua, o exterior e o interior, espaço das trocas e dos fluxos.

É aí que nos reencontramos, no meio dessas ressonâncias, no lugar das conversas, invenções, dos pousos e pausas, das trocas. É aí que o Alpendre vai se configurando como um lugar de passagens, um entre-lugar. Um espaço constituído por esses fluxos, interface entre o dentro e o fora. Uma espécie de acumulação por vizinhanças que não deve ser reduzida a uma simples aproximação, mas que potencialize os encontros, busque consistências, multiplicidade e leveza. Um jogo que a cada lance amplie o lugar da criação e do pensamento.

Queremos construir esse espaço como se constrói um conceito. Interessam as questões contemporâneas com as quais a criação e os pensamentos se embatem. Experimentar caminhos, como viajantes que não precisam habitar uma cidade, um estado, um país, mesmo que eles nos habitem. Nômades, mesmo que em nossos territórios, habitantes de uma velocidade intensiva.

A ideia inicial nasceu de três amigos: Alexandre Veras, *videomaker*, que pretendia instalar uma ilha de edição; Beatriz Furtado, jornalista, que desejava montar uma livraria; e Andréa Bardawil, coreógrafa, que necessitava de um local para os ensaios da Companhia de Arte Andanças. Os demais artistas e amigos do grupo de estudo se interessaram pela ideia e começaram a trazer propostas para o galpão em reforma. Os amigos tinham um só interesse: o de pensar questões sobre a arte contemporânea, que cabia nas reflexões de cada linguagem. Com esses questionamentos, o grupo recorreu ao recurso de vários autores e obras para serem lidas e refletidas, entre eles: Friedrich Nietzsche, Ítalo Calvino, Arlindo Machado, Walter Benjamin e Gilles Deleuze. Em momentos específicos, poesia também era discutida no grupo, assim como o trabalho de João Cabral de Melo Neto, conforme relato de

Alexandre Veras em entrevista concedida em agosto de 2011:

Então começou a juntar gente. Aí ficou Andréa (Andréa Bardawil, bailarina e coreógrafa), Bia (Beatriz Furtado, jornalista), eu, o Manoel (Manoel Ricardo Lima, literato), Augusto (Augusto Lima, literato), Solon (Solon Ribeiro, fotógrafo, artista plástico e professor de artes visuais), Eduardo Frota (artista plástico, professor de artes visuais) e aí o Sabadia (Luís Carlos Sabadia, gestor cultural), que era um amigo que vinha de ONG e na época tinha o interesse em desenvolver projetos. A gente passou seis meses se reunindo aqui em casa, discutindo, montando ideias (grifos nossos).

Em dezembro de 1999, com a reforma pronta, foi fundada a ONG Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção, segundo Alexandre Veras, fruto de um processo colegiado, que visava integrar em um mesmo lugar ações ligadas à área cultural a partir de atividades específicas das diversas linguagens artísticas:

O Alpendre apareceu em 99. Na verdade, eu acho que o Alpendre é uma ação, um fruto de uma série de linhas que vinham se estabelecendo. Um grupo de pessoas que se frequentavam, um grupo de amigos que tinham contato. Estava realizando uma série de ações, tecendo várias linhas, não era uma linha só, não era uma decisão só de alguém, acho que tem uma série de movimentos. É uma série de condições que estávamos colocando e que, de repente, o Alpendre sintetizou! Pegou essas coisas e se construiu como espaço, se tinha uma Conversa-Poesia, que era um evento que o Manoel e o Augusto (literatos) organizavam. A Andréa Bardawil já tinha a Companhia Andanças. Eu já tinha feito um trabalho também de projeção de imagens no Capitães de Areia, eu tinha produzido uns vídeos para a Andrea, para serem usados cenicamente. A gente tinha um encontro quase semanal às sextas no Café da Praia, na (Rua) Groaíras com a (Rua) Tremembés, que era um bar (risos) em que a gente sempre ia, era o nosso Clube da Esquina (risos), em que a gente sempre ia conversar. A gente estava com um grupo de estudo aqui em casa, que conversava também sobre multiplicidade (artística) e paralelo a isso havia alguns interesses. A Bia tava querendo montar uma biblioteca, eu tava querendo alugar uma sala para poder ficar fazendo cursos e coisas, e aí apareceu o galpão⁶.

O ano de 1999 foi um ano muito produtivo para a cidade, no âmbito da cultura. Espaços culturais estavam sendo inaugurados: O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC) e o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria de Audiovisual (IDM), hoje extinto. O primeiro foi idealizado pelos arquitetos cearenses Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon, com 30 mil metros quadrados de área construída, sendo considerado o maior centro cultural do Brasil, distribuído em vários espaços, como Teatro, Museus, Praça de Eventos, Café, Lojas, Passarelas, Administração e Cinemas, e com acessos múltiplos, um coligando o espaço com a Biblioteca Pública Governador

6 Trecho da entrevista concedida em agosto de 2011 por Alexandre Veras.

Menezes Pimentel; e o Instituto, como era conhecido, uma escola técnica modelo, com cursos profissionalizantes nas áreas da arte e da indústria criativa, onde havia cursos de dança, teatro, design, cinema e vídeo, com aulas totalmente gratuitas. O “colégio”, como era chamado pelos alunos, começou a ser pensado em 1996, mas sua inauguração foi em 1999 e suas atividades se findaram no ano de 2003. Durante seu curto tempo de atuação, com os cursos profissionalizantes, na área das artes o Ceará se tornou referência de ensino em toda a América Latina e ainda lançou as bases da criação do segundo maior centro cultural do Brasil, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, gerenciado hoje pelo IACC (Instituto de Cultura e Arte).

A ideia de se criar um espaço para produzir e, principalmente, pensar e discutir arte em Fortaleza surgiu num contexto bem propício. Em 1999, o Centro Dragão do Mar estava começando e o Centro Cultural Banco do Nordeste (BNB) ainda não tinha tanto peso na vida cultural da cidade. Além disso, a Bienal Internacional de Dança do Ceará também engatinhava (sua primeira edição aconteceu em 1997). Ou seja, o momento ideal para o surgimento de um espaço de experiências como o Alpendre. “Foi um período de adensamento das artes visuais, com uma série de ações que movimentaram a cena contemporânea em Fortaleza. E nós tivemos um papel singular e importante, é difícil mensurar”, orgulha-se Veras.⁷



Figura 04: fachada do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção. Década de 1990. Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=105065952884653&set=a.111374512253797.13277.100001437470518&type=3&theater>>.

⁷ Matéria sobre os 10 anos do Alpendre em 2009, site Idança (<<http://idanca.net/lang/ptbr/2010/08/27/alpendre-10-anos-bem-vividos/16079>>).

Com todo o movimento da arte em ebulação na cidade de Fortaleza, o Alpendre desenvolve seus projetos culturais, mas com um diferencial: a ONG tinha a intenção e queria o envolvimento da comunidade local, sobretudo pela participação de adolescentes nos cursos de formação. Atividades foram desenvolvidas logo no início de sua inauguração pelo CDMAC, com a comunidade que habitava os arredores do Centro Cultural. Os projetos do Alpendre com os jovens de 16 a 24 anos da comunidade foram desenvolvidos através de pesquisas, reflexões e produções artísticas na cidade com o intuito de promover a inclusão social, digital e econômica de adolescentes que vivem em comunidades com uma situação de vulnerabilidade social.

No ano de 2001, o Governo Federal lança uma campanha chamada “Sociedade Solidária”, e o Alpendre é um dos contemplados, para colocar em prática o projeto TV de Rua, chamado NoAr, com 30 adolescentes de duas comunidades de baixa renda, do bairro Serviluz e do Poço da Draga, incentivo que sustentou o Alpendre até o ano de 2004, como explica Andréa Bardawil⁸, coreógrafa da Cia. de Arte Andanças e uma das fundadoras do Alpendre:

Já em 2001, teve toda aquela campanha de Sociedade Solidária que o governo lançou e a gente entendeu esse projeto para manter o espaço vivo. A gente começou um projeto de formação em vídeo para adolescentes, um projeto em que a gente super se destacou. O NoAr durou muito anos. A ideia do NoAr era que os meninos viessem pra cá para a formação em vídeo, mas teria uma formação diferenciada e ministrada por cada um de nós que estava aqui, dentro do Alpendre. Por exemplo, eles tinham aula de vídeo, eles tinham aula de dança, para entender a consciência corporal, onde a gente trabalhava toda essa noção de higiene de contato. Esse estudo começou essa sistematização, com o projeto da Bolsa Vitae (que a Cia. ganhou em 2000), depois que a gente fez o vídeo com a Marília (Cavalcante), que foi o AnaRosaLinda (1º videodança⁹ do Alpendre). Em paralelo a isso, começou um curso de formação para adolescentes em formação em vídeo, então essas coisas todas se contaminaram demais. Como eu dava aula para os alunos de vídeo e era a coordenadora do projeto, em tudo que a gente fazia em termo de vídeo a dança tava muito atrelada, não foi de surpreender que nos primeiros exercícios de câmera que eles fizeram, alguns já fizeram videodança.

É preciso frisar que esta formação se deu aliada aos estudos regulares dos alunos, bem como com o auxílio de uma bolsa. Assim explica Barbalho:

Três anos depois de sua qualificação, em seus documentos encontramos a seguinte definição sobre a instituição: o Alpendre “... reúne um grupo de

⁸ Entrevista realizada em 27 de fevereiro de 2012, na cidade de Fortaleza.

⁹ O videodança é o tema desse trabalho, por isso falaremos desse assunto adiante.

artistas e pesquisadores em torno da dança, das artes visuais (vídeo, fotografia, cinema, artes plásticas) e de projetos de arte-educação com adolescentes entre 16 e 24 anos” e tem como objetivo “criar e desenvolver projetos que ajudem a formar um circuito de pesquisa, reflexão e produção artística na cidade, constituindo-se de forma a integrar adolescentes de comunidades em situação de risco”. Nesse contexto, se estabelece uma forte relação com a Associação dos Moradores do Poço da Draga, comunidade de baixa renda situada próximo à sede da ONG, pois dali vinha grande parte dos jovens que participavam de seus projetos de arte-educação.¹⁰



Figura 05: foto das gravações do Programa NoAr.

Fonte: arquivo, Andréa Bardawil.

Foi nas comunidades do bairro Serviluz e do Poço da Draga que o Alpendre desenvolveu suas pesquisas. Mas para esse estudo, vamos dar ênfase à comunidade do Poço da Draga, porque fica localizada em uma área à beira-mar muito desejada pela especulação imobiliária, mas que sofre sem benefício do Poder Público. A comunidade está numa área também de interesse do setor cultural, do setor turístico, mas, sobretudo, do setor imobiliário. No entanto, o interesse pela área não livra a comunidade de estar sujeita ao esquecimento, à escassez de serviços públicos básicos, além do preconceito social.

A seguir, contextualizaremos o Poço da Draga, uma das comunidades com as quais o Alpendre realizou o projeto No Ar, especificamente na área do audiovisual, para que assim possamos entender melhor o entorno onde a ONG Alpendre está localizada.

¹⁰ Artigo do Professor Alexandre Barbalho, Doutor em Políticas Públicas e que também foi membro da diretoria do Alpendre, anos depois de sua fundação.

<http://www.revistacinetica.com.br/cep/alexandre_barbalho.htm>

1.3. O entorno pobre da arte.

A comunidade do Poço da Draga sofre desde o início do século XX, data de sua fundação pelos pescadores e trabalhadores portuários que ali se instalaram nesse período. Neste processo, destacam-se algumas mudanças trazidas pelo “desenvolvimento”. Inicialmente, o porto de Fortaleza estava localizado ali; ao menos nesse momento, algum trabalho era ofertado aos moradores além da realização da pesca artesanal. Em virtude das atividades do porto, uma linha férrea foi construída cortando ao meio a comunidade.

Hoje, a comunidade fica isolada de edifícios construídos ao longo do século XX. Em toda a sua existência, os moradores vêm sofrendo diversas ameaças de transferência residencial, pois o que é melhor para o desenvolvimento baseado no processo de globalização não é de interesse dos moradores.

O Poço da Draga sempre foi alvo de empreendimentos devastadores, primeiro pelos empresários da indústria naval, depois pelos investidores da rede hoteleira, pelo crescimento econômico do turismo local e pelo mercado imobiliário, e atualmente sofre com os primeiros sinais da construção do “Acquário Ceará”, obra que o Governador Cid Gomes pretende construir no local, que terá um oceanário com um museu oceanográfico de última geração, sendo considerado o maior da America Latina. A comunidade terá que ser toda retirada do seu ambiente natural, e isso causará um enorme prejuízo ambiental; tudo isso para dar espaço a um das maiores obras feitas pelo Governador.

Lançamos mão das palavras de Santos (2002) para justificar nossa compreensão a respeito da situação do Poço da Draga:

O lugar é o quadrado de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2002, p. 322).



Figura 06: maquete do Acquário que será construído em Fortaleza, mais precisamente no Poço da Draga.
Fonte: <http://www.semiarido.org.br/UserFiles/image/Aqu%C3%A1rio-Cear%C3%A1-Maquete.jpg>

Paradoxalmente, a comunidade divide o mesmo espaço geográfico com a grandiosidade da estrutura do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, uma estrutura tão grandiosa que destoa da comunidade ao seu redor. Para que as pessoas da comunidade fossem inseridas nesse empreendimento, foram necessários alguns anos. E com o passar do tempo, sob a reivindicação da comunidade, começaram a ser ofertados cursos visando ao desenvolvimento de habilidades manuais e à capacitação para atendimento ao público de uma forma qualificada, isso com o intuito de incluir alguns jovens da comunidade no quadro funcional do Centro Cultural Dragão do Mar.

Fizemos esta breve apresentação do trabalho da ONG Alpendre, da comunidade do Poço da Draga, do Instituto e do Centro Dragão do Mar porque, além de terem a região geográfica em comum, em exceção do Instituto, que funcionava anteriormente, e pelo fato das instituições terem o foco de suas atividades na ação cultural, inclusive nas áreas de dança contemporânea e de audiovisual – a qual é do nosso interesse neste trabalho –, veremos que a sua produção, a sua formação e a sua difusão diferem muito, sobretudo no que toca à temática específica de nossa pesquisa.

1.4. A combustão do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção.

A movimentação no Alpendre era muito intensa, pois, para a cidade de Fortaleza, era um espaço a mais para mostrar seu trabalho, sem haver a necessidade de participar de edital e com a facilidade de não ter que pagar taxas para a utilização do espaço. No primeiro ano de funcionamento, muitos eventos e pessoas importantes já haviam passado pelo espaço.

Só de pensar que, no primeiro ano de Alpendre, a gente tem mais de 60 eventos, todos gratuitos, que aconteceram aqui, das mais diferentes linguagens, dá para ter uma ideia da gama de informação e de gente que circulou por aqui logo no início. E acho que essa de papel catalisador de tanta coisa, de tanta gente entrando e saindo, fazendo coisas, é que fez com que fosse muito natural. Você imagina que não tinha na cidade, o Dragão ‘tava abrindo Museu de Arte Contemporânea. Também era o início do Colégio de Dança, era o primeiro ano, que era 99. Tinha um panorama na cidade que arte contemporânea era uma coisa que não se ouvia falar com frequência, era tudo muito novo, tava todo mundo com muita sede (BARDAWIL, 2012).

Depois de três anos de funcionamento, começou a diáspora¹¹. Alguns membros fundadores se afastaram por motivos pessoais, outras pessoas assumiram os cargos da diretoria, como Kiko Alves, que era aluno do curso NoAr. No decorrer desses doze anos, a diretoria foi mudada três vezes, sempre aparecendo pessoas para colaborar com os projetos, a partir de parcerias com escolas públicas, com algumas comunidades, sobretudo a do entorno, o Poço da Draga, como já foi apontado, apresentando sempre uma formação diferenciada, uma formação em todas as linguagens. O enfoque de referência para os trabalhos realizados pelo Alpendre é arte-educação¹². A este respeito, Veras explica:

[...] Eu acho que os nossos cursos, eles têm mais a ver com arte do que com comunicação. Não é... Acho que o que nos motiva mais é o enfoque da arte, do que, se for para chamar educomunicação ou arte-educação, são dois termos complicados, eu prefiro arte-educação do que educomunicação, não é? Eu sou muito crítico em relação à questão comunicação hoje e eu acho que pode nos redimir de algumas pragas da informação, da má informação, da má comunicação que está posta hoje, é arte, sabe?

¹¹ Cita Veras, em uma entrevista para o Jornal O Povo, do dia 10 de dezembro de 2009, em uma matéria sobre a comemoração dos dez anos do Alpendre.

¹² É um importante trabalho educativo, pois procura, através das tendências individuais, encaminhar a formação do gosto, estimula a inteligência e contribui para a formação da personalidade do indivíduo, sem ter como preocupação única e mais importante a formação de artistas. Fonte: <http://www.arteducacao.pro.br/>. Acessado em 1º de abril de 2012.

Os fundadores da ONG estudaram e pesquisaram muito para tentar compreender o que seria a arte em suas diversas linguagens, mas, sobretudo, no intercruzamento destas linguagens, a fim de embasar teoricamente seus trabalhos, como acontece no caso do videodança, e daí perceber como essa arte interfere na vida das pessoas. Os fundadores do Alpendre não tinham nenhum interesse político partidário, por isso não se inseriram em nenhum partido, pois acreditavam desenvolver um trabalho que traria melhorias para eles e para a comunidade. Trabalhar e capacitar os adolescentes do entorno era um dos objetivos, até para mostrar para aqueles adolescentes que não tinham nenhuma oportunidade que eles também podiam aprender, produzir e ensinar arte, em suas diversas linguagens. Beatriz Furtado, em uma entrevista para o Jornal O Povo, em 10 de dezembro de 2009, contextualiza: “Não era um trabalho social, no sentido tradicional. Nós resolvemos estender nossas ações para um grupo de pessoas que normalmente não teria acesso a essa discussão que envolvia filosofia”.



Figura 06: Foto: Alex Hermes. Curso de Videodança, ministrado por Andréa Bardawil e Alexandre Veras. Outubro de 2010.

Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=177062172351697&set=a.177062062351708.45132.100001437470518&type=3&theater>

Nesses dez anos de funcionamento aconteceram¹³: 6 projetos de formação em vídeo, nos quais foram atendidos, no total, 229 jovens; e 6 produções de séries e programas¹⁴, entre eles o Programa Terceira Margem.

Além disso, foram produzidos mais de trinta videodanças, com artistas locais e nacionais¹⁵. Também foram produzidos Treze Cineclubes e sete oficinas do núcleo de Videodança, na cidade de Fortaleza e em outros estados brasileiros. Entre as cidades visitadas estão São Paulo e Rio de Janeiro, as maiores cidades de polo cultural, e Salvador, onde foi implantada a 1^a Universidade de Dança no ano de 1956, e nos Festivais Latino-americanos¹⁶, e 3 Mostras Café com Vídeo; Projeto Heterotopias, uma série de cursos de filosofia contemporânea com convidados¹⁷; e o Projeto Imagem Pensamento, em que foram gravados cerca de 60 conversas em vídeo, a maioria com duração de aproximadamente 1 hora de duração, realizadas pela equipe do Alpendre com artistas e pensadores¹⁸.

¹³ Esse relatório foi enviado pelo gestor cultural Luis Carlos Sabadia, um dos fundadores do Alpendre. Esse estudo das ações desenvolvidas pela ONG foi feito no ano de 2009, em relação à comemoração dos dez anos de funcionamento do projeto, tendo em vista, então, que vários eventos e mais pessoas já passaram por lá desde a apresentação desse texto.

¹⁴ Programa de TV NoAr (10 edições de um programa de TV de 30 minutos veiculado na TVC e produzido por jovens participantes do projeto homônimo).Programa de TV Terceira Margem (parceria da Bienal de Dança do Ceará / Alpendre / TV O Povo. Série de dez programas sobre videodança).Imagem-Pensamento (série de entrevistas. Mini-DV. 26 minutos. Série de trinta entrevistas realizadas em vídeo para serem exibidas em TV. Apoio parcial do Fundo Estadual de Cultura-CE). Fala de Artista (programa realizado em parceria com o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a partir da fala de artistas. 8 programas. Mini-DV. Duração de 15 a 30 minutos). 1001 Histórias do Ceará (realização da Secult. DVD com registro de 15 contadores de histórias do Ceará). Memórias do Caminho (realização da Secult. DVD com trinta VTs de 1 minuto com aspectos da cultura cearense).

¹⁵ Walter Guerra (RJ), David Cury (RJ), Uiara Bartira (PR), Elida Tessler (RS), Aristides Ribeiro, Cecília Bedê, Simone Barreto e Solon Ribeiro (CE).

¹⁶ Kinocoreografias - entre o vídeo e a dança (Recife-PE).

Vídeodança (Salvador-BA). Vídeodança (Alpendre / FUNARTE).

Introdução à vídeodança (Festival do Litoral Oeste – Itapipoca-CE, 2007).

Introdução à vídeodança (Programação da Bienal de Dança – Itapipoca-CE e Sobral-CE, 2008).

Entre o Vídeo e a Dança (CONDANÇA, Porto Alegre, 2008).

Kinocoreografias - entre o vídeo e a dança (Dança em Foco – Rio de Janeiro-RJ, 2007 e São Paulo-SP, 2008).

Puesta en Escena e Puerto de Vista en la Videodanza (Festival de Videodanza de Buenos Aires, 2008).

¹⁷ Roberto Machado (Filosofia - UFRJ), Luiz Orlandi (Filosofia - UNICAMP), Maria Cristina Franco Ferraz (Filosofia - UFF), Virgínia Kastrup (Filosofia - RJ) e Aurélio Guerra (Filosofia - RJ).

¹⁸ Eduardo Coutinho (Cinema - RJ), Artur Matuck (Novas Mídias - SP), Paulo Caladas (Dança - RJ), Arlindo Machado (Vídeo - SP), Carlito Azevedo (Literatura - RJ), Elida Tessler (Artes Plásticas - RS), Regina Silveira (Artes Plásticas - SP), Pedro Juan (Literatura - Cuba), Márcio Doctors (Artes Plásticas - RJ), Carlota Ikeda (Dança - França), Ângelo Marzano (Artes Plásticas - MG), Lia Menna Barreto (Artes Plásticas - RS), Jailton Moreira (Artes Plásticas - RS), Virgínia Kastrup (Filosofia - RJ), José Gil (Filosofia - Portugal), entre outros.



Figura 07: Foto: Alex Hermes. 8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará.

Esses projetos foram fundamentais para a formação de toda uma geração, como testemunha Andréa Bardawil:

Eu, por exemplo, não tenho formação acadêmica, nem o Alê (Alexandre Veras), mas hoje sou chamada para dar palestra em Mestrado, Doutorado, na Sociologia, já fui em vários cantos, mas eu não tenho, então, assim, é o Alpendre, para a gente foi uma formação, que a gente nunca teria encontrado. Onde é que eu ia conhecer o Hermano Vianna, ou eu ia conhecer o Pedro Juan, onde eu ia conhecer Elida Tessler, onde eu ia conhecer essas pessoas todas? Um dia recebi um telefonema, era Hermano Vianna, querendo conhecer o espaço. Então, assim, isso é muito potente, isso é de uma força que isso moldou tudo que eu penso hoje sobre formação artística. Tudo que eu peso hoje nos projetos em que eu estou metida são determinantemente marcadas pela minha experiência dentro do Alpendre, porque eu sei que você não ensina o artista a ser artista, mas se você tem um espaço, esta motivação se contamina mutuamente.

O Alpendre sobrevive por meio de editais. Então, quando chega o fim de um edital, na maioria das vezes, os dirigentes sofrem a angústia da sobrevivência, sem saberem como será o financiamento por mais um ano. Como explica Bardawil:

Foi natural que outras companhias fossem chegando, começou a estimular. Então hoje, assim, de manhã, de tarde e de noite, o espaço está ocupado, com ensaio, que era o que eu queria. Eu nunca quis ocupar o espaço com aula, a gente tem uma aula por dia, porque pra mim a ideia sempre foi tentar encontrar o que seria formato de experiência coreográfica, teria um formato de laboratório. Então eu prefiro ganhar um projeto e liberar o espaço do que encher o espaço de aula para poder subexistir. Por isso que a gente nunca pode parar de fazer projeto. Então, hoje a gente tem um sistema de condomínio, a gente tem 5 companhias residentes aqui e 3 artistas

independentes, o que é muita coisa. O Márcio (Medeiros) a Aspásia (Mariana) e a Jamile (Moraes), as companhias, a Rudá Cia. de dança, Cia. de Arte Andanças, Núcleo de Doc-Dança, Grupo La Calle, Circo Lúdico Experimental Clê. Assim a gente mantém o espaço muito a título dos projetos pessoais que a gente faz para projeto de manutenção. Quando a gente tem algum projeto, a gente abre a biblioteca. Agora ela está fechada, porque a gente não tem projeto para a biblioteca. Assim, eu não posso te falar como vai ser o ano que vem, vamos aproveitar esse ano. Esse ano a gente ia fechar, a gente tinha decidido fechar em dezembro. Aí, assim, o Alê se ariscou a ficar mais um pouco, quando em dezembro eu fiquei sabendo que tinha ganho o Pró-cultura. Aí ele dá um fôlego de um ano" (BARDAWIL, 2012).

Uma das preocupações desta artista é em relação ao futuro da ONG Alpendre, pois, se fechar, para onde a ONG irá? O entorno não recebeu a infraestrutura que foi prometida. O bairro Praia de Iracema, antes reduto da boêmia intelectual da cidade, já não existe mais, Há também a construção do Acquário. Mas a pergunta que Andréa faz é se a cidade de fato quer o Alpendre:

Até hoje, eu acho que a cidade não tem noção do que é o Alpendre. É como se o Alpendre tivesse reverberado muito mais lá fora do que aqui dentro. Tem pessoas nesse circuito de arte contemporânea hoje que têm o Alpendre como referência, mas na cidade da gente, isso não perdura (BARDAWIL, 2012).

Durante esses doze anos de trabalho, o Alpendre desenvolveu cerca de trinta trabalhos, divididos em 15 videodanças, 13 vídeo-documentários, 3 vídeos experimentais e 1 cinema de animação¹⁹. Todos os trabalhos são importantes, pois cada um representa uma face, um momento do Alpendre. Vários ganharam prêmios e hoje são apresentados em festivais pelo Brasil e no exterior. Dentre estes vídeos, podemos destacar: *AnaRosaLinda*, *Memórias em Desalinhos*, *Inspiração*, *Tempo da Delicadeza*, *Aquário*, *São Pedro* e o mais recente, *Sem Chão*, com o bailarino e coreógrafo Ernesto Gadelha, e o *Marahope 14/07*, com parceria do bailarino e coreógrafo Paulo Caldas²⁰.

¹⁹ Dados retirados do relatório de atividades de 1999 a 2009. Enviado por um dos fundadores, Luis Carlos Sabadia.

²⁰ Segue anexa toda a filmografia da ONG Alpendre.



Figura 08: Rômulo de Paula, Marcio Medeiros, Possidonio Montenegro, Andréa Bardawil, Sâmia Bittencourt e Alexandre Veras. Equipe do videodança *Os Tempos*, que foi gravado na Praia de Flecheiras.

O Alpendre é considerado a única ONG do Brasil que tem produções regulares de videodança, tendo uma produção de mais ou menos um trabalho por ano.

Bardawil comenta a respeito dessa movimentação na ONG:

O Alê (Alexandre Veras) dizia que a dança tava literalmente dentro da ilha, porque a ilha fica embaixo da sala da dança e os meninos ficavam pulando lá em cima. E quem estava dentro da ilha enlouquecia com o barulho da sala de dança. Aí, essa aproximação foi muito natural, a gente nunca atentou para o que a gente tava produzindo, algo no limite de uma linguagem diferente, quando o Leonel Brum²¹ falou isso. O Leonel, depois de observar algumas coisas do Alpendre, no Dança Em Foco²², em um dos cursos ele falou: “O Alpendre é o lugar que tem a maior de produção em videodança de forma sistemática no Brasil hoje. Aí a gente: “produção sistemática de videodança?”. Foi quando começamos a atentar para o que a gente estava fazendo. Foi um pouco assim a circunstância que o espaço proporcionou (BARDAWIL, 2012).

Podemos verificar a importância do Alpendre, em relação à história da videodança na cidade de Fortaleza. Por conta do aumento da produção de videodança, a Bienal Internacional de Dança do Ceará criou, dentro do Evento, a Bienal de Par em

²¹ Professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), Doutor pela UFRJ. Foi diretor-fundador dos festivais Dança Brasil e Dança Criança e um dos diretores-fundadores do Dança em Foco – Festival de Vídeo & Dança.

²² Dança em Foco se define como um Festival Internacional de Vídeo e dança, mas, sobretudo, ele é um espaço em que cada arte se expande sobre a outra e com ela, produz novas poéticas. <http://www.dancaemfoco.com.br/projeto/>

Par, um festival exclusivo para videodanças e videoinstalações. Esse evento teve sua primeira edição em 2008, nos anos pares, e vem cada vez mais intensificando e estimulando a produção de videodança na cidade de Fortaleza e no interior do Ceará, onde a Bienal tem uma extensão para algumas cidades: Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte.

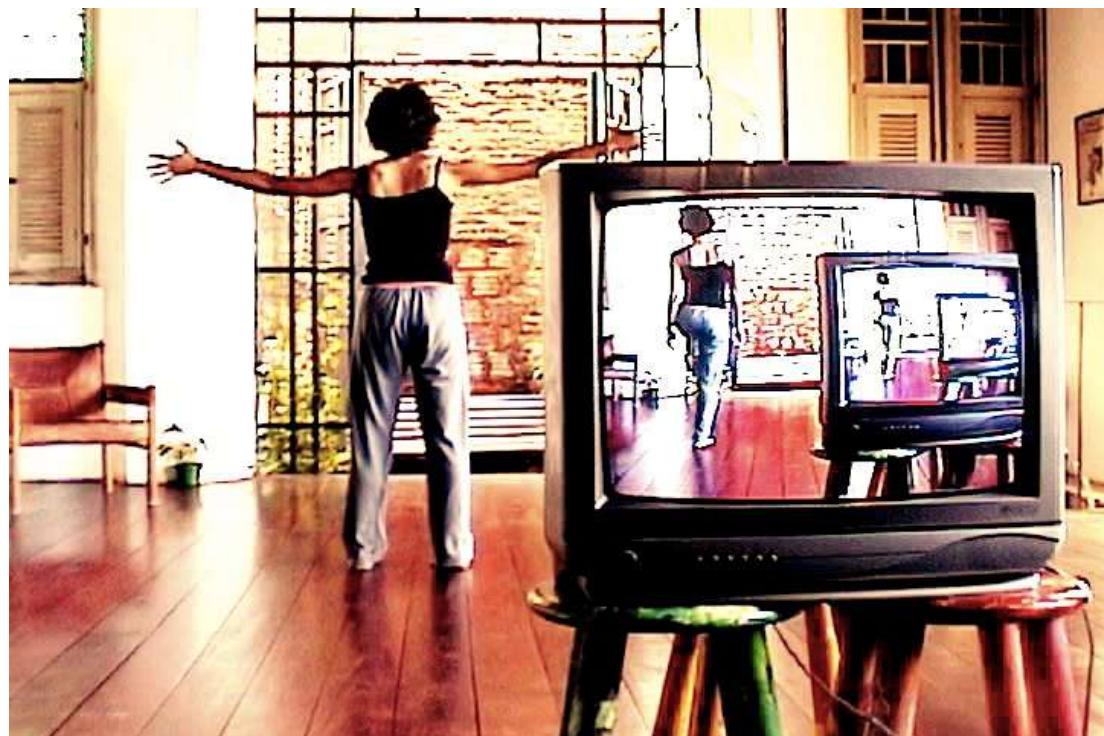


Figura 09: videodança *Inspiração*, com Andrea Sales e direção de Kiko Alves. Arquivo: Alpendre.

Mesmo com todas as incertezas, o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção continua produzindo e induzindo a pensar a arte nessa cidade que nos convida ao êxodo. Ele está ligado a diversos movimentos: encontros com artistas locais e nacionais; o Projeto Habitação, que acontece uma vez por mês; a Desgraçada Lebre, que é uma festa onde acontecem exposições, performances, shows de música, sempre com um tema; e o Cine Clube, grupo de estudo e palestras. Com todas essas ações acontecendo dia a dia no Alpendre, podemos dizer: “O pulso ainda pulsa”. Nos dias de hoje, o que rege o Alpendre é o Projeto Habitação. Como explica Bardawil:

O Projeto Habitação Alpendre/2012 prevê a continuidade e a potencialização da programação do espaço cênico do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção, através de suas companhias e artistas residentes, com ações que agreguem formação, difusão e produção.

Entre as atividades que serão desenvolvidas esse ano, estão:

Temporadas: ciclos mensais de apresentações de espetáculos, realizados a cada mês com uma companhia ou artista residente diferente, totalizando 5 temporadas.

Entre-lugares: programa já desenvolvido anteriormente pelo Alpendre, consiste em uma série de conversas com artistas que transitam por outras linguagens, refletindo sobre a interface de seus trabalhos com as artes cênicas. Artistas e pesquisadores convidados: Micheline Torres (RJ), Flávia Meireles (RJ), Felipe Ribeiro (RJ), Sandra Meyer (SC), Gustavo Ciríaco (RJ), Marcos Moraes (SP), Pablo Assumpção (CE) e Enrico Rocha (CE).

Abandonadouro: programa de aulas/trocas mensais com professores/artistas locais convidados, totalizando 10 encontros.

Heterotopias: programa já desenvolvido anteriormente pelo Alpendre, consiste em minicursos teóricos, de 10h cada, sobre a relação da arte com outras áreas de conhecimento, como Filosofia e Psicologia. Pesquisadores convidados: Eduardo Passos (RJ), Virgínia Kastrup (RJ), Edson Sousa (RS) e Alfredo Veiga Neto (RS).

Habitações provisórias: programa de residências com artistas convidados ministrando aulas e desenvolvendo trabalhos com a participação de artistas locais. Artistas convidados: André Lepecki (RJ) e Eleonora Fabião (RJ); João Fiadeiro (Portugal) e Fernanda Eugênio (RJ).

Morada de Artista: oficinas realizadas pelas companhias/artistas residentes (15h cada), a partir da ideia de compartilhar com outros artistas interessados seus treinamentos e processos de trabalho, totalizando 8 oficinas.

Modos de Vida: ciclo mensal de conversas sobre Ética e Sustentabilidade, tratando de temas como consumo responsável, meio ambiente, habitações sustentáveis e permacultura.



Figura 10: Entre-lugares com Micheline Torres (RJ) e Enrico Rocha (CE). Arquivo: Alpendre.

Ao final de 10 meses de projeto, ao longo de 2012, a ONG prevê ainda a edição do vídeo-documentário “Habitação Alpendre”, a partir do registro das experiências vivenciadas (Projeto Habitação). Esse projeto tem o apoio da Funarte (Fundação Nacional das Artes).

O problema, no entanto, é sempre a incerteza em relação à continuidade. Embora tenha tido um papel fundamental na formação de vários artistas, nunca se sabe se esta função do Alpendre poderá ou não ser assegurada e em que condições.

1.5. O impacto da videoarte de Letícia Parente no Ceará.

Em geral, a gente tem que ter essa caminhada, um processo de gestação de certo modo, eu não sei dizer o que é – se é emocional, se é intuitivo – e depois tem a parte de reflexão. Realmente, o pensamento faz a consistência, elabora as amarras das coisas (PARENTE, Letícia)²³.

Como já foi dito nesta pesquisa, não iremos relatar a história completa da videoarte e do videodança. A pesquisa foca o trabalho artístico de Letícia Parente, pois foi através dele que a videoarte se inseriu no cenário da cidade de Fortaleza.

²³ Fonte: <http://www.leticiaparente.net/>

Nascida em Salvador, Letícia Tarquínio de Souza Parente (Salvador-BA, 1930 – Rio de Janeiro-RJ, 1991), professora de Química da Universidade Federal do Ceará (UFC) e mais tarde da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC – RJ), inicia sua carreira artística com 40 anos e se muda para a cidade de Fortaleza na década de 1960, onde mais tarde assume cargo de Docente na Universidade Federal do Ceará (UFC). Na década de 1970, a artista participa da primeira geração de artistas que estudavam a videoarte. Houve ainda a segunda e a terceira gerações, às quais não iremos nos deter.

Assim como é difícil definir uma data específica para o início da história da videoarte no mundo, no Brasil também há controvérsias. Há indícios de que na década de 1960, alguns artistas inseriram o aparelho de televisão em suas instalações, a exemplo de Wesley Duke Lee e Artur Barrio, como menciona a pesquisadora Christine Mello (2006, p. 159). Portanto, o vídeo surge no contexto artístico oficialmente na década de 1970, quando o Museu de Arte Contemporânea / Universidade de São Paulo (MAC / USP) é convidado para participar de uma mostra de videoarte na Filadélfia, nos Estados Unidos. Mas apenas alguns artistas participaram do festival, pois não havia câmeras disponíveis para todos. Os que conseguiram viabilizar a realização do vídeo foram os cariocas Sônia Andrade, Fernando Cocchiarele, Anna Bella Geiger e Ivens Machado. A cidade do Rio de Janeiro acaba se tornando, então, a pioneira na videoarte no país, pela intermediação de Jom Tob Azulay, que trouxera um equipamento *portapack* dos Estados Unidos e cedeu para os artistas (ZANINI, 2008).

Em 1971, Antônio Dias, um brasileiro que morava na Itália, expõe publicamente a obra *The Illustration Of Art – Music Piece* (MACHADO, 2008). No Brasil, segundo Arlindo Machado, a utilização do vídeo nas artes acontece em três etapas: a primeira, da década de 1970: “A maioria dos trabalhos produzidos pela primeira geração de realizadores de vídeo consistia em registros de gestos performáticos do artista”. Participam desta fase: Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Antônio Dias e Andrea Tonacci. Como todos eram artistas plásticos, este movimento ocorre no circuito das artes, sendo restrito apenas a museus e casas de arte.

Sônia Andrade e Letícia Parente são as duas mais importantes artistas do vídeo no Brasil e sua atuação alonga-se em vários aspectos da multimídia. São igualmente, desde 1964-1975, as figuras que se mostraram mais atrativas na utilização do vídeo no país. Situadas em linhas de conduta muito precisas, ambas agem com indiscutível poder de comunicação, exprimindo e questionando – em trabalhos estruturados com rigor e desempenhados num

clima de tensão – as condições opressivas da vivência diária (ZANINI, 2008, p.58).

No ano de 1973, a videoarte descobre Letícia Parente, e ela começa a expor suas produções artísticas. Faz uma mostra individual do trabalho chamado “Monotipias”, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza, vence o Salão de Abril e participa da Mostra Unifor 70 – Universidade de Fortaleza; insere seu trabalho “Monotipia Flor Maior” na mostra do Salão Nacional de Artes Plásticas no Ceará; participa da Exposição Coletiva “17 artistas no Natal”; tem trabalhos expostos no Museu da Universidade Federal do Ceará (MAUC). No âmbito nacional, no mesmo ano de 1973, a bailarina Analivia Cordeiro gravou pela TV Cultura de São Paulo o mais antigo vídeo produzido no Brasil, que foi o “M 3x3”, uma coreografia para o vídeo gravada para um festival em Edimburgo, na Escócia (MACHADO, 2008). Então, podemos entender que a videodança²⁴, tema desta nossa pesquisa, nasceu junto com a videoarte.

Os artistas interessados em videoarte estavam preocupados em romper com o aparato tradicional da pintura e com sua estética planificada. Eles buscavam a fotografia, o cinema, sobretudo o vídeo, como forma de traçar outros caminhos para a arte. Por isso, ainda não eram conhecidos pelo nome de *videomakers*, e sim artistas plásticos, que apenas utilizavam recursos do vídeo como um novo suporte para a sua arte.

Assim como explica Roberto Moreira (2007, p. 09): “A maioria desses vídeos tinha como característica um plano-sequência, que registrava a performance ou atitude criativa do artista, realizada com base em um princípio narrativo prosaico”.

Os novos artistas tinham um interesse em comum: a curiosidade de investigar as possibilidades de invenção, com os meios tecnológicos (COCCHIARELE, 2008). Porém, como já foi mencionado anteriormente, o alto custo dos equipamentos dificultava essa produção.

Nos Estados Unidos da América, na década de 1960, o coreógrafo Merce Cunningham começa a ver a dança de forma diferenciada, inovando a sua linguagem. Ele é considerado o precursor do videodança. Seu trabalho se divide em quatro eventos. Entretanto, para a nossa pesquisa, iremos relatar apenas o terceiro evento. Neste, que acontece nos meados da década de 1970, o videodança pode ser chamado de arte

²⁴ Videodança pode ser chamado de arte híbrida, pois se enquadra na confluência de linguagens diferentes, ocorrendo aí um hibridismo, que irá ser comentado adiante. O movimento do videodança começa nos Estados Unidos por volta da década de 1960 com o coreógrafo e pioneiro Merce Cunningham e, no Brasil, chega por volta da década de 1980.

híbrida, pois se enquadra na confluência de linguagens diferentes. Começa o desafio de construir coreografias para o cinema. Um programa de televisão chamado “Câmera Três” se propõe a apresentar coreógrafos com trabalhos diferenciados. Nessa fase, Cunningham começa a trabalhar com o diretor de TV Merrill Brockway, iniciando seu trabalho com a apresentação do *Video Event* (SPANGHERO, 2003, e ROSSINY, 2007).

Foi nessa época que Cunningham começou a perceber a limitação da tela em relação ao palco, mas conseguiu ver outras possibilidades na forma de demonstrar o movimento por meio do vídeo. Nessa fase, passou a estabelecer parcerias com outros *filmmakers*, tendo destaque Charles Atlas e Elliot Caplan. Tendo mais afinidade com Atlas, juntos desenvolveram um videodança que começou a ser produzido no ano de 1974 e só foi lançado em 1975, com o título de *West Beth*. Desta parceria nasce também: *Locale* (1980), *Points in Space* (1986) e *Beach Bird for Camera* (AMORIM e GLICIA, 2009, e SPANGHERO, 2003). Todos esses espetáculos eram pensados para a tela e não para o palco. Esse momento foi crucial para a compreensão do desenvolvimento do videodança do século XX ao século XXI. Por meio de uma câmera em movimento, eles investigam as características do espaço fílmico (ROSSINY, 2007, p. 25).

Para Cunningham, a dança era movimento, tempo e espaço (VAUGHAN, 1997). Com a exploração do acaso e da mediação tecnológica, Cunningham era um curioso com o ritmo da vida e descobriu que a tecnologia era uma das possibilidades de criar movimentos. Assim, desenvolvia trabalhos sem narrativas e sem emoções. Começou a notar uma nova possibilidade do movimento de dança com o uso da tecnologia. O próprio Cunningham explica em seu texto *Four Events that led to Large Discoveries* (1994), como aponta o autor David Vaughan (1997, p. 276):

O espaço da câmera apresenta um desafio. Apesar de ter limites bem claros, dá a oportunidade de trabalhar com uma dança não admirável no palco. A câmera pega uma visão fixa, mas pode ser movida. Existe a possibilidade de se cortar para uma segunda câmera, com a qual pode-se mudar o tamanho dos bailarinos, que, para o meu olhar, também afeta o tempo do movimento²⁵.

Para Parente, o espaço entre a câmera também era um desafio, pois a maioria dos seus vídeos era feita em *big close*, com apenas uma tomada e em planos-sequência.

²⁵ Camera space presented a challenge. It has clear limits, but it also gives opportunities of working with dance that are not the stage. The camera takes a fixed view, but it can be moved. There are a possibility of cutting to a second camera which can change the singe of the dancers, which to my eye also affects the time, the rhythm of the movement (VAUGHAN, 1997, p. 276).

Assim como aponta Rogério Luz em seus textos sobre a artista:

Muitos dos vídeos não apresentam corte algum: um único plano acompanha o desenrolar de uma ação inteira. A montagem é interna ao plano e o enquadramento de partes ou fragmentos assinala, sem ambiguidade, a natureza técnica do meio empregado para produzir a imagem. Está-se diante de uma “realidade para a câmera”. Os closes do corpo – quando, com frequência, a artista ou suas personagens não aparecem inteiras – exploram e intensificam uma característica que o cinema produz: a equiparação entre os objetos e os viventes, a pedra e a árvore, o cenário e os atores²⁶.

Sua videoarte surpreende pela simplicidade e atualidade²⁷. Sua produção entre os anos de 1975 e 1982 problematiza a vida cotidiana em frente à câmera. Parente desenvolve em seus vídeos uma característica típica: as cenas são feitas em ambientes domésticos, remetendo assim ao papel da mulher dentro de casa. Ações como costurar, lavar e guardar as roupas são cenas recorrentes. Assim nos explica Cristiana Tejo²⁸:

Seus vídeos tangenciam o redimensionamento das identidades, a relocação de papéis sociais, a utilização do corpo como suporte discursivo, a escalada do consumismo exacerbado e o chamamento para a exploração de novas mídias, aspectos que caracterizam a arte da segunda metade do século XX. Esses elementos, entretanto, se combinam de maneira muito peculiar na trajetória desta artista paradigmática da arte conceitual brasileira e fundamentam historicamente parte da produção atual que lida sobre essas questões.

Parente não utilizava a arte de enfeitar a cena do vídeo, e sim fazia com que os objetos do cotidiano servissem de complemento para sua cena. Como explica Kátia Maciel: “Letícia não enfeita os momentos do cotidiano que escolhe. Ela faz passar os dias que passam por ela de outra maneira. Eu sou uma coisa no meio das coisas e desejo agir como elas, ficar dentro do armário, me estender sobre a tábua de passar”²⁹.

²⁶ Fonte: <http://www.leticiaparente.net/>. Acessado em 12 de fevereiro de 2012.

²⁷ LUZ, Rogério. <http://www.leticiaparente.net/>.

²⁸ <http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/preparacoesetarefas.aspx>.

²⁹ <http://www.pacodasartes.org.br/storage/KATIA%20MACIEL.pdf>



Figura 11: Letícia Parente. Fonte: <http://tecnoartenews.com/eventos/ciclo-de-conferencia-a-imagem-pensamento-de-leticia-parente/>

Em seu trabalho “*In*”, que foi produzido no ano de 1975, no mesmo ano em que “Marca Registra” também foi produzido, Parente se pendura em um cabide junto com as roupas de um guarda-roupa. André Parente³⁰ explica o trabalho da mãe em uma entrevista concedida ao blog de Sérgio Motta:

Quase todos os vídeos de Letícia são tentativas de falar sobre a condição da mulher, por um lado, daí a questão das tarefas domésticas (guarda-roupa, passar roupa, costurar etc.) e da coisificação do indivíduo na sociedade de consumo: consumidor consumido! Mas há outras questões: a opressão do cotidiano, onde as tarefas são infinitas, o intolerável de uma sociedade sob o jogo da ditadura etc. Quando vemos aqueles pés serem costurados, passamos de uma imagem a outra: todos os intoleráveis da sociedade explodem em nossa cara. Penso que essa é uma das marcas do vídeo dela.

³⁰ Filho de Letícia Parente, professor e pesquisador de audiovisual e de multimídia. Diz-se influenciado pela mãe. http://eco.ufrj.br/aparente/index_port.htm



Figura 12: Letícia Parente. Fonte: <http://abdpb.org.br/?p=206>

Nos vídeos de Parente, existem características muito presentes: a falta de diálogo e a ausência de música, mas com bastante destaque para os ruídos e barulhos originais dos ambientes, sem nenhuma cor, sendo ela a atriz principal. Segundo a autora Christine Melo (2008, p.147), Letícia Parente é descrita desta forma:

Um corpo feminino sentado num banco com as pernas cruzadas e com um pé diante à câmera, no ambiente externo de uma casa. Nas mãos, agulha e linha preta. Com a firmeza, a linha é passada pelo buraco da agulha e faz um nó em uma das pontas. A mão delicada, com as unhas pintadas com esmalte – cor suave – deliberadamente inicia uma costura incomum. Aqui o suporte não é algodão ou linho, mas a própria pele da artista. Não há titubeios, são gestos preciosos os da Letícia Parente em sua performance em tempo real na frente do vídeo. Como resultado da ação, após dez minutos ininterruptos, sem corte, aparece escrito “Made in Brasil” (com S) na sola de seu pé.

A artista se preocupou em questionar imposições e papéis sociais do cotidiano, discutindo as imposições ao corpo feminino, com obras pensadas e produzidas para demarcar ações realizadas no corpo.

Cláudio Costa, que também escreveu sobre as obras de Letícia Parente, explica a relação da artista com a plateia³¹:

³¹ <http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>

É nesse contexto que os trabalhos de Letícia Parente surgem, tornando ainda mais complexa a relação com o espectador: suas performances não existiriam para uma plateia, mas tão somente para a câmera que a registrava. Um trabalho de videoarte não seria apresentado em salas escuras com espectadores sentados, mas em qualquer lugar onde houvesse o equipamento necessário. Por falta de recursos técnicos acessíveis aos artistas naquele momento, os vídeos produzidos pela primeira geração não seriam editados. Manteriam, ao contrário, apenas o registro do gesto performático do artista, o confronto da câmera com seu corpo – procedimento mais elementar dessa nova arte que surgiu.

Letícia Parente teve cinco filhos. Dois deles, Pedro Parente e André Parente, são artistas, hoje estudiosos da tecnologia junto com a arte. Pedro Parente, em entrevista, na qual foi indagado sobre qual a influência das obras de sua mãe em relação a ele, afirma: “A influência é total. Pois a arte conceitual fortemente existente no trabalho de Letícia Parente contamina até hoje os trabalhos elaborados, tanto com Dança e Tecnologia, como também nas instalações desenvolvidas”³².

As obras produzidas pelos artistas da primeira geração da videoarte traziam na sua subjetividade questionamentos políticos. Tinham o objetivo de debater questões políticas e sociais, sobre os poderes e a dominação dos corpos pela sociedade moderna. Na década de 1970, as inquietações políticas ainda perduravam em nosso país. Aponta Christine Melo (2007, p. 149):

A diferença entre os trabalhos realizados na década de 70 e os trabalhos realizados recentes reside no contexto da criação da época. No Brasil, a arte de 70 possui um forte caráter político, o país estava em confronto, tomado pela ditadura militar. Nesse sentido o corpo é revelado como fronteira última de manifestação estética e inserido como mecanismo de circulação de mensagem. Ao longo dos anos 80 e 90, o mecanismo de apresentação do corpo é apresentado de forma bem diferenciada.

³² Entrevista concedida em 16 de maio de 2011, via correio eletrônico.



Figura 13: Letícia Parente.

Fonte: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=1134776>

Na década de 1970, precisamente em 1973, na cidade de Fortaleza-CE, Parente começou a participar de exposições tanto individuais como coletivas, chegando a ganhar um concurso realizado até hoje, o Salão de Abril de Fortaleza, que é um concurso de obras produzidas pelos artistas locados na cidade³³. Participou da 8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP), primeira mostra pública que ocorreu dos vídeos brasileiros, organizada por Walter Zanini. Foi a Buenos Aires com as videoartes “Marca Registrada”, “Preparação I” e com a obra “In” para o IV *International Open Encounter*, no Centro de Arte Y Comunicación (CAYC). Participou também da Mostra de Videoarte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM- RJ)³⁴.

³³ No ano de 2012, aconteceu o 63º Salão de Abril de Fortaleza, que ficou em exposição até o mês de maio na Galeria Antônio Bandeira, na Rua Conde D’Eu, nº 560, Centro, mantido pela Prefeitura da cidade. Fonte: <http://www.salaodeabrilfortaleza.com.br/>

³⁴ <http://www.leticiaparente.net/>



Figura 14: Letícia Parente. Fonte: <http://www.leticiaparente.net/>

A videoarte, em seu início, integrou-se às artes plásticas, como podemos verificar, de acordo com Ivana Bentes:

A videoarte também recria e canibaliza procedimentos de linguagem que remontam às vanguardas históricas e ao cinema experimental dos anos 60 e 70 em todo o mundo – a flicagem, as cinecolagens, as superposições e fotomontagens, os grafismos, as imagens simultâneas no quadro, os trípticos, as telas duplas que iriam reaparecer com o vídeo (BENTES, 2008, p.118).

Trata-se de um exemplo que Néstor García Canclini (2008, p.XXXIX) conceitua como hibridismo:

Considero tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros termos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar construindo princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, conviver em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se (2008, p. xxxix).

Assim como os videoartistas, os produtores de videodança também fizeram experiências ousadas com as câmeras de vídeo. Assim explica Royo: “No entanto, a arte do vídeo tem se desenvolvido em maior medida, isso se deve à sua arte híbrida, como consequência da sua evolução como uma forma de arte”³⁵.

Letícia Parente deixou muitos seguidores, mais precisamente aqui no Ceará, onde todos os artistas contemporâneos têm essa influência, como aponta Bardawil:

³⁵ *Si embargo. La razón fundamental de que El vídeo arte se ha desarrollado en mayor medida, isto se debe a su naturaleza híbrida, como consecuencia de su evolución como una forma de arte.* <http://campus.usal.es/~viriato/filosofia/webcongreso/com/VictoriaPerez.doc>. Acesso em: 28 nov. 2011.

O que aquela geração dela tava comunicando, tava propondo, assim, um momento da década de 70, um momento superemblemático, década de 60, 70, porque depois você tem Lígia Clark e Hélio Oiticica. È eu acho que são as dicas para qualquer artista que trabalha com arte contemporânea hoje. Esse fiozinho da Letícia Parente até aqui, eu brinco dizendo que a gente é um pouco herdeiro da história. A gente que eu digo não “a gente”, Alpendre. Eu digo a gente, todo mundo que trabalha com isso.

O que Letícia Parente fez na cidade de Fortaleza foi soltar uma semente que foi cultivada por seus filhos, fazendo com que essa capital soubesse quem era essa artista. E hoje ela é referência para as pessoas que fazem videodança na cidade. Assim explica Bardawil:

Eu acho que todos nós bebemos mesmo. Quem nunca ouviu falar hoje e foi trabalhar com arte contemporânea é herdeiro muito direto dessas questões que foram levantadas por pessoas da história mais recente e aqui, para a, gente, então, a gente não tinha noção do que era videodança. Eu me lembro que eu cheguei a participar do Pano de Boca, quando o Pedrinho começou a propor essas experiências. Eu cheguei a participar do vídeo que ele fez, mas, assim, eu nunca tinha ouvido falar em Letícia Parente, nunca tinha. Era uma experiência bacana, como a gente começou a produzir videodança.

A arte de Letícia Parente respinga e dá frutos na Terra da Luz.

1.6. O videodança na Terra da Luz – a mídia da visibilidade.

Caracterizar o Videodança da América Latina é muito mais difícil do que fazer isso com a Videoarte. Sobretudo, porque o próprio gênero – acaso seja um gênero – gera controvérsias quanto a sua caracterização. Em grande medida, a videodança se desenvolveu a partir da própria prática, alheia às definições normais (ALONSO, 2007, p.48).

Em 1986, Pedro Parente, junto com seu amigo Fergus Gallas, produziu o seu primeiro videodança, “Ensaio”, na cidade de Fortaleza, na época ainda classificado como videoarte. Eles ganharam o prêmio de segundo lugar no Festival de Cinema da Casa Amarela Eusélio Oliveira.

Inaugurada em 27 de junho de 1971, a Casa Amarela Eusélio Oliveira oferece cursos nas áreas de cinema, fotografia e animação, além de formar plateia para a área de audiovisual, difundindo a memória do povo cearense. Dispõe de vasto acervo de filmes, vídeos e fotografias. Promove o Cine Ceará, terceiro maior festival de cinema do Brasil, e disponibiliza uma videoteca com cerca de 2.520 vídeos para estudantes, professores da Universidade e população em geral. A Casa dispõe ainda de um laboratório de fotografia, um núcleo de animação, duas ilhas de edição, salas para os cursos de

fotografia, cinema e vídeo e o Cine Benjamin Abraão, com capacidade para 146 pessoas. A Casa Amarela mantém parceria com a Associação Cearense de Cinema e Vídeo, com o Núcleo de Cinema de Animação do Ceará, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult), e com a Associação dos Amigos da Casa Amarela Eusélio Oliveira³⁶.

O irmão de Pedro, André Parente, é pesquisador de audiovisual e multimídia, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e junto com sua mãe, Letícia Parente, fez várias parcerias: “Comecei fazendo vídeos e filmes, em meados dos anos 70, influenciados pelos pioneiros da videoarte, em particular Letícia Parente, com quem fiz vários vídeos, como modelo, câmera e coautor”³⁷.

Pedro Parente, junto com seus amigos Fergus Gallas (produtor cultural), Lúcia Machado (coreógrafa e esposa de Pedro Parente) e Roberta Marques (videomaker), começa a pensar, produzir e fazer “vídeos de dança” em Fortaleza, na década de 1980³⁸. Os amigos começaram a produzir vídeos e desta parceria são gerados três videodanças premiados³⁹.

Em 1993, desmamcham a parceria e começam a trabalhar em projetos paralelos, deixando assim o videodança de lado. Em 1999, um grupo de estudos e de amigos, com interesse comum em um espaço onde pudessem compartilhar da arte, fundou a Organização não governamental (ONG) Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção. O desenvolvimento dos trabalhos em videodança, na cidade de Fortaleza, firma-se a partir de então, com ênfase nos trabalhos de alguns artistas locais.

A videoarte de Letícia Parente e de toda a sua geração passa a ser pensada não só por seus filhos, mas por inúmeros artistas que a seguiram. Assim nos aponta Alexandre Veras acerca dos trabalhos em videodança no Ceará, destacando os pioneiros nesta

³⁶ Fonte: http://www.ufc.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=144&Itemid=85.
Acesso em: 22 mai. 2012.

³⁷ <http://www.eco.ufrj.br/aparente/>

³⁸ Eu, minha esposa e algumas outras pessoas (Roberta Marques e Fergus Gallas) fomos os primeiros a fazer videodança em Fortaleza... 86 a 88.

³⁹ Ensaios - Premiação: Menção Honrosa – Festival de Vídeo de Fortaleza, 1986.

- Televisão 1,2,3 – Premiação: Melhor Direção, Melhor Vídeo, Melhor Edição no 1º Festival Latino-americano de vídeo.
- Da Vinci – Premiação: 3º colocado no Cine Ceará, 1992.
- Feijão Sem Banha, - 1993.

atividade artística:

Até então eu nem, até já tinha feito, na verdade eu já tinha editado, que são as duas pessoas que eu conheço, que foi quem primeiro produziu videodança em Fortaleza. Que é o Pedro Parente (filho da Letícia Parente) e o Fergus Gallas. Paradoxalmente não, coincidentemente eu editei um desses vídeos do Pedro, que inclusive acho que foi o único prêmio que eu ganhei na minha vida, foi um prêmio de edição no Cine Mostra Fortaleza, há dezoito anos atrás (...). A gente editou isso lá em São Paulo, eu morava em São Paulo na época, o Pedro foi pra lá com esse material, a gente se falou por telefone e a gente editou esse vídeo. E era um videodança. É esse o trabalho que ele faz, realmente, assim você pode caracterizar todos os elementos de videodança (grifos nossos).

Letícia Parente deixa rastros da sua arte até hoje na cidade de Fortaleza. A produção de videodança no Ceará criou uma Epistemologia Local (SANTOS, 2010), pois os grupos Companhia Balé Baião e o Núcleo de Doc-Dança, estudados para esta pesquisa, apresentam cenas de reivindicações políticas em seus videodanças, traços que foram identificados nos trabalhos de Letícia Parente.

CAPÍTULO 2 – A nova forma de refazer e de pensar o videodança, a mídia da visibilidade na Terra da Luz.

2.1. Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea – a reivindicação em forma de dança.

No Ceará, o videodança ainda é uma mídia muito utilizada. Dentre as muitas companhias existentes em Fortaleza, que desenvolvem esse trabalho, duas foram escolhidas e serão apresentadas para a discussão nesta pesquisa. São elas a Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea e o Núcleo de Doc-Dança.

A Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea foi fundada na cidade de Itapipoca, localizada a cerca de 150 km da capital, Fortaleza, com uma população de 120 mil habitantes. Itapipoca é uma palavra tupi-guarani, que significa “pedra que estala”. A cidade é conhecida como a “Cidade dos 3 climas”, pelo fato do município possuir a serra, o mar e o sertão. Itapipoca se localiza na região do Vale do Curu, litoral oeste do Ceará.



Figura 15: Praia da Baleia. Fonte: <http://www.hotelterraverde.com.br/Praia.html>



Figura 16: Sertão de Itapipoca.

Fonte: <http://jpitapipoca.blogspot.com.br/2009/06/sertao.html>



Figura 17: Serra de Itapipoca. Fonte: <http://reflorestandoaserra.blogspot.com.br/>

A Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea desenvolve um trabalho de pesquisa, criação, produção e difusão da dança no interior do Ceará⁴⁰. Iniciou seus trabalhos de pesquisa no ano de 1994, com jovens da periferia do município de Itapipoca, que decidiram começar a fazer uma articulação cultural para movimentar a cidade, movimento conhecido como *Dance Rua*. Esse movimento dá início à Companhia.

Baião, nome que leva a Companhia, vem da comida regional muito popular no Ceará, conhecida como baião de dois. Essa iguaria é a mistura do arroz com o feijão, mas com possibilidades de fusão infinitas, ingredientes diversos que farão um “ baião temperado”, feijão e arroz, mistura ou miscigenação. O baião também quer dizer

⁴⁰ <http://ciabalebaiao.blogspot.com.br/search/label/Hist%C3%ADria%20e%20Repert%C3%ADrio>.
Acesso em: 20 mai. 2012.

“bajar” na gênese da língua portuguesa brasileira, ou seja; bailar, bailando, dança⁴¹.

No ano de 1997, a Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea inicia sua pesquisa de corpo, dança e de interação com o espaço da cidade onde eles vivem e com o movimento do fluxo que envolve o município, o interior do Estado. Assim explica Moreno⁴²: “Nós trabalhamos, sobretudo, com a possibilidade do improvisar em cena. Nos interessa a poética que a gente pode construir em interação um com o outro e com o espaço”.



Figura 18: Foto: Feira do Município, 1997. Arquivo: Companhia Balé Baião.

No ano de 2001, Moreno é aprovado por meio de uma audição e começa a fazer parte do grupo de alunos do Colégio de Dança do Ceará, ofertado pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura⁴³. Na época do Colégio, como era chamado por seus alunos, diversas disciplinas eram ofertadas, em sua maioria com professores de fora do Estado. Podemos citar: Paulo Caldas, Maria Alice Popi, Eliana Caminada, Marina Salomon, Grupo Lumem, com muitas discussões sobre vídeos de dança e videodança. Ao encerrar

⁴¹ <http://ciabalebaiao.blogspot.com.br/search/label/Hist%C3%83ria%20e%20Repert%C3%83rio>. Acesso em: 20 mai. 2012.

⁴² Entrevista concedida na cidade de Fortaleza em 10 de setembro de 2011.

⁴³ Curso de extensão que era oferecido pelo Dragão do Mar de Arte e Cultura em parceria com o Governo do Estado. Os cursos tinham duração de dois anos. Eram oferecidos cursos de: Dança, Cinema, Teatro e Design. O Instituto funcionou até o ano de 2003.

o ano de atividades no Colégio, Moreno volta para Itapipoca e continua seu projeto de tornar o município conhecido também pela sua dança e não só por suas belezas. Assim, como aponta Moreno: “ Obviamente que, quando eu fiz o Colégio de Dança do Ceará, nós tivemos acesso a vários vídeos e a gente analisava e discutia, juntamente com professores que estavam nos acompanhando, e esses vídeos, de alguma forma, ficaram muito impregnados na minha memória, ficou a vontade de experimentar alguma coisa parecida em Itapipoca⁴⁴”. Portanto, no ano de 2005, a Companhia Balé Baião é aprovada por um Edital de incentivo às artes, da Secult-CE⁴⁵, na carteira de Pesquisa de Linguagem. Com o valor recebido pelo edital, a companhia adquire os equipamentos tecnológicos para colocar em prática a pesquisa em dança, corpo e imagem. Ao adquirir esses equipamentos, Moreno começa a fazer experimentações de vídeos que refletem o seu interesse em trabalhar uma arte que dialogasse com a inquietação social e cultura das moradores de Itapipoca. Explica Moreno:

Um dos vídeos que mais me marcou foi o *Tempo da Delicadeza*, do Alexandre Veras e [da] Andréa Bardawil, via Alpendre, eles estrearam um espetáculo e junto com o espetáculo eles mostraram o vídeo, isso me afetou imediatamente. Porque ele lidava com imagens do cotidiano, então como isso sempre me interessou, as poéticas do cotidiano, a cidade, metáforas urbanas. Então, peguei a câmera e já era a hora da gente experimentar coisas por aqui.

Durante os dezoito anos de existência da Companhia, já foram produzidos onze videodanças⁴⁶. E o assunto mais decorrente nestes é a rápida transformação que a cidade vem sofrendo nos últimos tempos. Como explica Moreno:

Eu me interessando muito pelo lugar que eu moro, pelo lugar que eu habito para que eu possa pensar a minha arte. Eu tenho essa ideia de trazer a tona, e primeiramente, aquilo que a gente considera político, a arte é um manifesto político, por si só, não que a gente tenha que fazer panfletagem ou defender uma ideologia política, é muito mais que isso. Tem a ver com estética política. Essa metáfora das coisas que estão ali no lugar.

A região do litoral oeste é apresentada ao turismo como de cidades fartas, belas e que preservam as belezas locais. Os videodanças produzidos pela Companhia Balé Baião tentam desmistificar as imagens da cidade da forma errônea como é vendida para o turismo. As imagens produzidas para comercialização não são as mesmas imagens

⁴⁴ Entrevista concedida na cidade de Fortaleza no mês de setembro de 2011. Todos os depoimentos de Moreno foram extraídos desta entrevista, que estará na íntegra no final do trabalho.

⁴⁵ Edital de incentivo às artes ofertado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

⁴⁶ Seguem os videodanças em ordem cronológica nos anexos deste trabalho.

encontradas na cidade. Complementa Moreno:

Quando a gente leva um trabalho de dança e se as pessoas fazem uma pergunta sobre Itapipoca, imediatamente a gente fala sobre estas questões, que é uma perturbação, porque a gente que está lá e está vendo que a cidade está perdendo seus aspectos históricos, seus prédios antigos, árvores antigas, tudo se desfazendo, desaparecendo, porque, assim, é uma cidade do interior. É muito estranho, a gente vê uma cidade do interior se transformar em um território urbano.

Além dos videodanças produzidos, a Companhia organiza dois eventos que ocorrem todos os anos na cidade de Itapipoca, desde 2008. O Festival de Dança do Litoral Oeste, que tem parceria da Bienal de Dança do Ceará, e a Mostra Intenções, que se configura como um festival experimental de performance e videodança.

Para compreender melhor a discussão de Moreno, é fundamental reconhecer a importância do lugar. Como explica o geógrafo Milton Santos:

No lugar – um cotidiano compartido entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre a organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsável, através da ação comunicativa, pelas diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 2002, p.322).

O local traz uma significação que envolve memória, lembranças e um histórico de vida. Para Moreno, o interior está perdendo suas características e ganhando formas de cidade grande. Por testemunhar as mudanças que estavam ocorrendo, surgiu a vontade de fazer algo. Muitas vezes, o interesse dos processos urbanos não é o mesmo dos moradores:

Os desafios que a gente vê em Fortaleza, como a destruição do meio ambiente, violência sonora, destruição do patrimônio material e imaterial, a gente vê frequentemente, aqui em Itapipoca. Essa chacina cultural sempre me interessou, partindo da ideia de ser didático ou de ser alguém que quer discutir um tema. Interesso-me em trabalhar uma arte que de alguma forma dialoga-se com questões, muitas vezes são desafios, ou questões que inquietam socialmente ou culturalmente as pessoas daquele lugar. Isso tem a ver com a minha história de vida, sempre fiz parte de movimento social, os primeiros vídeos que a gente começou a fazer, eles traziam à tona muito esses cenários, os desafios urbanos, a cidade, esse corpo interagindo, não com o intuito de fazer uma denúncia ou de levantar reflexões. A princípio me interessava a plástica da cidade, as imagens que essa cidade podia me oferecer. De fato, se alguma metáfora se construía ali, foi se construindo conforme a gente ia fazendo o vídeo, e eu fui fazendo muito intuitivamente. A princípio, a gente não tinha nenhuma técnica. Eu fiz isso só. Eu chamei algumas pessoas da Companhia no nosso espaço mesmo e comecei a

experimentar algumas coisas.

Segundo Santos e Meneses (2012, p. 298): “O contexto ou o ambiente em que estivermos localizados identificará em grande medida o nosso público-alvo”.

Assim como alguns artistas da cidade de Fortaleza, Gerson Moreno também foi educado pelos vídeos produzidos pelo Alpendre e discutidos na época em que frequentava o Colégio de Dança do Ceará, como já foi citado. Ao ser aprovado pelo Edital da Secult-CE, Moreno começou a fazer experimentações com a sua companhia, produzindo 3 videodanças sem possuir conhecimento técnico. O videodança de Itapipoca fica conhecido na cidade de Fortaleza e, sabendo que existia interesse por esse artefato, a Bienal Internacional de Dança do Ceará propõe um curso sobre as técnicas e a história do videodança, ministrado por Alexandre Veras, no município de Itapipoca. Explica Moreno: “Depois de ter feito 3 videodanças foi que passei a ter contato com o pessoal do Alpendre, com informações técnicas, o Alexandre (Veras) passou uma temporada conosco em Itapipoca através da Bienal Internacional de Dança, em 2008”.

Como já mencionamos anteriormente, em outras cidades e em diversos países, o videodança já não tem a mesma importância que marcou o início da década de 1990. No Brasil, a cidade de Fortaleza é uma das poucas cidades que continua desenvolvendo essa prática. Como foi mencionado na introdução, em Montevidéu, por exemplo, a carteira de videodança não será mais ofertada. Tamara Cubas, responsável por um dos maiores festivais de videodança (Festival Internacional de Video Danza del Uruguay - FIVU), explica o porquê de não se produzir mais: “Não estava acontecendo nada, não conseguia me relacionar mais com os videodanças.”⁴⁷. O Edital do Rumos Itaú também não disponibiliza a carteira exclusiva para o videodança, e sim como apêndice na categoria de Cinema. No entanto, durante o evento da Bienal Internacional de Dança do Ceará, ocorre uma outra bienal chamada “De Par em Par”⁴⁸, pensada para acontecer em anos pares, e que foi pensada especialmente para os videodanças e videoinstalações.

⁴⁷ <http://idanca.net/idanca-txt>

⁴⁸ Criada em 2008, a Bienal Internacional de Dança/ De Par Em Par formaliza o compromisso do Festival, que acontece nos anos ímpares, em atender a demanda dos profissionais da dança no Ceará por ações continuadas na área de formação, principalmente para que os níveis de impacto constatados até aqui pela Bienal, que vão além de sua programação oficial, possam ser ampliados.

Por conta disso, o projeto Bienal Internacional de Dança do Ceará/De Par Em Par consiste na elaboração e na execução de ações na área de formação, dando continuidade aos processos iniciados no período do Festival, com o objetivo de fomentar e dar visibilidade à produção local, na capital e no interior, fortalecendo os processos colaborativos de criação, nacional e internacionalmente. A realização da edição 2010 ajudou também a estender a rede de parcerias já estabelecida. O mesmo acontecerá com a edição 2012. <http://www.bienaldedanca.com/portal2012/introparempar.html>

Como parte desta rede de resistência, a Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea, do município de Itapipoca, tem um papel importante, produzindo videodanças, como resultado de tudo que foi ensinado pelo Alpendre – Casa da Arte, Pesquisa e Produção. Neste sentido, a importância da produção artística de Moreno e de sua companhia estão no fato de que exercem um papel político, o que representa mais do que uma discussão estética ou pesquisa de linguagem. Neste sentido, as experiências são bastante tradicionais, no entanto isso não diminui a sua importância tendo em vista os temas abordados e o modo como são comunicados para as comunidades locais.

Um bom exemplo é o *Loteamento*. Produzido em 2008, depois de uma oficina ministrada por Alexandre Veras, em parceria com a Bienal “De Par em Par”, esse videodança foi realizado pela Companhia Balé Baião e cada integrante desenvolveu um papel na equipe de produção⁴⁹. Ele tem a duração de 8 minutos e 33 segundos, todas as cenas são externas e o cenário é composto por lotes,⁵⁰ que estão à venda na cidade de Itapipoca.



⁴⁹ Direção de Cacheado Braga. Som direto: Flávio dos Santos. Fotografia: Victor de Melo e Viana Júnior. Produção: Gerson Moreno, Alyciane Souza e Jonas Cordeiro. Composição coreográfica: Gerson Moreno e Glaci Farias. Making of: Edinardo Alves. Edição: Cacheado Braga, Fred Benevides e Glaci Farias. Intérpretes: Companhia Balé Baião, com Glaci Farias, Gerson Moreno, Edileusa Inácio, Ronny de Souza, Gustavo Rodrigo, Pedro Henrique, Vaneila Ramos e Valéria Brandão.

⁵⁰ Segundo o dicionário Houaiss, loteamento significa: terreno de pequenas dimensões, urbano ou rural, que se destina a construções ou à pequena agricultura.



Figura 19: acervo da Companhia.

Nos segundos em que se inicia o videodança, a trilha sonora é de toada⁵¹ e os chocalhos dos bois também podem ser escutados, lembrando o som do sertão. Os coqueiros balançam conforme o vento, o céu está nublado, há a luz do fim da tarde no sertão. A imagem utilizada mostra o sertão de Itapipoca. Na cena seguinte, os bailarinos/intérpretes levantam-se, um por um. A cena volta ser a paisagem novamente. Neste momento, podemos nos remeter ao êxodo rural, pois a cidade está toda loteada e vendida. Na cena que acontece no tempo de 2 minutos e 39 segundos, mostram-se os coqueiros do loteamento, marcados da base até a sua metade de tinta branca. Cacheado Braga, integrante da Companhia e diretor do videodança, explica: “As árvores são calhadas para evitar as formigas e são preservadas. Também, quando comprarem o terreno, elas estão marcadas e serão derrubadas. É uma ironia, eles (os donos dos terrenos) pintam, mas elas são as primeiras a serem derrubadas”⁵².

É como se a especulação imobiliária tivesse expulsado a população nativa. Observando o videodança, à luz da Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2010), fica evidente que:

Se nem mesmo o português que esses corpos falam é o mesmo, as suas danças também carregam seus sotaques. Tais corpos, contudo, são os mesmos que perfilam ombro a ombro, para a mesma bandeira e o mesmo hino, ao mesmo tempo atua como raízes-antenas com os outros ambientes.

Como explica Greiner (2005, p. 131):

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma

⁵¹ Segundo o dicionário Houaiss, toada quer dizer: cantiga de melodia simples e monótona, de texto geralmente curto, não romanceada, mas com estrofe e refrão.

⁵² Entrevista concedida na cidade de Fortaleza em setembro de 2011.

de corpo – processo condicionado pelo entendimento de que corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive em estado do sempre-presente, o que impede a noção de recipiente.

Nas imagens do videodança, o ambiente em que a Companhia dança é justamente onde a especulação imobiliária acontece. O ambiente faz parte do corpo dos bailarinos, a coreografia nos passa a sensação de proteção. Folhas secas deixam de ser objetos de cena para fazer parte do momento da dança, mostrando interação com o corpo-ambiente. Neste momento, a trilha sonora passa a ser o barulho das folhas secas.

Todo corpo é sempre um corpo-mídia, isto é, um estado transitório das trocas que faz com os ambientes. Assim, a vida nua, essa força produtora das formas de vida que podem surgir, age nesse trânsito de trocas que promove mestiçagem entre a natureza e a cultura (GREINER, 2010, p. 132) .



Figura 20: acervo da Companhia.

Existe uma representatividade com o local escolhido para as filmagens, que tem relação com o que está acontecendo na cidade e que vem acontecendo naquela localidade. Um agravante avanço da especulação imobiliária, pelos donos dos terrenos, está fazendo com que a cidade perca todos os traços de uma cidade do interior. Assim explica Braga:

Foi a partir de um olhar estético primeiramente, um lugar para filmar, nós andamos pela cidade e percebemos que aquele loteamento [era] um espaço legal para ser a filmagem. A partir disso, os traços da cidade surgem. O videodança *Loteamento* tem uma história longa. Ele é o que ainda nos resta de vegetação e ele está sendo totalmente vendido para a construção de imóveis, e com isso a gente tem casa vez mais desaparecendo. Na época, era, tipo, o primeiro loteamento de grande proporção, que derrubou várias árvores, um local mesmo, e hoje existem vários outros loteamentos, 2,3,4, e a cidade continua crescendo. E tanto que, no censo de 2007, tem um pouco

mais de 100 mil habitantes, e agora, no censo de 2010, com apenas 3 anos, subiu mais de 10 mil habitantes. Então não tem local para essa gente que mora. Então onde essas pessoas vão morar? Estão derrubando a vegetação. Na época, acabou somando com o que vem acontecendo agora.

O turismo se torna um grande vilão, quando se notam as consequências de suas ações predadoras. Explica Moreno:

O videodança tenta desmistificar a cidade. Porque existe toda uma concepção de que Itapipoca é a cidade dos 3 climas, praia, serra e sertão. E realmente nós temos essas 3 vegetações. Apenas a primeira imagem é que chega no turista [...]. É uma região muito farta, muito bela, onde se preservam as belezas que estão lá. Na verdade, não é bem assim, pelo contrário, existe um descuido enorme, que é primeiramente político, um descuido das gestões que historicamente estão lá, e esse vídeo, especificamente, ele acaba sendo essa denúncia. Nós temos ali um ambiente, que até então precisaria ser reservado e não é. Se a ideia é avançar, que a cidade se desenvolva e que se compreenda por parte dos grandes empresários e gestores que é preciso ter novas empresas ali. É preciso que existam prédios, indústrias, isso a gente comprehende, e tudo isso é importante. Se a gente leva um trabalho de dança e as pessoas perguntam sobre Itapipoca, a gente imediatamente fala sobre esta questão que pra nós é uma perturbação, porque a gente tá lá e a gente vê cada vez mais, a cidade está perdendo seus aspectos históricos, os prédios antigos, árvores antigas, tudo se desfazendo, desaparecendo.

O videodança *Loteamento* acaba com uma cena que representa toda a discussão que estamos desenvolvendo nessa pesquisa. A cena representa a morte do município. As imagens remetem à reivindicação que os integrantes da Companhia apontam: evitar o fim da cidade do interior, com suas características, seus aspectos históricos, os prédios antigos, árvores antigas, ganhando aspectos de cidade grande, com os polos industriais. Tem-se a imagem do bailarino/intérprete andando em cima da árvore que foi morta à machadada.



Figura 21: acervo da Companhia.

Moreno explica:

Nós temos ali um ambiente, que até então ele precisaria ser reservado e não é a tendência. Se a ideia é avançar, que a cidade se desenvolva. O que se comprehende por parte dos grandes empresários e gestores, que é preciso ter

novas empresas ali, é preciso que existam prédios, indústrias, a gente comprehende que tudo isso é importante. Mas que é sempre uma questão que a gente faz pra gente ou em qualquer lugar que a gente habite, se a gente leva um trabalho de dança e as pessoas perguntam sobre Itapipoca, a gente imediatamente fala sobre esta questão que, pra nós, é uma perturbação, por que a gente está lá, e a gente vê cada vez mais. A cidade está perdendo seus aspectos históricos, os prédios e as árvores antigas, tudo se desfazendo, desaparecendo, porque, assim, uma cidade do interior, e é muito estranho a gente ver uma cidade do interior se transformar em um território urbano. Estão transformando a cidade de Itapipoca em polo industrial, mas sem ordenamento e sem nenhuma organização urbana, estão derrubando aqui, derrubando lá, é isso que está acontecendo em Itapipoca.

2.2. Núcleo de Doc-Dança – a religião como fuga da realidade.

Em abril de 2008, o Núcleo de Doc-Dança inicia sua pesquisa de linguagem, criação e organização em Dança. Trabalhos baseados na estrutura do cinema de documentário: os assuntos abordados e as exibições públicas em diversos formatos, sejam de pessoas, sejam de fatos que afetem os integrantes, são todos condizentes com uma realidade vivida por cada participante, fazendo uma arte testemunhal e documental não só sobre aquilo que acreditamos ou concordamos no mundo, mas exatamente sobre quem somos e como nos colocamos diante do outro⁵³.

Dirigido pelo ator e bailarino Paulo José, o Núcleo de Doc-Dança tem como sede a cidade de Fortaleza. É localizado no Benfica, um bairro universitário, na zona sul, muito próximo do Centro da cidade e com uma representatividade muito positiva nas manifestações culturais, um bairro que é o endereço de um dos campi da Universidade Federal do Ceará (UFC), do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), conhecido também por ser o bairro dos universitários. O grupo tem como sede a Artelaria Produções, uma associação sem fins lucrativos, que trabalha com Educação e Criação através da Arte. Criada por um grupo de arte-educadores, formados pelo Curso de Arte Dramática (CAD) da Universidade Federal do Ceará (UFC), foi inaugurada em 2003 e atua nas áreas de arte e educação. A maior área de atuação da Artelaria Produções acontece no interior do Estado, onde atende municípios que têm menos oportunidade de informação. Durante os anos de 2005 e 2006, a Artelaria Produções atendeu 20 municípios, dando acesso a espetáculos e oficinas de Dança Contemporânea, sendo feita uma parceria com as Prefeituras das cidades, com os prêmios de circulação Secult/CE 2005 e EDITAL FUNARTE KLAUSS

⁵³ <https://www.facebook.com/docdanca.nucleo>

VIANNA de Cultura 2006. Entre 2007 e 2009, continuaram com o trabalho do interior do Estado, apresentando o espetáculo “Água de meninos” e ministrando oficinas.

No ano de 2011, o Núcleo de Doc-Dança estreou inaugurando uma série de trabalhos intitulada “Estudos”. O primeiro chamou-se “Estudo sobre Cinderela”; o segundo trabalho foi intitulado “Sólidos e Frágeis – Segundo Verso”. O Núcleo se mantém em atividade de estudo e criação toda terça, quinta e sábado. Além de seus experimentos, os intérpretes/bailarinos fazem aula de Técnica de Martha Graham com Elane Fonseca, *Street Dance* com Caio Daniel, Tecido Circense com Paulo José, Capoeira com Gildásio e Orientação Musical com Edmar Cândido. O Núcleo de Doc-Dança tem como bailarinos/intérpretes: Aurélio Lobo, Fabiano Veríssimo, Fátima Muniz, Dayana Ferreira, João Paulo Barros e Paulo José. O atual trabalho do grupo é chamado “Sim, Não, Talvez” (texto de Ricardo Guilherme e concepção coreográfica de Paulo José). E está em fase de montagem o espetáculo “Catecismo”, que tem direção e concepção de Paulo José.



Figura 22: arquivo, Núcleo de Doc-Dança. Espetáculo Sim, Não, Talvez. Foto: Lima Filho.

O Núcleo de Doc-Dança é conhecido na cidade por suas produções com temas que trazem assuntos da vida cotidiana para o palco. Além dos espetáculos, a produção de videodanças do grupo também é intensa. Já produziram 4 (quatro), de 2008 a 2011. Paulo José diz que conheceu o videodança a partir de um convite para dançar para a câmera, sendo essa a sua primeira experiência, um videodança com direção de Alexandre Veras. A partir desse contato com a câmera, ele sentiu vontade de entender sobre o cinema documental. Explica José: “Então, com essa curiosidade, nasce o

Núcleo de Doc-Dança, que pretende criar na Dança uma linguagem que se faça testemunhal⁵⁴”.

Um bom exemplo é “O Ósculo Santo da Caridade”, produzido em 2010: são vídeos nos quais a cidade é representada de forma diferente. Intitulado *videopoesia* pelo grupo, entre as imagens, textos escritos pelos bailarinos/intérpretes se intercalam com a dança. O videodança é dividido em 2 capítulos: o primeiro, com 17 minutos e 8 segundos, está subdividido em versículos; o segundo capítulo tem uma duração de 15 minutos e 8 segundos, porém, sem subdivisões. Como aponta José: “A locação é externa. É extremamente urbano. Trata-se do deslocamento de uma tradição chamada Coberta d’alma para que se vivenciem os mitos de Maria Madalena e Judas, transsubstanciados nos dias de hoje”.

No primeiro capítulo, versículo 1, intitulado “Eis que venho”, com a duração de 4 minutos e 43 segundos, os bailarinos/intérpretes aparecem encapuzados representando Judas Iscariotes⁵⁵, o apóstolo traidor, pois, com a sua face coberta, representa a farsa de Judas, já que ninguém realmente o conhecia. No feriado da Semana Santa, quando a igreja comemora a morte e a ressurreição de Jesus Cristo, nos festejos do Sábado de Aleluia, Judas é enforcado em um poste ou em algum galho de árvore. A religião

⁵⁴ Entrevista realizada via correio eletrônico em 10 de setembro de 2011.

⁵⁵ Um dos 12 apóstolos de **Jesus Cristo**, nascido em Kerioth, localidade da Judeia, foi o que traiu Cristo e cuja traição deu origem à expressão *beijo de Judas*, que passou a significar a traição. Por isso, alguns estudiosos entendem que o nome **Judas** foi diabolizado no Novo Testamento, com a intenção de agredir o povo judeu, como sendo responsáveis morais pela morte de **Cristo**. Durante muito tempo, a Igreja Católica associou a sua figura ao povo judeu por não terem aceitado **Cristo** como o prometido *Messias* e esta convicção tornou-se uma das justificativas antisemitistas. Segundo as tradições, foi um dos primeiros a juntar-se a **Cristo** e provavelmente por isso e por ser um dos poucos instruídos, tomou-se o tesoureiro dos Apóstolos, ou seja, foi designado para cuidar do dinheiro comum. Por causa de seu amor ao dinheiro, também foi enganado pelos sacerdotes, que o induziram a mostrar onde estava **Jesus** a troco de 30 moedas de prata, que naquele tempo correspondia ao preço de um escravo, prometendo que só o prenderiam durante as festividades da *Páscoa Judaica*. Depois da última ceia, **Jesus** foi orar com os apóstolos no jardim de Getsêmani. Aproximava-se da meia-noite, quando por entre os arvoredos do Getsêmani, ele chegou acompanhado por um destacamento da guarda romana e grande multidão de pessoas, com espadas, paus, lanternas e archotes, vindos por ordem do Sumo Sacerdote **José Ben Caifás**, para prender Jesus. O traidor conhecia muito bem os lugares onde *O Salvador* gostava de ficar e foi fácil localizá-lo. Conforme o combinado, em troca de trinta moedas de prata, identificou-o para os soldados romanos, beijando-o e chamando-o de mestre. Imediatamente preso, os soldados levaram **Jesus** para a casa de **Caifás**, onde também se encontrava **Anás**, seu sogro e diversos outros sacerdotes. Lá mesmo, improvisaram uma sessão extraordinária do Conselho, o que habitualmente era realizado pela manhã no Templo, com a presença de todos os membros. Conta **Mateus** (27:3-10) que ele se arrependeu amargamente depois que viu a crucificação de **Jesus**, jogou as 30 moedas aos pés dos sacerdotes e em seguida, dominado pelo remorso, suicidou-se enforcando-se numa figueira. Também segundo a tradição, os sacerdotes pegaram o dinheiro e compraram um terreno para servir de cemitério aos estrangeiros, sendo posteriormente chamado de *Campo do Sangue*. No folclore brasileiro, é tradição a *malhação de Judas no Sábado de Aleluia*: um boneco de palha é enforcado em um poste ou galhos de árvores e depois de derrubado a tiros, é estacaçalhado ou queimado pelo povo.

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JudaIsca.html>. Acesso em: 11 out. 2012.

católica tem um traço muito forte na região Nordeste, e mais precisamente no estado do Ceará, onde temos as romarias para o Juazeiro do Norte, para a famosa Festa de Padre Cícero Romão Batista, e outra festa religiosa, a romaria de Canindé, onde acontecem os festejos de São Francisco.

As duas cidades se localizam no interior do Ceará. Por causa destas duas grandes festas religiosas, o Ceará já foi incluído no calendário de turismo religioso do Nordeste. A festa religiosa, que celebra o aniversário de morte de Padre Cícero Romão Batista, tem uma estimativa de público de 40 mil pessoas, como explica a matéria veiculada pelo jornal Diário do Nordeste, do dia 20 de julho de 2012⁵⁶. A cidade de Canindé comemora a devocão a São Francisco das Chagas. Essa festa religiosa acontece entre os dias 10 e 20 de outubro. Com a estimativa de um milhão de pessoas, neste ano, por causa das eleições para prefeito, o calendário da festa sofreu alterações, começando após o período eleitoral⁵⁷.



Figura 23: Romaria do Padre Cícero. Foto cedida pelo fotojornalista Alex Costa. <http://alexcostaimagens.blogspot.com.br/>

A religião é um dispositivo de poder bastante forte no Ceará, um exemplo do que acontece em outras culturas, como aponta Agamben:

⁵⁶ <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=1161652>. Acesso em: 15 out. 2012.

⁵⁷ <http://canindenoticias-estevam.blogspot.com.br/2012/10/festa-de-sao-francisco.html>. Acesso em: 15 out. 2012.

Não só há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: por meio de uma série de rituais minuciosos diversos segundo a variedade cultural que Hubert e Mass pacientemente inventariam, o sacrifício sanciona em cada caso a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina (2009, p. 45).



Fig. 24. Romaria do Padre Cícero. Foto cedida pelo fotojornalista Alex Costa.
<http://alexcostaimagens.blogspot.com.br/>

Em uma das cenas do videodança em questão, podemos identificar um vestido branco, que simboliza a noiva, o amor. Na cena, só aparece um pouco do vestido, que podemos subentender que seja a cauda do vestido da noiva.

Ainda no primeiro capítulo, versículo II, chamado “O Décimo-terceiro Espírito”, meninos tentam escapar do “Judas”. A moça de branco reaparece agora pedindo esmolas, com hinos que exaltam o perdão e o amor, assim como aponta José:

Para “O Ósculo Santo da Caridade”, escolhemos uma vila de Fortaleza que também tivesse, embora numa metrópole, a atmosfera de uma cidade do interior. Os outros dois espaços foram um parque de diversão de bairro e uma igreja em reforma. A escolha se deu pela possibilidade de experimentação destes mitos na atualidade. Estes espaços tinham a ver com a proposta de investigar como seria o acontecimento desta mitologia nos dias atuais.

No versículo III, “A noiva Maria Tereza de Magdala”, a noiva representa Maria

Madalena⁵⁸. Ela entra na igreja (mais uma simbologia da religião), para o casamento, porém, a mesma está completamente vazia. Os estigmas da religião estão presentes novamente, sendo eles dispositivos que unem “a rede que se estabelece entre estes elementos” (AGAMBEN, 2010, p. 34).



Figura 25: cena do videodança.

No versículo IV, “Três dias antes da paixão”, a noiva se senta junto às beatas⁵⁹, para pedir perdão por sentir desejo. Ao observar o videodança, lembramo-nos mais uma vez de Agamben, quando este autor esclarece:

Os “dispositivos” de que fala Foucault estão de algum modo conectados com essa herança teológica, podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência e a operação por meio da qual ele administra e governa o mundo das criaturas. O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto

⁵⁸ Os evangelhos nos fornecem poucos dados. Lc. 8,2 diz-nos que, entre as mulheres que seguiam Jesus e o assistiam com seus bens, estava Maria Madalena, ou seja, uma mulher chamada Maria, que era originária de *Migdal Nunayah*, *Tariquea* em grego, uma pequena povoação junto ao lago da Galileia, a 5,5 km ao norte de Tiberíades. Dela Jesus havia expulsado sete demônios (Lc 8,2; Mc 16,9), o que equivale dizer “todos os demônios”. A expressão pode ser entendida tanto como uma possessão diabólica quanto como uma doença do corpo ou do espírito. Os Evangelhos sinópticos a mencionam como a primeira de um grupo de mulheres que contemplou, de longe, a crucificação de Jesus (Mc 15, 40-41 e par.) e que permaneceu sentada em frente ao sepulcro (Mt 27,61), enquanto sepultavam Jesus (Mc 15,47). Assinalam que, na madrugada do dia depois do sábado, Maria Madalena e outras mulheres voltaram ao sepulcro para ungir o corpo com os perfumes que haviam comprado (Mc 16, 1-7 e par); é, então, que um anjo lhes comunica que Jesus havia ressuscitado e as encarrega de levarem a notícia aos discípulos (cf. Mc 16, 1-7 e par). São João apresenta os mesmos fatos com pequenas variações. Maria Madalena está junto à Virgem Maria ao pé da cruz (João 19,25). <http://www.opusdei.org.br/art.php?p=16237>. Acesso em 09 out. 2012.

⁵⁹ Segundo o dicionário Houaiss Eletrônico, beata significa: mulher extremamente ligada a práticas religiosas.

é, devem produzir seu sujeito (2009, p.38).

No versículo V, com o título “Local Reservado ao Sagrado”, contextualizam-se as cidades do interior do Ceará, onde a chegada de um parque de diversões vira um grande atrativo na cidade pequena, sem muita novidade. O rapaz de rosto coberto volta a aparecer, porém, parece não querer ver a alegria de um parque de diversões. Nesse versículo, identificamos uma profanação (AGAMBEN, 2009) do sagrado para o profano. Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classe não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda a memória das diferenças de classes, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. Talvez essa seja uma das mais marcantes colaborações de Paulo José.



Figura 26: cena do videodança.

No Capítulo II, que se chama “A paixão segundo Judas Iscariotes”, há imagens do parque; o rapaz encapuzado torna a aparecer, porém, brincando com as crianças. Este ato faz do personagem intitulado Judas um inocente, como a brincadeira das crianças. Neste capítulo, a cena do suicídio é recorrente. A igreja vazia demonstra o afastamento dos católicos. A noiva representada por Maria Madalena continua a sua busca, sozinha, procurando por alguém, que nunca encontra.



Figura 27: cena do videodança.

O videodança termina com o suicídio de Judas, como se estivesse arrependido dos males que causou à sociedade.

Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações. (AGAMBEN, 2007, p. 66)



Figura 28: cena do videodança.

CONCLUSÃO

(ou: o que acontecerá com os videodanças produzidos no Ceará?)

As experiências selecionadas para esta dissertação de mestrado – Núcleo de Doc-Dança e a Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea – exemplificam de maneira bastante clara a constituição da chamada Ecologia dos Saberes (SANTOS & MENESES, 2010, p.64):

A Ecologia dos Saberes é uma epistemologia desestabilizadora no sentido em que se empenha numa crítica radical da política do possível, sem ceder a uma política impossível. Central a uma ecologia de saberes entre estruturas e ação, mas antes a distinção entre ação conformista e aquilo que designo por ação-com-clinmem. A ação conformista é uma prática rotineira, reprodutiva e repetitiva que reduz o realismo àquilo que existe e apenas porque existe.

Ao invés de serem mobilizados por questões de cunho exclusivamente estético, os bailarinos/intérpretes dos videodanças estudados buscam reformular a realidade que vivenciam:

A ecologia dos saberes é sempre constituída por sujeitos desestabilizadores, individuais ou coletivos, e é, ao mesmo tempo, constitutiva deles. A subjetividade capaz, a ecologia dos saberes, é uma subjetividade dotada de uma especial capacidade, energia e vontade para agir-com-clinmen. A própria construção excêntrica ou marginal de sociabilidade ou subjetividade dentro ou fora que recusaram a ser definidas de acordo com os critérios abissais (SANTOS & MENESES, 2010, p.64).

Ao invés de importar os modelos e estratégias de composição, exploram os traços mais característicos da cultura que testemunham: a religiosidade de seu povo, a vegetação peculiar, a toada dos vaqueiros, os coqueiros, os parques de diversões da cidade do interior, entre outros, existindo assim uma troca de saberes:

O confronto e o diálogo entre saberes é um confronto e um diálogo entre processos distintos através dos quais práticas diferentemente ignorantes se transformam em práticas diferentemente sábias. Todos os saberes possuem limites internos e externos (SANTOS, 2010, p.107).

Não se trata de uma leitura turística, mas do reconhecimento de especificidades que constituem a experiência corporal, assim como as imagens perceptivas, em um caminho de mão dupla que não entende de maneira determinista a construção do corpo, das ideias, nem tampouco da cultura. “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que

já estão lá. O corpo é o resultado, e não o lugar onde as informações são apenas abrigadas” (KATZ & GREINER, 2005, p.131).

Os lugares onde os videodanças foram filmados são lugares de suma importância para os grupos. Podemos apontar o local onde foi filmado o videodança *Loteamento*, da Companhia Balé Baião, que representa a cidade onde eles moram e apresenta todo um significado de história de vida e de tradição de família. O local está sendo completamente destruído, acabando assim com a memória local daquela cidade e das pessoas residentes lá. O videodança da Companhia Balé Baião é um grito de socorro, um pedido de atenção, para que não seja vendida a história da cidade. “Há alguns anos o ‘onde’ deixou de ser o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, ‘onde’ tornou-se uma espécie de ambiente contextual” (KATZ & GREINER, 2005, p. 130).

Para o Núcleo de Doc-Dança, por exemplo, a marca mais importante deste ambiente contextual é a religião. A religião católica traz consigo uma simbologia muito forte, com seus ritos, porém, ao mesmo tempo, o catolicismo traz rastros de poder. Nas cidades Canindé e Juazeiro do Norte, a religiosidade alimenta a economia da cidade com fábricas de santos e velas⁶⁰. Profanar este mercado é dar visibilidade a ele.

Com o incremento da universidade, os videodanças criados no Ceará começam a testar novos formatos. Com a vinda de Leonel Brum e Paulo Caldas, ambos responsáveis pelo Festival Dança Em Foco, são apresentadas novas possibilidades de pesquisa e criação.

Ente os primeiros cursos do Alpendre, o Colégio de Dança do Ceará, o Curso Técnico de Dança (CTD) e as novas redes alimentadas pela universidade, é provável que haja mudanças significativas na produção cearense. Mas ainda é cedo para antever os resultados. Como diz Agamben, a criação muitas vezes toma novos rumos a partir de encontros imponderáveis.

⁶⁰ Podemos relembrar o fato do candidato a Presidente da República José Serra, acompanhado pelo político Tasso Jereissati, estar na Festa de São Francisco para conseguir votos. Porém, o fato causou um grande tumulto dentro da igreja, onde eles distribuíram panfletos contra a atual Presidente, Dilma Rousseff. O Padre parou a missa e falou com os senhores políticos. “Gostaria que a missa não fosse tumultuada com os políticos que aqui chegaram, por favor. Se vieram com outra intenção, peço que saiam assim como entraram. Isso é uma profanação”, advertiu o celebrante, Padre Francisco Gonçalves, olhando fixamente para a fileira da frente onde se encontravam Serra, Tasso Jereissati e outros tucanos. <http://dialogospoliticos.wordpress.com/2010/10/18/tasso-e-serra-tumultuam-missa-em-caninde-sao-vaiados-e-repreendidos/>. Acesso em: 17 out. 2012.

ANEXOS



Foto: Fachada atual do Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção.
Arquivo Alpendre.



Foto: Meninos do curso NoAr.
Arquivo Alpendre.



Foto: Arquivo Alpendre.



Foto: Arquivo Alpendre.



Foto: Arquivo Alpendre.



Foto: Arquivo Alpendre.



Beatriz Fiúza.
Arquivo Alpendre.



Foto: Alexandre Veras e Luis Carlos Bizerril.
Arquivo Alpendre.



Alexandre Barbalho e Eduardo Eloi.
Arquivo Alpendre.



Foto: Alex Hermes.
Arquivo Alpendre.



Grupo de estudo: Aspásia Mariana, Andréa Bardawil e Eliane.
Arquivo Alpendre.



Artista: Elida Tessler. No evento Desgraçada Lebre.
Arquivo Alpendre.



Arquivo Alpendre.



8ª Bienal Internacional de Dança do Ceará.
Arquivo Alpendre.



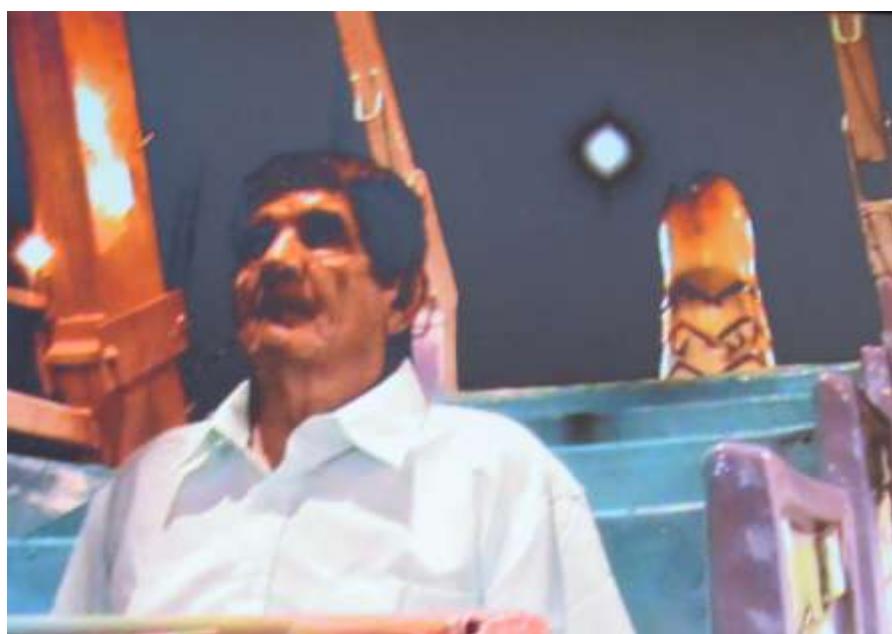
Arquivo Alpendre.



Foto: Grupo de estudo Companhia de Dança Contemporânea Balé Baião.
Fonte: <http://ciabalebaiao.blogspot.com.br/search/label/Agenda%202012>



Foto: Espetáculo Dizeres Operários.
Fonte: <http://ciabalebaiao.blogspot.com.br/search/label/Foto>



Cena do videodança do Núcleo de Doc-Dança.



Cena do videodança do Núcleo de Doc-Dança.



Entrevista de Andréa Bardawil.

Você conversou com o Pedrinho sobre videodanças? Porque a primeira pessoa que fez videodança aqui no Ceará foi ele e o Fergus Gallas. Eu acho muito bacana essa coisa, que é o filho da Letícia Parente, que tem toda essa importância na vanguarda brasileira, e o filho dela acaba tendo esse papel aqui. A Cristiana, que é irmã do Pedro, também tem uma inserção muito grande, é uma pessoa que tem uma inserção enorme na cidade sobre vários pensamentos, sobre artigos de tecnologia. O André é um nome de referência no Brasil. Mas o que eu acho muito bacana, o problema que a cidade não

conhece, então, assim, a gente ter trazido toda aquela exposição do jeito que foi, com a família toda dialogando com os produtores de audiovisual, isso me deu uma dimensão de quem foi a Letícia Parente no panorama brasileiro mesmo. O que aquela geração dela tava comunicando, tava propondo, assim, um momento da década de 70, Um momento superemblemático, década de 60, 70, porque depois você tem Lygia Clark e Hélio Oiticica. É, eu acho que são as dicas para qualquer artista que trabalha com arte contemporânea hoje. Esse fiozinho da Letícia Parente até aqui, eu brinco dizendo que a gente é um pouco herdeiro da história, a gente que eu digo não a gente, Alpendre, eu digo a gente, todo mundo que trabalha com isso.

Mas eu quis, até recentemente, eu fui chamada para escrever para a Residência Crítica, e eu queria fazer uma aproximação disso, porque na época que a gente fez a Bienal aqui, eu percebi, me caiu a ficha, eu queria muito desenvolver e estudar isso, mas eu não tive tempo nem condição financeira para isso.

Eu acho que a continuidade muito direta é o trabalho da Lygia e depois o do Hélio. Eu acho que todos nós bebemos mesmo quem nunca ouviu falar hoje e foi trabalhar com Arte contemporânea é herdeiro muito direto dessas questões que foram levantadas por pessoas, da história mais recente, e aqui pra gente, então, a gente não tinha noção do que era videodança, eu me lembro que eu cheguei a participar do Pano de Boca, quando o Pedro Parente começou a propor essas experiência, eu cheguei a participar do vídeo que ele fez, mas, assim, eu nunca tinha ouvido falar em Letícia Parente, nunca tinha. Era uma experiência bacana.

Quando começamos a produzir videodança, foi muito inconscientemente, a gente tinha acabado de abrir o Alpendre. A Marília, que era a minha sócia no Andanças, nossa escola antes, tava morando em Nova Iorque, tava estudando a técnica de Laban. E a Marília falou: “Estou com dificuldade de mostrar meu trabalho aqui, acho que vou passar um tempo em Fortaleza. Vocês fazem um videodança comigo para eu mostrar meu trabalho?”. A gente já tava aqui, tinha acabado de abrir o Alpendre, tinha a sala, tinha bailarinos, tinha equipamento, a gente faz, mas a gente não sabia o que era fazer um videodança. A gente não tinha ideia do que era isso. Para a gente, era muito mais uma possibilidade de estar com a Marília, fazendo uma coisa com um monte de gente junto. Foi assim, com os amigos, cada um fazendo alguma coisa, acabou sendo uma superprodução, porque a Marília não tinha dinheiro, mas tinha muitos amigos, foi uma produção com tudo: diretor de fotografia, que era o Alê (Alexandre Veras); figurinista, toda a cadeia de produção tinha. Depois que a gente fez com a Marília, a gente

começou a pensar: “Pôxa, tá tão perto a dança e o vídeo”. O Alexandre dizia que a dança tava literalmente dentro da ilha, porque a ilha fica embaixo da sala da dança e os meninos ficavam pulando lá em cima. Aí essa aproximação foi muito natural, a gente nunca atinou para o que a gente tava produzindo, algo no limite de uma linguagem diferente. Quando o Leonel Brum falou isso, depois de observar algumas coisas do Alpendre, no Dança EmFoco, num dos cursos, ele falou: “O Alpendre é o lugar que tem a maior de produção em videodança de forma sistemática no Brasil hoje”. Aí a gente: “Hã? Produção sistemática de videodança?”. Aí que a gente começou a atentar para o que a gente tava fazendo, foi um pouco assim, a circunstância que o espaço proporcionou.

A junção dos núcleos foi essa, por causa do convite de uma amiga para fazer o trabalho dela em vídeo, para que ela pudesse mostrar o trabalho dela em Nova Iorque, isso foi logo no primeiro ano de Alpendre, dezembro de 99. Aí, no próprio ano 2000 eu ganhei a Bolsa Vitae. Como a gente tinha feito esse processo com a Marília, aí ficou essa vontade da gente pesquisar, eu e o Alexandre mais sistemático. E o projeto da Vitae que eu tinha proposto, “O Tempo da Delicadeza”, uma pesquisa que corresse paralela entre a dança e o vídeo, essa pesquisa geraria 2 produtos diferentes: um espetáculo e um videodança que poderia ter relação um com o outro ou não, mas a gente teria os 6 meses de pesquisa juntos, então, isso previa que nós tivemos alguma saídas em alguns pontos da cidade, e para algumas cidades do interior. Por causa desta questão de dilatação do tempo, a diferença, o tempo, a cidade, regime de temporariedade. O projeto do “Tempo da Delicadeza” era isso. Ia para alguns lugares da cidade e para algumas cidades do interior. Eu e ele, a gente gravaria algumas imagens e faria trabalhando, faria um grupo de estudo e depois eu entraria em sala com os bailarinos, e ele tentaria fazer um vídeo a partir dessas imagens que a gente tinha coletado na viagem, podendo utilizar bailarinos ou não, porque era uma questão que a gente sempre se perguntava: “Para ser videodança, tem que ter bailarino? Tem que ser bailarino? O que determina isso?”. E aí, assim, sistematicamente, começou a reflexão sobre o trabalho de videodança e o trabalho “O Tempo da Delicadeza”.

A gente estudava, e o que a gente entendia um da linguagem do outro era raso, eu tenho interesse de saber o mínimo e ele também, mas, assim, eu não abandonei o lugar de onde eu estava falando. A gente se contaminou mutuamente com as nossas questões, e aí a gente foi ler muito, muita filosofia, porque caiu na ideia de tempo, duração,

conceito que o Deleuze trabalha. Então, a gente acabou encontrando um campo incomum de interesse, que possibilitou a gente ficar alimentando o trabalho, cada qual com a sua linguagem. Na prática, o que aconteceu, é claro que eu fiz o vídeo com ele e ele fez junto comigo. Não tinha mais como separar, as questões já estavam muito imbricadas umas nas outras, então, tinha trechos do vídeo que apareciam na cena, e acabou tento um bailarino que aparecia em um exato momento. Então, a gente, aconteceu o trabalho com a Marília e eu ganhei a Vitae, já em 2001, acho. O governo lançou campanha de sociedade solidária que o, e a gente entendeu esse projeto do NoAr para manter o espaço vivo. A gente começou um projeto de formação em vídeo para adolescentes, um projeto que a gente super se destacou. O NoAr durou muitos anos, e a ideia era que os meninos viessem pra cá para a formação em vídeo, mas teria uma formação diferenciada e ministrada por cada um de nós que estava aqui no Alpendre. Por exemplo, eles tinham aula de vídeo, e eles tinham aula de dança para entender a consciência corporal, onde a gente trabalhava toda essa noção de higiene, de contato, era dentro da sala.

Começou esse estudo, essa sistematização com o projeto da Bolsa Vitae depois que a gente fez o vídeo com a Marília, que foi o *AnaRosaLinda*, e em paralelo a isso começou um curso de formação para adolescentes em formação em vídeo. Então, essas coisas todas se contaminaram demais. Como eu dava aula para os alunos de vídeo e era a coordenadora do projeto, tudo que a gente fazia em torno de vídeo, a dança tava muito atrelada. Não foi de surpreender que nos primeiros exercícios de câmera que eles fizeram alguns já fizeram videodança. A gente teve do Kiko, teve do Raimundinho, que fez o “Posições Incômodas” teve uma série de pequenos vídeos, e eram alunos daqui, do Poço da Draga, e do Serviluz, que o projeto atendia. Isso também era uma coisa que a gente tinha maior vontade de estudar, porque a gente sabe que o que aconteceu com esses meninos aqui, se você pegar o que cada um desses meninos está fazendo hoje na vida, onde eles estão metidos, é resultado de uma formação muito diferenciada que eles tiveram, que a gente não tinha tanta consciência do que estava fazendo na época, mas o fato disso fez com eles pensassem de uma forma diferente e pensassem nessa relação entre vídeo e dança de forma diferenciada, que vários produziram ali exercícios e continuam produzindo videodança por aí. O Kiko Alves, que acabou de ganhar o Itaú Educação, para escrever acerca dessa experiência do NoAr; o Marquinho, que é editor, que trabalha com os meninos da Cia Balé Baião de Itapipoca e continua fazendo videodança.

O Alexandre foi meu parceiro em vários projetos, aliás, em tudo que eu fiz, e eu dele. A gente acompanhou muito a produção um do outro, e tudo que aconteceu aqui no Alpendre, só de pensar que, no primeiro ano, com uma formação em todas as linguagens, porque no começo era assim, a gente tinha um coordenador de grupo para cada linguagem. Na verdade, o Alpendre, já teve mais 60 eventos, todos gratuitos, das mais diferentes linguagens, dá para ter uma ideia da gama de informação e de gente que circulou por aqui logo no início, e acho que essa de papel catalisador, de tanta coisa, de tanta gente entrando e saindo, fazendo coisas, é que fez com que fosse muito natural. Uma formação diferenciada surgiu em um momento que a gente não avaliava de forma nenhuma, porque originalmente era eu, Alexandre Veras e a Beatriz Furtado. Depois foi que as outras pessoas agregaram, porque a Bia tem a coisa do vídeo, também participou diretamente da experiência do NoAr, mas, assim, é, a gente não tinha noção mesmo, porque o espaço significaria, na verdade, inicialmente era só um lugar.

No período de seis meses fizemos uma reforma, quando decidimos pegar o galpão a gente percebeu que as pessoas estavam se chegando, porque na verdade existia um grupo de estudo, antes do que todos tinham em comum, era a amizade com o Alexandre. Ele teve uma ideia de montar um grupo de estudo antes, a gente pegar o galpão e a gente começou a se reunir na casa do Alexandre, nós, de diferentes linguagens, para pensar questões sobre a arte contemporânea, estudamos “Proposta para um novo milênio”, do Calvino, texto do Arlindo Machado, questões que cabiam nas reflexões de cada linguagem. No decorrer do ano, com esse grupo de estudo, o Alexandre teve a ideia de alugar esse galpão. Então seria eu, ele e Bia, e como a gente já tava junto por causa do grupo de estudo, as pessoas começaram a querer propor coisas. Criamos o formato de núcleos, o núcleo de literatura, o de projetos, arte visual, artes plásticas e o núcleo de dança. Então, cada um de nós estava à frente de cada um desses núcleos. O primeiro ano foi muito intenso, você imagina que não tinha na cidade, o Dragão tava abrindo Museu de Arte Contemporânea. Também era o início do Colégio de Dança. Era o primeiro ano, que era 99. Tinha um panorama na cidade que arte contemporânea era uma coisa que não se ouvia falar com frequência, era tudo muito novo, tava todo mundo com muita sede, sede de conhecimento, o que vai sair desse encontro? Por cada um de nós era quem trabalhava com arte contemporânea na sua área, e já tinha uma propulsão muito grande de fazer coisas. Nós já estávamos envolvidos na sua área com um monte de coisa. Quando isso se juntou, você tinha pessoas, eu só fui entender direito quem eram as pessoas que estavam passando por aqui. Então eu estava

aqui e me ligou o Hermano Vianna: “Eu ouvi falar do espaço de vocês e quero ir aí conhecer”. Ele veio aqui, passou a tarde comigo, vendo os vídeos que os meninos produziam, viu “O Tempo da Delicadeza”. Então, assim, a gente não tinha noção, até hoje eu acho que a cidade não tem noção, é como se o Alpendre tivesse reverberado muito mais lá fora do que aqui dentro. Tem pessoas nesse circuito de arte contemporânea hoje que tem o Alpendre como referência, muita coisa que nem a gente sabe a gente nunca teve um site. O primeiro ano foi muito intenso, todo mundo bacana de literatura que o Manuel conhecia vinha pra cá, de dança, que vinha para o Colégio de dança, vinha pra cá, os de vídeo vinham pra cá. A gente não tinha grana, mas o espaço era muito convidativo, então todo mundo queria, que isso causava um frisson, às vezes as pessoas vinham ganhando uma grana por outro lugar e vinham falar aqui porque queriam de graça. Então, o Alpendre para a gente foi uma formação, que a gente nunca teria encontrado. Onde é que eu ia conhecer o Hermano Vianna, ou onde eu ia conhecer Elida Tessler, onde eu ia conhecer essas pessoas todas? Isso é muito potente, isso é de uma força, que isso moldou tudo que eu penso hoje sobre formação artística.

Tudo que eu peso hoje nos projetos que eu estou inserida, são determinantemente marcadas pela minha experiência dentro do Alpendre, porque eu sei que você não ensina o artista a ser artista, mas se você tem um espaço em que esta motivação se contamina mutualmente, onde essas diferentes linguagens, onde você tem uma coisa a ser criada, tem uma exposição que está acontecendo aqui dentro, o vídeo que está sendo editado lá em cima, uma aula que está acontecendo no terceiro andar, inevitavelmente, quando as pessoas se encontram, o desejo é o mesmo. É aí que acontece um pouco a desestabilização, do mercado de arte, no sistema de arte. Isso pra mim é muito importante. Eu, no momento, por exemplo, ando de mal desse sistema, acho que não tem mais saída pra dança, é uma questão que a gente está jogando para as próximas gerações, mas a forma que você tem de encontrar saída, que chama de mercado de arte, é exatamente subvertendo as regras. Então, assim, escola de formação que não tem embate com os processos criativos dessa forma, linguagens que se cruzam, pra mim não é uma escola acadêmica. Você pode trazer todas as informações, mas você não traz a combustão desse processo, e eu acho que por isso, para a gente, a formação sempre foi muito fundamental. Se você pega um projeto, ao longo que a gente fez nesses doze anos, não tem nenhum que não tenha o viés da formação muito forte. A gente também, com essa experiência do projeto social do NoAr, que eu coordenei durante alguns anos, a gente teve a oportunidade de ter financiamento internacional,

fizemos uma viagem para encontrar vários projetos do país, que trabalhavam com formação na área artística, isso é muito importante, que a gente conheceu projetos de ponta, que a gente não teria condições de conhecer se ficasse aqui. A gente tinha uma circunstância tão inusitada, mas tão potente, que estava sempre colocando a gente um pouco à frente do que a gente mesmo percebia que estava. A gente tinha a intuição que sabia que algo bacana estava acontecendo, que era algo que não tinha acontecido antes, como estrutura física e processo de informação, mas a gente não tinha clareza de como era potente esse processo de contágio, aí, depois dos dois, três primeiros anos, houve uma evasão, algumas pessoas começam a se distanciar. Muita gente, quando a Luizianne (Lins, prefeita de Fortaleza entre 2004 e 2012) assumiu pegou cargo público, aí já era a nossa geração no comando, eu, (Alexandre) Barbalho fomos para a Funcet, depois a Bia saiu. Esse movimento que teve aqui fez com que alguns de nós migrassem daqui do Alpendre e fossem para os cargos de gestões públicas. Eu cheguei a ficar dois anos fora do Alpendre. Quando retorno, já é um momento que o escritório da Bienal passa a ser sediado aqui e a gente então desenvolve uma série de ações junto com a Bienal, o Encontro Terceira Margem, atualmente tem o Projeto Pontão de Cultura, que é com videodança, que é junto com a Associação do Flávio Sampaio, uma formação de três anos de videodança, como a que está indo para Itapipoca. Aí chegam várias outras ações que foram criadas, como a Bienal de Par em Par, que desse momento é Bienal, acho que isso foi um ano, que a gente acabou entendendo que a Bienal tivesse um lugar só dela, porque o espaço ficava muito marcado pela urgência de produção. Então a gente quis preservar esse espaço da criação, da invenção que é diferente desse passo da urgência. A gente achou mais saudável voltar a separar, e o Alpendre voltar a ganhar suas pernas, e aí acho que essa aproximação com a Bienal, no momento que eu volto, acontece um movimento maior, de outras companhias, além do Andanças. A partir desse movimento de trazer mais pessoas pra cá, com a Bienal, foi natural que outras companhias fossem chegando, começou a estimular, o espaço está ocupado, com ensaios, que era o que eu queria. Eu nunca quis ocupar o espaço com aula, a gente tem uma aula por dia, porque pra mim a ideia sempre foi tentar encontrar o que seria formato de experiência coreográfica, teria um formato de laboratório. Então, eu prefiro ganhar um projeto e liberar o espaço do que encher o espaço de aula para poder subexistir. Por isso que a gente nunca pode parar de fazer projeto. A gente tem seis companhias residentes aqui e três artistas independentes, o Márcio Medeiros, a Aspásia Mariana e a Jamile Moraes, a Rudá, Andanças, Doc-Dança, Aquilaê, Aclê. Deve chegar

aqui esse ano também o Antonio Carlos, que vai ‘tá fazendo um trabalho aqui, e os Cavalos, que já pediram o espaço. Você tem o espaço totalmente ocupado e aí isso acaba criando outra dinâmica, pela dificuldade de pauta na cidade, as companhias acabam fazendo seus trabalhos e apresentando seus trabalhos aqui mesmo. Então, esse momento de estar recebendo performance e espetáculos também foi um pouco de dois anos pra cá. Fora isso, os trabalhos de audiovisual também continuam tocando.

Depois desse momento de dispersão, eu acho que o espaço ficou muito voltado mesmo para o vídeo e para a dança. Éramos nós que estávamos aqui, as artes visuais também, porque a Milena Travassos ficou um bom tempo aqui trabalhando, com o Alexandre, que sempre transitou pelo universo das artes plásticas. Assim, a gente mantém o espaço muito a título dos projetos pessoais que a gente faz para projeto de manutenção. Quando a gente tem algum projeto, a gente abre a biblioteca, agora ela está fechada.. Assim, eu não posso te falar como vai ser o ano que vem, vamos aproveitar esse ano. Esse ano a gente ia fechar, a gente tinha decidido fechar em dezembro, aí assim, o Alexandre se ariscou a ficar mais um pouco, quando em dezembro eu fiquei sabendo que tinha ganho o Pró-cultura, um fôlego de um ano. Mas a gente tem a cada ano esse impasse. Chega final de ano, a gente olha um para a cara do outro e pergunta: “E aí? Como é que é?” É uma improbabilidade. E porque a gente faz tudo de graça e vai fazendo, mas eu descobri que, mesmo depois de me envolver com quadro de gestão, de virar uma pessoa institucional, o quanto é importante um espaço, e o quanto é importante que a gente abra espaço para o que não está posto, para o que não está mapeado no mercado de arte.

Na verdade, o Alpendre é mantido por uma grande loucura da gente, a gente tira do nosso bolso para manter o espaço quando não tem projeto. Mas o que isso trouxe para a vida da gente é muito indescritível. Eu tenho a consciência que não poderia ter tido experiência maravilhosa, mas nada se compararia ao que eu vivi aqui no Alpendre, de tudo que eu conheci, de tudo que eu tive a oportunidade de encontrar, faria tudo de novo, da mesma forma.. Você vai sempre encontrar palavras como: acolhimento, modos de vida, habitação, permanência. Tudo isso são princípios éticos que eu tramei, formei, aqui dentro, e nada, jamais eu gostaria. Eu disse uma coisa para o Alexandre uma vez, em uma dessas vezes de “fecha, não fecha, que o meu medo de fechar é que, quando eu fechar, eu vou passar o resto da vida procurando o que eu já havia encontrado. E acho que assim, profissionalmente, o lugar em si me abastece como artista. Claro que não vale o estresse: “Será que a gente consegue paga o aluguel? Será que a gente paga a

água? Vai cortar a luz?”. Até isso já foi assumido das coisas que a gente faz aqui, entendeu? Ah, não tem luz, vamos fazer aula sem luz. Hoje, não tem água, vamos fazer a festa sem água”.

É muito bacana você encontrar um espaço que permita verdadeiramente e invista em um encontro, como possibilidade de contágio, encontro como esse, que a gente está tendo aqui. Pra mim, a experiência estética está no encontro. É aí que eu digo que ando em crise com o mercado, que aquelas coisas que a gente aprende, que te ensinam nos nossos processos de formação: “Ah, você vai ser coreógrafo, você vai se formar, você vai ter sua companhia, você vai ter que escrever edital para manter a sua companhia”. Tudo isso é mentira. Você não vai conseguir manter sua companhia, por mais que alguns anos, a gente está fadado a viver de projetos. Como a gente lida com isso, se a gente não aprendeu isso? Se a gente não aprende isso na escola, se a gente não aprende isso nos nossos cursos, se não ouve isso nas nossas palestras, então, a única coisa que a gente pode desejar, com essa formação, é que a gente invista nas capacidades que as pessoas têm de melhor, o de continuar inventando, é o máximo que eu posso querer para os alunos do curso técnico. O que eu posso fazer é eles serem tão felizes inventando coisas que não existem que eles serão capazes de sobreviver em qualquer lugar do mundo, com essa capacidade de invenção. É que eu acho que não aprendi em lugar nenhum da minha vida aprendi aqui, e isso é uma ética da existência.

Por isso que, quando o Foucault traz a ideia de como é uma amizade como ética de vida, no final da vida dele, ele divide isso com a gente, é exatamente essa a questão. Eu não sei se a gente está no mercado, eu não sei ano que vem à gente, o que importa é que a gente consiga, dessas relações e desses encontros, traçar planos e linhas de fuga, que possibilitem a gente a criar demandas e não só nos eduquem a obedecer a demandas do mercado. Então, essa ideia que a gente não atende a demanda, a gente gera a demanda, é que eu acho que isso é um processo de formação artística. E é o que eu acho que o Alpendre deu pra gente. Quando a gente formula, por exemplo, um curso de videodança, a gente começa os cursos da gente perguntando para as pessoas por que elas vieram fazer o curso sobre videodança. Quase sempre as pessoas respondem que vieram fazer o curso para saber o que era videodança, por que videodança a gente quer categorizar. O que é o videodança? O videodança não é registro, videodança não é isso, videodança é uma dança que é feita para uma locação. Quando eu vejo essas definições de videodança, já foram contrariados, você não precisa ter bailarino, você não precisa ter dança, você não precisa ter uma locação preestabelecida, sequer você precisa ter uma

composição coreográfica pré-definida. Tudo isso já veio abaixo. Aí a gente começa falando uma coisa que é verdade para gente, que é assim: “Não interessa para a gente discutir e muito menos dizer o que é videodança”. O videodança interessa pra gente, propositadamente a gente escreve com hífen, pois não foi definida a grafia correta, vídeo-hífen-dança, porque não é um híbrido, não é uma fusão, não é uma junção das duas linguagens, é algo que está no meio das duas coisas. Então, o videodança interessa pra gente, para uma aproximação. Aí alguém fala: “Pode ter um videodança sem coreógrafo?”. A gente fala: “Pode”. O mais bacana sou eu, que sou coreógrafa, conversando com ele, que é *videomaker*. É essa a possibilidade do encontro! Que é desse encontro inusitado que vai sair algo, que a gente não vai saber o que é. Então, o videodança só interessa para a gente, na medida em que a gente não define, ele interessa muito mais do que ele pode ser, do que ele efetivamente é. Então, não interessa pra gente dizer: “O videodança é isso”. Interessa para a gente dizer: “Olha, ele não pode ser isso, ele não pode ser aquilo”. A gente tem um dia de aula que a gente tem, mostra vídeos que não sacam de dança, que é cinema mesmo, mas que têm um pensamento sobre o movimento que podia perfeitamente se enquadrar na definição de videodança. Aí a gente problematiza isso, por que tem que definir, se tem que definir qual o sentido.

Entrevista com Gerson Moreno

Meu Nome é Gerson Carlos Matias de Souza, mas prefiro que me chamem de Gerson Moreno. Sou de Itapipoca, dirijo a Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea desde 1997. Somos praticamente os pioneiros de dança contemporânea no interior, especificamente no litoral oeste, região da praia, e trabalhamos sobretudo com a possibilidade de improvisar em cena. Nos interessam as poéticas que a gente pode construir em interação com o outro, em interação com o espaço. Desenvolvemos uma pesquisa que começou a se codificar em 2005, eu ganhei um prêmio de incentivo às artes através da Secult, para a área de pesquisa de linguagem, e através dessa premiação, juntamente com a Companhia Balé Baião, eu pude então registrar e transformar esse registro em prática nossa, no cotidiano da companhia. Nós hoje temos uma linha de trabalho bem específica, bem singular, que isso é resultado dessas

investigações que a gente vem traçando a partir de 2005. A partir de 2005, por conta desse dinheiro que a gente ganhou que eu comprei uma câmera e a gente começou a experimentar alguns vídeos. Obviamente que, quando eu fiz o Colégio de Dança do Ceará, nós tivemos acesso a vários vídeos e a gente analisava e discutia, juntamente com professores que estavam nos acompanhando, e esses vídeos de alguma forma ficaram muito impregnados na minha memória. Ficou a vontade de experimentar alguma coisa parecida em Itapipoca.

Em 2005, como eu já tinha uma previsão do que seria a gente então começou a fazer. Um dos vídeos que mais me marcou foi o “Tempo da Delicadeza”, Alexandre Veras e Andréa Bardawil, via Alpendre. Eles estrearam um espetáculo e, junto com o espetáculo, eles mostraram o vídeo, isso me afetou imediatamente, porque ele lidava com imagens do cotidiano. Então como isso sempre me interessou, as poéticas do cotidiano, cidade, metáforas urbanas. E já era a hora da gente experimentar coisas por aqui.

Itapipoca é uma cidade que, no interior acaba sendo grande, ela tem quase 120 mil habitantes. Os desafios que a gente vê em Fortaleza, desafios como a destruição do meio ambiente, violência sonora, destruição do patrimônio material e imaterial, a gente vê frequentemente. Essa chacina cultural sempre me interessou, partindo da ideia de ser didático ou de ser alguém que quer discutir um tema, mas sempre me interessou de trabalhar uma arte que de alguma forma dialogasse com questões, muitas vezes são desafios ou questões que inquietam socialmente ou inquietam culturalmente as pessoas daquele lugar. Os primeiros vídeos que a gente começou a fazer, eles traziam à tona muitos desses cenários, os desafios urbanos, a cidade, esse corpo interagindo, não com o intuito de fazer uma denúncia ou de levantar reflexões. A princípio, me interessava a plástica da cidade, as imagens que essa cidade podia me oferecer. De fato, se alguma metáfora se construía ali, foi se construindo conforme a gente ia fazendo o vídeo, e fui fazendo muito intuitivamente. A princípio, a gente não tinha nenhuma técnica, eu fiz isso, só eu chamei algumas pessoas da Companhia no nosso espaço mesmo e comecei a experimentar algumas coisas, e depois eu passei a ter contato com o pessoal do Alpendre, com informações técnicas. O Alexandre (Veras) passou uma temporada conosco, lá em Itapipoca, através da Bienal de Dança. Tivemos uma residência, isso em 2008, eu já estava trabalhando com o Cacheado (Braga), na verdade a gente já estava produzindo muitas coisas juntos. Cacheado é uma pessoa que tem uma tendência nata para trabalhar com audiovisual, inclusive a gente pegou uns vídeos que tinha feito bem

antes de conhecê-lo e a gente procurou uma pessoa que pudesse editar para a gente em Itapipoca, porque a gente não tinha equipamento, então a gente procurava uma pessoa que trabalhava com festa de casamento, e era sempre complicado porque a pessoa nunca entendia realmente o que a gente queria. Então a gente ficava dias e dias, horas e horas para chegar onde a gente queria.

Quando o Alexandre (Veras) chegou, foi uma culminância, dessa primeira etapa, que foi totalmente intuitiva, a gente passou para outra. Antes dessa residência, o Alexandre (Veras) já tinha ido dar um minicurso dentro do Festival de Dança do Litoral Oeste, que é um festival que a gente articula na nossa região. Ele fez uma oficina rápida, trabalhou conosco alguns vídeos, nós já tínhamos uns 5 vídeos que nós produzimos, então passamos para ele e ele ficou muito admirado, porque não imaginava que a gente pudesse ter tantas produções e a gente já estava expondo isso, expondo da cidade, dentro de uma Mostra, de uma outra que a gente tem, chamada Mostra Intenções, uma mostra experimental de performance e de videodança despretensiosa. Nesta residência, estudamos a história do cinema, o videoarte, até chegar ao videodança, composição coreográfica, dança e vídeo. Essa ligação toda, a Andréa Bardawil estava também, eram os dois. E como resultado dessa oficina, saíram 2 vídeos: o *Loteamento* e o *Segunda-feira*.

Cacheado Braga: A gente andou pela cidade, e percebemos aquele espaço, loteamento, como espaço legal para ser a filmagem. A partir disso, traços da cidade, que não surge com essa pretensão, a gente não parte desse princípio que a gente quer discutir um assunto ou levantar questões, mas que acaba acontecendo isso sempre. Por que, no caso, ele, loteamento, é uma história longa. Ele é o que ainda nos resta de vegetação e ele está sendo totalmente sendo vendido para a construção de imóveis, e com isso, vem cada vez mais desaparecendo. Na época, era, o primeiro loteamento de grande proporção, que derrubou várias árvores.

Gerson Moreno: Eu, enquanto diretor, como tanto alguém que coreografo, eu me interessando muito, primeiramente, pelo lugar que eu moro, pelo lugar que eu habito, para que eu possa pensar a minha arte, logicamente a gente tem a pretensão de fazer algo que seja universal, a gente quer dialogar com o mundo, com questões que são universais, e a gente encontra essas questões universais em Itapipoca, primeiramente porque Itapipoca é uma cidade grande, então, falar do que é contemporâneo, eu comprehendo que tem ligação com as ideias de trazer à tona primeiramente aquilo que a gente considera político. A arte é um manifesto político por si só, não que a gente tem

que fazer panfletagem ou defender aqui uma ideologia política, é muito mais que isso, tem a ver com estética política, tem a ver com isso mesmo que a gente vem desenvolvendo, de pesquisa, que é essa metáfora das coisas que estão ali no lugar. De alguma forma, o vídeo, ele intervém constante no nosso fazer dança. Hoje a gente tá trabalhando muito com a ideia de que nós, juntos, vamos construir imagens em um lugar.

Cacheado Braga: O vídeo, ele tem a intenção de ser universal, como o Gerson falou. Então, ele não vai ser itapipoquense, ele não necessariamente vai falar de Itapipoca, ele vai falar sobre uma causa que foge da cidade, é uma causa planetária. Mas ele traz o carimbo de Itapipoca. De alguma maneira, Itapipoca é uma referência para esse vídeo. O vídeo talvez ele venha a desmistificar a cidade, não sei que aspectos específicos, mas ele desmistificar.

Gerson Moreno: Ele vai desmistificar, existe toda uma concepção que Itapipoca é a cidade dos três climas, praia, serra e sertão. Realmente, nós temos essas três vegetações, mas a primeira imagem que chega ao turista é que a cidade, o ambiente, a região é muito farta, muito bela, onde se preservam as belezas que estão lá. Pelo contrário, existe um descuido enorme, que é primeiramente político, um descuido das gestões que estão lá, e esse vídeo, ele acaba sendo essa denúncia. Nós temos ali um ambiente, que até então ele precisaria ser reservado e não é, e a tendência cada vez mais, se a ideia é avançar, que a cidade se desenvolva e que se compreenda por parte dos grandes empresários e gestores que é preciso ter novas empresas ali, é preciso que existam prédios, indústrias, a gente comprehende que tudo isso é importante, mas que como que a gente pode que é sempre uma questão que a gente faz pra gente ou em qualquer lugar que a gente habite, se a gente leva um trabalho de dança e as pessoas perguntam sobre Itapipoca, a gente imediatamente fala sobre esta questão que, pra nós, é uma perturbação, porque a gente está lá e a gente vê cada vez mais, a cidade está perdendo seus aspectos históricos, os prédios antigos, árvores antigas, tudo se desfazendo, desaparecendo, é uma cidade do interior, e é muito estranho a gente ver uma cidade do interior se transformar em um território urbano. Estão transformando a cidade em polo industrial, mas sem ordenamento, é isso que está acontecendo. Então, a gente sempre coloca isso, em conversa e debates que a gente faz por aí, quando as pessoas querem saber de Itapipoca, a gente acaba logo desmistificando. É a cidade dos três climas, mas existem também essas derrubadas constantes de árvores, casas de prédios históricos. Interessa muito esta estética da ruína e do que vai se edificar ainda, do antes e do pós,

mas me interessa essa coisa, ruína e o que vai acontecer com aquele lugar. Por isso, o loteamento, várias carnaubeiras, todas marcadas com a tinta branca, aquilo ali sinaliza que elas estão condenadas à morte. Então traz a ideia que ali alguma coisa vai acontecer.

Cacheado Braga: As árvores são calhadas para evitar formigas e são preservadas. Também, quando comprarem o terreno, elas estão marcadas e serão derrubadas. A gente achou essa composição interessante, aí surgiu um local para filmar. Como a cidade é a cidade dos três climas, tem umas árvores derrubadas bem no final do vídeo; mostra que não necessariamente essa prática, serra, mar e sertão, faz jus ao nome que a cidade é divulgada em todos os locais.

Gerson Moreno: Fica parecendo que a nossa cidade, que é aquele tipo de interior, que está no inconsciente coletivo. A grande questão é: o interior é o quê hoje? Diante da globalização que está aí? Diante dos avanços tecnológicos, do acesso à informática, à Internet? Todas as fronteiras se romperão. Então, o que é o interior? Essa é uma das perguntas que a gente faz, que a gente sempre tá querendo entender.

Entrevista com Paulo José

Me chamo Paulo José, sou ator e bailarino da cidade de Fortaleza. Hoje sou presidente da Artelaria Produções e diretor coreógrafo de seu Núcleo de Doc-Dança. Conheci o videodança a partir de um convite para dançar para a câmera. Foi minha primeira experiência, com idealização de Ystatille Freitas e direção de Alexandre Veras. A partir deste contato com a câmera, me instigou também entender sobre o cinema documental. Daqui vem o Núcleo de Doc-Dança, que pretende em Dança uma linguagem que se faça testemunhal.

O Núcleo de Doc-Dança da Artelaria Produções estreou inaugurando uma série de trabalhos intitulada “Estudos”, da qual o primeiro chamou-se “Estudo sobre Cinderela”. Seu segundo trabalho foi “Sólidos e Frágeis – Segundo Verso”.

O Núcleo de Doc-Dança da Artelaria Produções é formado por Aurélio Lobo, Fabiano Veríssimo, Fátima Muniz, Gerlane Pereira, João Paulo Barros e Paulo José. Hoje trabalha na apresentação do “Sim, Não, Talvez”, texto de Ricardo Guilherme e concepção coreográfica de Paulo José, e na montagem de “Catecismo”.

Os dois vídeos que produzimos foram “Estudo sobre Cinderela” e “O Ósculo Santo da Caridade”, este ainda não exibido para o público. A locação é externa. O

segundo é extremamente urbano. Trata-se do deslocamento de uma tradição chamada Coberta d'alma, para que se vivenciem os mitos de Maria Madalena e Judas, transsubstanciados em dias de hoje. Para “O Ósculo Santo da Caridade”, escolhemos uma vila de Fortaleza que também tivesse, embora numa metrópole, a atmosfera de uma cidade do interior. Os outros dois espaços foram um parque de diversões de bairro e uma igreja em reforma. A escolha se deu pela possibilidade de experimentação destes mitos na atualidade. Estes espaços tinham a ver com a proposta de investigar como seria o acontecimento desta mitologia nos dias atuais, ele foi produzido para revelar a cidade, o espaço, que aqui nos aparece como uma escolha de fotografia narrativa, onde aquilo que mostramos conta a história junto com o que produzimos no espaço. Tudo o que é enquadrado é exatamente parte de uma escolha e se relaciona com a maneira que abordamos o mito de Maria Madalena e Judas, a partir da tradição da Coberta d'alma.

Entrevista com Alexandre Veras

Meu nome é Alexandre Veras Costa, eu trabalho com realização de vídeo, sou também professor e também faço a coordenação do Alpendre, sou do grupo fundador do Alpendre. Vamos começar então pelo Alexandre realizador e professor. Pesquisador assim. Eu me interesso por vídeo desde muito cedo, desde os dezoito anos, dezenove, eu comecei a trabalhar com vídeo, eu comecei a mexer, fazer curso e logo no começo eu sempre me interessei, no começo me interessava muito pelo cinema experimental, pela parte do cinema de autor, Cinema Novo e, com o tempo, eu fui conhecendo assim, começando a fazer os cursos, fui começando a conhecer um pouco mais a linguagem do vídeo. Então, assim: desmistificava um pouco essa questão da produção? Ao mesmo tempo, eu comecei a me interessar pela parte de videoarte, que é um campo dentro da produção de vídeo que aponta pra uma possibilidade de resistência em relação a essa imagem dominante, hegemônica que tá na televisão, que chega do cinema clássico, nessa matriz mais hollywoodiana e minha paixão pelo Cinema Novo, pela *Nouvelle vague*, ela se transformou numa paixão pela videoarte, ela se complementou com a paixão pela videoarte. Passei muito tempo lendo, estudando, pesquisando e trabalhando pra poder viver com vídeo, mas desde o princípio, meu foco de produção sempre foi a questão da videoarte. Eu demorei muito a fazer meus primeiros trabalhos? Eu fui fazer

meu primeiro vídeo, que é “Uma Noite com Buda”, ele é de 99, eu já tinha, quase trinta anos, ele é um pouco antes do surgimento do Alpendre, é engraçado, eu apresentei o “Buda” na primeira vez, o Alpendre tava começando, como ideia. E foi o meu primeiro trabalho autoral. Eu digo que o Alpendre me consumiu muito e eu não consegui fazer os meus trabalhos autorais, mas se pensar, todos os meus trabalhos autorais foram feitos em paralelo ao Alpendre. O primeiro momento que eu comecei a fazer meus trabalhos, a ideia minha era de trabalhar com coisas muito simples assim, com esse limite do plano. A duração do tempo e esse limite de enquadramento. Tem “Uma Noite com Buda”, tem o “Aquário”, que são vídeos onde eu não mexo a câmera, onde não tem corte, né? E eu trabalho só com o desenrolar do tempo. Eu construo uma espécie de ação na frente da câmera, uma imagem, essa que me vem. O Buda é só um Budinha rodando em cima da radiola, tem um quadro da Marilyn Monroe atrás e têm umas duas músicas, a parte um, a parte dois, a mesma imagem, só mudam as músicas. E o *Aquário*, que é um videodança ou um videoarte, não sei, mas é um bailarino, que é o Milton Paulo, e ele dentro dum aquário, e esse aquário vai enchendo, vai enchendo, enchendo, até ele não aguentar mais ficar dentro d’água, e ele se levanta. E é só isso. Então, é uma linha do trabalho que trabalha muito com o mínimo, com coisas básicas, muito básicas da linguagem, que é enquadramento, duração e uma ação. Eu acho que é um exercício muito interessante de olhar e de construção de linguagem, você trabalhar com esses elementos mínimos. Logo em 2000, 2001, uma amiga, que era a Marília Bezerra, tava morando em Nova Iorque, ela era bailarina e tava lá e queria algum material pra poder mostrar o trabalho dela. Dança é difícil, esse negócio de você mostrar o trabalho que você faz, porque ou você tem o registro em vídeo, que às vezes é muito, tem muito pouca energia, você consegue perceber muito pouco a qualidade de movimento, por causa dessa frieza do registro pra você poder mostrar seu trabalho. Diferente de um filme, que um filme é um filme, você mostra em qualquer lugar. Ela me propôs, ela tava em Nova Iorque, ela ligou: “Alexandre, eu estou indo passar as férias, eu queria fazer um videodança”. Falei: “Como é que é?”. “É, um videodança”. “Então tá, vamos descobrir, vamos pesquisar o que é isso aí”. Até então eu nem sabia o que era, até já tinha feito, na verdade eu já tinha editado um vídeo que são as duas pessoas que eu conheço que foi quem primeiro produziu videodança em Fortaleza. Que são o Pedro Parente e o Fergus Gallas. Paradoxalmente, não, coincidentemente, eu editei um desses vídeos do Pedro, que, inclusive, acho que foi o único prêmio que eu ganhei na minha vida, foi um prêmio de edição no Cine Mostra Fortaleza. E a gente editou isso lá em São

Paulo, eu morava em São Paulo na época, o Pedro foi pra lá com esse material, a gente se falou por telefone e a gente editou esse vídeo. E era um videodança, e esses trabalhos que ele faz, tem vários que são, realmente, assim, você pode caracterizar todos os elementos de videodança assim. E bem, aí, enfim, aí a Marília me ligou e eu fui. “Tá, vamos ver aí”. Aí eu falei com a Andréa, e Andréa tinha já uns filmes-dança lá no Alpendre, o DV-8, e aí fui assistir pra poder entender o que é que era. Lembro que a gente fez uma série de discussões, a Marília chegou e a gente começou a conversar e começamos a trabalhar na produção desse vídeo, que era o “AnaRosaLinda”. Que é o primeiro vídeo que eu fiz, que é o primeiro, do Núcleo do Alpendre, que foi o que abriu essa linha de trabalho lá no Alpendre, que foi uma provocação externa, foi uma provocação da Marília, na verdade. Aí, tal, ela pode resgatar um pouco esse processo. Ela queria fazer um trabalho em vídeo pra poder mostrar ela como coreógrafa e ela também como bailarina. Então, eram três pessoas, era ela, a Dane e a Karen dançando, e foi uma coisa curiosa, foi o filme que eu fiz com mais produção, nunca tinha visto, aliás, acho que eu nunca fiz de novo um filme com tanta produção, porque elas mobilizaram uma equipe imensa. Era figurino, tinha uma equipe de figurino, tinha uma equipe de cenografia, tinha duas pessoas fazendo *still*, equipe de maquinaria, tinha a parte de câmera, tinha, era um, acho que umas trinta pessoas trabalhando nesse vídeo, na parte técnica. É muito engraçado, assim, porque, era desproporcional, não tinha recurso nenhum, a Marília conseguiu, acho que, três mil reais na época, que era pra custear minimamente as produções e era uma produção imensa. Assim, eu nunca fiz nenhum outro vídeo com tanta produção, com tanta gente envolvida. Mas foi uma experiência, muito marcante, porque era uma coisa que, tava latente dentro do Alpendre, ela tava ali com uma virtualidade que precisava ser atualizada, porque você tinha a dança e tinha o vídeo, que eram ações muito marcantes. Faltava só, assim, achar um produto, vamos dizer que juntasse. A partir daí, começou a aparecer uma série de ideias, a Andréa Bardawil, que é a coordenadora da parte de dança, ela ganhou a Bolsa Vitae com “O Tempo da Delicadeza”, e no projeto já ela tinha colocado que faria a pesquisa acompanhada de um *videomaker* e que os produtos finais seriam um espetáculo e um videodança. E esse talvez tenha sido o processo onde a gente mais pesquisou, acho que foi um dos vídeos que eu mais estudei pra fazer, eu e a Andréa, a gente tinha um grupo de estudos, a gente passou uns seis meses, toda semana a gente se reunia, conversava, discutia. Lia coisas de Filosofia, lemos Benjamin, lemos poesia, João Cabral de Melo Neto, tudo pra tentar descobrir o que é que era que a gente queria.

E a gente começou a fazer as viagens. Paradoxalmente, é o vídeo mais simples, era só eu e a Andréa, a gente sentava num banco de praça, sentava de frente pro mar, botava a câmera e ficávamos lá olhando, nós levávamos o microfone e a câmera. E a ideia nossa era fazer um videodança sem bailarinos, a partir da gestualidade cotidiana. E como é que a gente podia encontrar nessa gestualidade traços que a gente tava buscando? Seria, esse tempo da delicadeza, que na verdade a gente descobriu que tava mais na gente do que nos outros, no sentido de que pra você poder acessar essa frequência da delicadeza, primeiro você tem que construir ela dentro de você. Como se você tivesse que criar um corpo disponível, um corpo que esteja à altura desse acontecimento, um corpo que esteja aberto pra ser afetado pelo que existe nas coisas de delicado, porque a mesma coisa que pode parecer muito delicada, ela pode parecer muito violenta. E depende da tua perspectiva, na verdade, a tua perspectiva que constrói, não é uma coisa que existe como um dado posto e que você acessa de diferentes maneiras. Eu acredito que é a forma como a gente constrói a nossa perspectiva em relação às coisas que constroem o mundo, não acredito mais em essencialidades. Eu acredito mais nessa construção, esse “construtivismo perspectivista”, assim, como filosofia de mundo. Que o mundo se constrói a partir dessas múltiplas perspectivas. E “O Tempo da Delicadeza” foi um exercício muito legal. A gente passou um ano e meio pra fazer esse trabalho. E foi um trabalho bem simples, foi um trabalho que teve muita pesquisa, acho que sedimentou muito em mim, na Andréa essa percepção, da coisa do corpo, do olhar, do tempo, dessa disponibilidade corporal. Foi um trabalho muito marcante, pra nós dois. Pra mim, na minha linha de trabalho, foi muito forte. Eu tinha feito o “Aquário”, eu já tinha feito o “Noite com Buda”, o “Aquário”, tinha feito outro vídeo, com a Elida Tessler, chamado “Falas Inacabadas”, um trabalho que a Elida faz, é uma artista plástica, e eu tinha feito uma espécie de documentário, a partir do trabalho dela, com ela falando e com cenas dela trabalhando, fiz “Os Catadores” e o “Cidade Anônima” com a Beatriz Furtado. Que são dois documentários, e são documentários, assim, que também foi um processo muito legal de trabalhar junto com a Bia, o “Catadores”, a gente passou um tempão andando pela cidade, acompanhando catadores e saiu um resultado assim, bem, eu acho, um documentário bem instigante, assim, que dialoga com o videoarte, que dialoga com artes plásticas, eu me sinto muito dentro desse trabalho, assim. A direção é da Bia, eu fiz assistência e fiz edição. Mas eu me sinto quase como se fosse co-diretor, porque eu me reconheço muito no trabalho e nessa parceria aí com a Bia. Logo depois, a gente, a gente fez outro e esse, sim, a gente assinou a direção juntos, que se chama “Cidade

Anônima". Que era um documentário também, mas tentar pegar a fala desses anônimos que tão na cidade e era um documentário muito de tentar passar essa fala com um processo de paisagem. Então a câmera não se mexia, eram planos normalmente abertos e pegar essas pessoas numa determinada, como fosse um retrato, era um depoimento que se dava como se fosse um retrato. Ah, teve o "Claustros", que foi outro videodança que eu fiz com a Ystatille, e ela me chamou pra ajudar, só que eu acabei, me envolvendo tanto, que a gente acabou assinando juntos o vídeo também, que é um vídeo, a gravação foi feita numa noite e não tinha muita clareza do que seria exatamente, mas acho que é um trabalho que cresceu muito na edição e que eu acho que ele aponta pra uma possibilidade de desdobramento maior. Pena que a gente não deu continuidade a esse trabalho. Porque aponta um caminho, assim, de construção, ele foi gravado só numa parede reta, mas a gente construiu toda uma espacialidade com recortes de composição na ilha de edição. Então, tem planos que têm oito, nove camadas e constrói, então, a partir de um plano, a gente constrói um quadrado, um cubo, monta paredes, constrói um espaço que não existe, existe só a partir de recorte e composição. Todos esses trabalhos, o "Buda", eu tive a ideia cinco anos antes de executar, o "Aquário", oito anos, "O Tempo da Delicadeza" levou dois anos e meio, a gente pesquisando.

O Alpendre é ação, ele é fruto de uma série de linhas que vinham se estabelecendo, que um grupo de pessoas que se frequentavam, um grupo de amigos que tinha contato, tava realizando uma série de ações, a gente só pode fazer esse resgate de como o Alpendre surgiu se a gente for pegar essas várias linhas, não é uma linha só, não é uma decisão só de alguém, acho que tem uma série de movimentos, é uma série de condições que estávamos colocando e que de repente o Alpendre sintetizou. A gente tava com um grupo de estudo aqui em casa também sobre multiplicidade e paralelo a isso havia alguns interesses. O Manuel Ricardo, foi que deu o nome, Alpendre, foi o nome, o sugeriu, para uma escola de uma amiga, a menina não montou e ele acabou sugerindo pra gente o nome. Começou a juntar gente, aí ficou Andréa, Bia, eu, o Manoel, o Augusto, Solon, Eduardo Frota, e aí o Sabadia, que era um amigo que vinha, era o único que vinha de ONG. A gente passou seis meses se reunindo aqui em casa, discutindo, montando ideias. Até a obra sendo feita e tentando conseguir recursos, porque a gente não teve um apoio institucional pra montar o Alpendre, a gente montou na cara e na coragem, e foi muito caro, pra arcar com isso pessoalmente, foi muito difícil. Fez-se, e aí mobilizamos os amigos, fizemos cota, os parentes. E aí montou o Alpendre, fisicamente ele era uma coisa. Hoje em dia, ou seja, ele já passou por umas dez

reformas. Mas a ideia do Alpendre era exatamente da ressonância, era construir um espaço único pra pegar tudo que a gente tava fazendo e tentar fazer, dialogar uma coisa com a outra e ao mesmo tempo tentar dar ressonância disso na cidade. Era um, acho que um espaço, assim, muito improvável de acontecer. Tanto é que é muito difícil reeditá-lo, que eram muitas linguagens diferentes, muitas pessoas com personalidades muito fortes, habitando o mesmo espaço, sem receber nada, só por vontade de tá fazendo as coisas, então. Então, é muito difícil você juntar essas condições e ainda tem o momento em que se conseguiu mobilizar esses recursos, ainda se conseguiu mobilizar o recurso, vamos dizer, privadamente, pra montar um empreendimento que é sem fins lucrativos. É uma conjugação de fatores difíceis de serem reeditados, acho muito singular. Mas o fato é que era tão inusitado que pegou nacionalmente foi o momento que vários grupos estavam se estruturando, grupos de artistas montando espaço. Então, do grupo original, ficamos nós dois eu e a Andréa e, curiosamente, um ligado ao vídeo, outro ligado à dança. Não é à toa que a parte de videodança é tão forte. E no decorrer desse processo, muitas pessoas foram se agregando. O Alpendre, hoje, acho que ele se descentralizou mais. O Alpendre, hoje, é muitas pessoas, é o que sustenta ele. Uma coisa que foi muito importante no Alpendre também, dezoito anos, é a coisa da formação. Desse trabalho de ONG mesmo, desse trabalho de formação, tentando fazer a ponte da arte contemporânea com o vídeo, através de projetos sociais de arte-educação. Que era pegar, trabalhar com jovens da escola pública, da periferia e tentar fazer a ponte, não trabalhar o vídeo de uma forma só da comunicação, da informação, essa coisa, por isso o pessoal socializa, eles enfocam muito dentro dos conteúdos, mas trabalhar forma, trabalhar linguagem. Nossos cursos, têm mais a ver com arte do que com comunicação. Acho que o que nos motiva mais é o enfoque da arte, do que, se for pra chamar educomunicação ou arte-educação, são dois termos complicados. Eu prefiro arte-educação do que educomunicação. O Alpendre vive hoje aos trancos e barrancos, desde o seu começo, continua vivendo. Tem épocas que a gente tá mais instável, tem época que a gente tá muito instável, e tem época que a gente acha que vai fechar. Tem época que corta a luz, ontem a luz tava cortada, o telefone está cortado hoje, então, ele sobrevive, ele vive numa instabilidade imensa e sempre foi assim. Então, tem momentos que a gente tem mais projetos, porque ele é uma coisa que faz uma atividade pública, quase tudo que é feito, ele é gratuito e não tem o subsídio fixo. Não tem como você manter um espaço desse de forma regular, estruturada, se você não tem um financiamento fixo. O que é que acontece? A gente vive de projeto e os projetos

atrasam. Os projetos não acontecem, os projetos não aparecem, então, é uma instabilidade imensa, o que a gente, quando a gente tá com uma equipe maior, o pessoal mais motivado, a gente consegue fazer mais projeto, às vezes consegue mais recurso, mas tem hora que cansa muito, também, o negócio de você ficar o tempo todo fazendo projeto, fazer projeto é uma coisa que demora muito. Às vezes, a gente se consome o tempo fazendo projeto, e aí quando o projeto sai você já tem que tá fazendo outro projeto, é uma coisa muito cansativa, essa coisa da manutenção do espaço. E nós nunca conseguimos uma estabilidade. O pessoal vê o Alpendre, assim, que é uma estrutura muito grande pra ONG, com equipamento, porque tem a produtora funcionando lá dentro, tem equipamento de vídeo, tem biblioteca, tem cineclube, tem vários andares. Parece que é uma estrutura, sólida e, mas acho que sempre foi frágil, e forte! É forte porque ele é frágil, porque ele tá muito exposto às variações do que acontece na vida da gente, assim de, “Tem financiamento, não tem financiamento”. Ele é forte porque, convivendo tanto com isso, ele ainda conseguiu sobreviver, então, eu acho que ele tem força hoje pra sobreviver, apesar dessa dificuldade dos financiamentos, porque a gente aprendeu a viver nessa adversidade. A qualquer hora, as pessoas podem cansar e desistir de viver tanto a adversidade. Nada é feito pra durar pra sempre agora, eu acho que ele para se a gente, cansar de manter ele aberto. Ele já provou que pode existir nas realidades mais adversas possíveis. O problema são as pessoas. O Alpendre, como instituição, ele já tem uma dinâmica que permite ele ficar aberto. Se a gente quiser sair e alguém quiser assumir o Alpendre, se tivesse alguém que quisesse assumir, conseguiria botar aquilo pra funcionar de alguma forma. Porque ele já tem nome, ele já tem certa entrada, tem projetos que tão pra entrar, outros pra sair, é fazer projeto e botar a coisa pra funcionar. Tem um currículo, talvez umas das instituições, não do Estado, da Prefeitura, não estatais, vamos dizer, talvez um dos maiores currículos aqui, é muita coisa que a gente fez, muita coisa. Muita coisa.

Entrevista com Pablo Assumpção

Meu nome é Pablo Assumpção. Tenho uma formação em dramaturgia pra teatro, e em Comunicação Social. Minha monografia de final do curso escolheu estudar a performance, porque o meu interesse era estudar expressões cênicas, estudar algum tipo de arte viva. Escolhi estudar os irmãos Aniceto, lá no Cariri.

Acabei indo pra Universidade de Nova Iorque, pra continuar estudando a performance profissional dos irmãos Aniceto, no departamento de estudos da performance lá em Nova Iorque.

Só que quando eu cheguei lá, acabei, e por conta do ambiente, por conta das minhas afinidades com os professores que eu conheci lá, os professores que não eram necessariamente dessa área de estudos indígenas, acabei me interessando por performance no Brasil.

Mas eu não conhecia a genealogia, fui conhecer quando eu fui pra lá. Primeiro, conheci a americana, a genealogia americana, pra depois conhecer a brasileira. Acabei me envolvendo muito com isso, e aí fiz um mestrado lá bastante em cima disso, em cima de ator. Acabei abandonando um pouco meu objeto de estudo aqui, com os indígenas do Cariri, e fiquei mais trabalhando com esse outro aspecto. Quando eu voltei, eu ganhei uma Bolsa Vitae, de um ano, que tinha como resultado da pesquisa artística seis performances. Que era uma pesquisa artística que eu propus a partir desse encontro com essas performances. Assim, qual era a linguagem que os artistas estavam expressando, do *Pen Chi Che*, que é um *performer* chinês muito importante, de Taiwan, na verdade, que acabou sendo deportado pra China, mas que trabalhou muito em Nova Iorque e as performances dele eram sempre de um ano. Eu, interessado por essa coisa das performances de um ano, propus essa pesquisa artística de um ano em Fortaleza, de exploração da cidade, pra saber como eu poderia performar a cidade.

Foi um processo de um ano, teve um monte de coisa, várias performances que acabaram eu acabei tomando pra mim alguns empregos. Fui revendedor da Avon, trabalhei numa igreja católica lá na Barra do Ceará. Inclusive extrapolando o trabalho na igreja. Terminou o meu serviço, mas eu continuei trabalhando com o pessoal da igreja. Fiz trabalhos com os meus amigos, aqui em Fortaleza. Amigos não artistas. Sem formação artística, mas amigos que eram muito próximos de mim e que me interessava também entender a intimidade, a amizade como um ambiente performativo. Comecei a registrar também a minha vida afetiva, com minha família, com os meus amigos, inclusive com as pessoas que eu ia conhecendo, as pessoas que me levaram a essa igreja, em vários diferentes ambientes de Fortaleza, eu comecei a ver se delineando algumas relações que tinham mais consistência, relações minhas com algumas pessoas que estavam me dando uma consistência muito grande, o que Fortaleza era. Naturalmente a reação dessas pessoas acabou se transformando em material de trabalho, em material de pesquisa e material de trabalho artístico, de depois reinventar e criar

dramaturgias que dessem conta desses vínculos, bastantes vínculos afetivos. O *Pen Chi Che*, que é esse artista de Taiwan, ele também estava vendo que era a cidade, então, em algumas performances, ele passava um ano em Nova Iorque sem estar debaixo de um teto. Essa foi a performance dele. Ele teve que morar na rua, durante um ano. Tinha outras que era passar um ano em uma jaula sem ler, sem falar com ninguém, sem assistir televisão, sem nada. Eu, influenciado por essa coisa de um ano. “Ai, como eu vou fazer uma consideração de Fortaleza?”. Assim, um pouco pensando a partir disso. Mas quando eu cheguei aqui, o que se configurou foi completamente diferente. O que se configurou foi exatamente àquelas relações que eu já tinha aqui e outras que eu ia formando, que começaram a andar muito bem em unidade afetiva ao que Fortaleza de fato significava pra mim. Eu comecei a não lutar contra isso e a incorporar essas relações e esses afetos à pesquisa. Acabei fazendo as seis performances, a maioria delas em colaboração com uma dessas pessoas, em certos ambientes da cidade. Uma das pessoas foi a minha mãe, que é a pessoa com quem eu colaborei pra fazer esse vídeo performance.

A princípio, a ideia, eu não sabia se ia ter vídeo, inclusive uma das performances só teve áudio e objetos que eu gravei algo e mandei pelo correio para uma pessoa, que colaborou comigo através desse objetos. Mas a ideia, era criar estratégias, eu chamava de estratégias de vida, para vivenciar a cidade de forma mais intensa, de forma diferente, por isso eu resolvi virar um revendedor da Avon, para que eu pudesse me relacionar com a cidade de outra forma, só que com a minha vivência, porque mesmo a experiência da revenda Avon acabava ficando, puída de consistência afetiva, porque eu ia fazer os trabalhos. Acabei com um tempo achando um saco porque não me identificava com aquilo, acabava que estava vendendo para os meus amigos mesmo, que estavam precisando de produtos da Avon. E eu acabei virando um revendedor da Avon para o grupo, para pessoas que já estavam perto de mim. Essa relação, eu acabei não fazendo uma performance sobre a Avon, até hoje eu nunca fiz, ainda tenho material sobre isso, não sei o que vou fazer, talvez faça ainda um trabalho sobre isso, mas essa experiência foi interessante para eu perceber, enquanto artista, vivenciando a cidade, que essa cidade que eu queria transformar em dramaturgia artística ou performática, uma linguagem artística, não é essa cidade das relações que o meu primeiro projeto tinha pensado, que era das profissões que me levavam à rua, eu me inspirava em *Pen Chi Che*, eu queria estar na rua. Eu comecei a ver aquilo com olhos estéticos. Então, existe uma estética nessas relações, acabei vendo que a estratégia de vida que eu estava

criando para conhecer Fortaleza era quase artificial, não estava rendendo porque eu já era daqui, já conhecia e já tinha história aqui, tinha uma memória muito forte daqui, inclusive a memória é muito forte, tem lugares onde eu fui traumatizado, eu perdi a virgindade aqui, eu saí do interior, vim pra cá com 13 anos, é aqui, fiz faculdade aqui. Fortaleza é uma cidade que pegou toda essa minha formação da adolescência e da universidade, então, ela é muito formativa do meu próprio corpo, passei um tempo em Nova Iorque e voltei com essa ideia mirabolante para fazer esse trabalho sobre Fortaleza, falando de outra Fortaleza. Quando eu cheguei aqui, eu vi que essa outra Fortaleza que eu estava querendo mostrar não tinha força, força de performance. Fui percebendo que a Fortaleza que tinha força de performance era exatamente a Fortaleza que eu achava ruim, que era a dos meus amigos, da minha família. Era essa a Fortaleza que começou a se transformar para mim consistente, porque era a Fortaleza ligada à memória densa, tinha força, tinha alma, tinha desejo, tudo concentrado naquelas relações.

Eu não pensava em estereótipos como um tema. O que passava pela minha cabeça era: estou querendo fazer um trabalho sobre Fortaleza, mas eu não posso achar que eu sou neutro. Foi isso que eu fui percebendo, eu não sou neutro, eu chegava a lugares que me assustavam porque eu já havia passado por processos de assalto, de ameaça, naqueles lugares, que davam uma densidade muito grande de memória, de trauma, então eu comecei a ver como é que eu faço para falar de Fortaleza a partir desse contexto, que é um contexto meu. Como é que eu posso pegar essa Fortaleza que tem toda essa subjetividade, afetiva, como é que posso transformar isso em algo relevante para o outro? Que não veja só “Esse sou eu, estou falando de mim”, não. Como é que eu posso fazer uma coisa diferente? Fiz um vídeo, chamado: “Maternidade Escola”, na verdade ele se chama “Maternidade Escola” e tem um subtítulo, “Fortaleza, terra da Luz”. Esse vídeo nasceu de uma conversa que eu tive com a minha mãe. Durante o processo desse meu trabalho, ela quebrou a perna, ficou de cama, por muitos meses, em casa. Acabei indo visitar muito ela, tinha época que eu ia visitar todos os dias, porque eu aproveitava para almoçar com ela. Um dia me bateu assim: “Tu tá aí, tentando descobrir uma Fortaleza que tu quer, mas todo dia tu vem para a casa da tua mãe. Tá aí uma Fortaleza fortíssima, uma Fortaleza densa que está te consumindo”. Eu falando comigo mesmo: “Está te consumindo, meu desejo, está consumindo a minha mobilidade”. Eu estava parando lá o tempo todo, estava preocupado, toda a minha afetividade, eu tenho que transformar isso em alguma coisa. Mais ou menos nessa época eu descobri uma fita

cassete, que a minha mãe tinha me dado, quando eu fui morar nos Estados Unidos, com 15 anos. E ela me deu uma fita, que era uma fita dada pelo Governo do Ceará na época, começo dos anos 90, que se chamava “Terra da Luz”, que era sobre o Ceará, sobre a Fortaleza turística, um vídeo sobre propaganda turística. Quando eu assisti, eu vi e achei as imagens, tudo muito grosseiro. Havia imagens na minha concepção, a gente sabe que Fortaleza tem um problema seríssimo de turismo sexual, de exploração de menores no turismo sexual. O turismo de Fortaleza sempre foi uma questão muito ambivalente, ao mesmo tempo em que dá um suporte econômico muito forte à cidade, porque sustenta parte dos negócios da cidade, o turismo traz esse outro lado, que é muito mal resolvido, e as pessoas daqui não são bem resolvidas com isso, não têm uma relação muito boa com isso. Ele sente que tem algo, esse turismo tem uma coisa muito estranha, muito nociva, para algumas classes sociais principalmente. Eu comecei a ver essa fita e o que tinha de mulher de *topless*, o que é uma ficção, porque não existe mulher de *topless* na praia. Muita propaganda de cachaça, muitos bares, porque é tudo bancado, subsidiada pelo Estado, mas é também bancada pelos negócios que lucram com o turismo. Comecei a ver toda a dramaturgia daquela fita, a dramaturgia perversa especialmente em relação ao corpo feminino. A mulher é muito explorada no turismo aqui em Fortaleza, de uma forma muito estranha. Mas, para as mulheres, ela virou um produto de venda turística. Isso ficou na minha cabeça na mesma época que eu comecei a pensar em colocar a minha mãe no meu trabalho. E uma das histórias mais interessantes que a minha mãe conta, que eu me lembra, a minha mãe contando a história do meu nascimento, ela sempre falando que eu nasci muito atrasado. Era pra eu ter nascido no dia 30 de julho e eu só vim nascer no dia 22 de agosto. Tinha toda uma história, tinha sido um drama meu nascimento porque, chegou ao médico, o médico ficou assustado porque não conseguiu escutar meu coração, mas ela dizia “Ele tá aqui”. Aí o médico: “Vamos fazer uma cesárea agora. Não volta nem pra casa”. Foi para uma consulta e não voltou pra casa. Essa história sempre foi da família, uma lenda da família, que foi para uma consulta médica e não pôde mais voltar para casa. Ela fala assim: “Quando ele disse isso, eu comecei a sentir as dores e você nasceu de forma natural”. Ela sempre diz que eu tava lá, tranquilo. Quando eu soube que ia apertar, que tinha uma pressão de ter uma cirurgia, eu saí. Então, eu pensei assim: “Vou pedir para a minha mãe contar a história do meu nascimento e vou fazer uma sobreposição de algumas imagens desse vídeo”. Porque o vídeo era “Terra da Luz” e eu queria brincar um pouco com essa coisa da Luz, já que nasci em Fortaleza, que Fortaleza era

literalmente a “Terra da Luz” para mim, porque minha mãe me deu à luz aqui. Começou como uma piada, aí eu dei um gravador para ela e pedi para a minha mãe ir à Maternidade Escola da UFC (Universidade federal do Ceará), que é onde eu nasci, eu queira que ela fosse lá, e quando ela tivesse lá, ela contasse essa história para o gravador. Ela gravou e me deu uma fita gravada, e uma fita longa. Ela falou de 30 a 40 minutos. Então eu fiz uma edição do áudio e cheguei em um áudio de 9 a 10 minutos, e guardei esse áudio. Depois, eu peguei minha câmera e fui filmando a televisão, passando essas imagens, algumas imagens que me interessam. A maioria é assim, eu faço o áudio, depois eu faço as imagens, depois eu junto as duas coisas. Eu nunca sei como é que vai ser no final. Eu nunca faço imagem sincronizada com áudio, virou meio que uma marca minha nessa época. Chamei esse vídeo de “Fortaleza Terra da Luz ou Maternidade Escola”, ou “Maternidade Escola, Fortaleza Terra da Luz”. Quando terminou o projeto, eu fiz uma fala lá no Theatro José de Alencar, no palco principal. Foi muito legal, com telões, assim, fiz um texto e ia redigindo como tinha sido a vivência de um ano, foi se estruturando, como foi se incorporando, no corpo, afetividade, as relações com a cidade, e como isso foi se incorporando no trabalho. O valor estético para mim, que eu fui transformando em dramaturgia e mostrando a performance, uma por uma, e eu começava essa performance mostrando esse vídeo da minha mãe. Quando mostrava esse vídeo da minha mãe, tinha outra tela que tinha uma câmera em mim, onde eu pegava uma foto da minha mãe, recortava, tirava uma tira do meio da foto, enrolava a tirazinha, colocava dentro de uma cápsula e engolia, a performance começa assim, com a minha mãe narrando meu nascimento e eu engolindo essa foto da minha mãe. Depois eu percebi que o vídeo que eu tinha me apropriado, porque foi uma apropriação total, eu não pedi permissão à produtora nem nada, tinha sido dirigido pelo Marcos Moura, e a produção desse filme tinha sido da produtora do Rosemberg Cariri, eu fui descobrindo isso, porque eu comecei a olhar por curiosidade, e nesse ano o Rosemberg Cariri ia presidir o Cine Ceará. Aí eu pensei: “Eu vou mandar esse vídeo para o Cine Ceará, porque aí, eu mandando o vídeo para o Cine Ceará, eu faço uma performance”. Eu nunca achei que o vídeo tivesse *status* de vídeo em si. Eu sempre pensei ele em relação dessa performance primeiro. Eu colocaria ele no ambiente do Cine Ceará, porque ele ia virar outra performance, em 2004. “Vai ser bacana, porque eu mando a intervenção que eu fiz com o vídeo deles e jogo no Cine Ceará”, que é exatamente o ambiente que nos anos 90 transformou a ideia de “Ceará Terra da Luz”, enquanto outro atrativo de venda, transformou a luz de Fortaleza em produto, quando o

Governo Tasso Jereissati, junto com o secretário de cultura, Paulo Linhares, criaram o Instituto Dragão do Mar, foi também criado o Cine Ceará. Naquela época se vendia muito o Ceará enquanto o melhor lugar do Brasil para fazer cinema. Então era assim: “Venha para o Ceará”. Não é mais “Venham vocês, turistas”. Não é mais “Venha para o Ceará para consumir nossa luz na praia”, mas “Venha para consumir nossa luz para fazer seus filmes”. E o Governo do Estado dando muito dinheiro para as produções de fora virem fazer seus filmes aqui. Aí eu pensei: “O que eu posso fazer é pegar o Fortaleza Terra da Luz, que é o vídeo da minha mãe, e jogar exatamente no ambiente que é aqui no Ceará, que é o ambiente, que criou e validou esse discurso da Terra da Luz enquanto uma capital cinematográfica, não mais político, mas sim cinematográfico”. Então, passou na seleção, não sei como, porque não era porque se trata de uma obra de intervenção na obra de outra pessoa, não eram da minha autoria as imagens, a rigor, não podia ter passado, mas passou na seleção por alguma razão. O filme teve uma repercussão terrível, foi vaiado, e algumas pessoas depois ficaram falando que talvez era a própria turma do Rosemberg Cariri, que puxou a vaia, porque perceberam o que tinha acontecido, o que era aquilo, e foi muito engraçado porque, no dia, me convidaram para eu apresentar meu filme. Eu subi e só falei assim: “Eu não sou cineasta, eu sou um artista de performance, meu vídeo não é um vídeo, é uma performance”. Realmente, é um filme muito perverso, não é um filme fácil, é filme é muito ruim. É um filme chato, morno, hermético, minha mãe contando, com essas imagens terríveis, superestrânho. Na época isso fazia muito sentido pra mim. Acabou que essa vaia foi muito interessante, porque a vaia deu ao filme certa aura, dentro da classe de cinema daqui. Algumas pessoas chegavam para mim e diziam que estava tão comovidos com o filme e não sabiam porque as pessoas vaiaram e tal. E acabou virando “Cult”. Como era um filme que não podia ser circulado, eu não podia fazer cópia dele, porque seria crime, mesmo ele em si já ser um crime. Acabou que só tinha uma cópia, que ficou na Casa Amarela. Ele começou a rodar num circuito totalmente alternativo. Algumas pessoas assistiram ao filme. Para essa performance do Cine Ceará, eu reeditei no final. Coloquei um texto, dizendo que essa expressão “Ceará Terra da Luz” foi criada por José do Patrocínio, um abolicionista muito importante, negro, republicano, que lutou muito, por ocasião exatamente da abolição da escravatura do Ceará, porque foi a primeira província no Brasil a abolir os escravos. José de Patrocínio teve aqui e, em um discurso, chamou o Ceará de Terra da Luz. Por isso, aí eu fiz um textinho, explicando isso, que tinha sido José de Patrocínio que tinha criado essa expressão, Ceará Terra da

Luz, e que essa expressão tinha sido apropriada pelo Governo e pela classe empresarial do Ceará, que eles tinham reaproveitado essa frase, como um apelativo para chamar atenção para o nosso capital turístico, sol, praia, e depois os produtores de cinema utilizaram a mesma expressão, para transformar em uma capital cinematográfica. Essa versão final, na verdade, que acabou virando a versão final, tem essa modificação no final. Que no original não tinha, era só a voz e a imagem.

Produções Cearenses.

Pedro Parente, Fergus Gallas e Roberta Marquez

ANO	TÍTULO
1986	Ensaios (Premiação: Menção Honrosa – Festival de Vídeo de Fortaleza). (Produzido por: Pedro Parente, Fergus Gallas, Roberta Marquez e Lucinha Machado).
1986	Televisão 1, 2, 3 (Premiação: Melhor Direção, Melhor Vídeo, Melhor Edição). (1º Festival Latino-americano de vídeo). (Produzido por: Pedro Parente, Fergus Gallas e Lucinha Machado).
1992	Da Vinci (Premiação: 3º colocado no Cine Ceará). (Produzido por: Pedro Parente e Fergus Gallas. Edição: Alexandre Veras).
1993	Feijão Sem Banha (Produzido por: Pedro Parente e Fergus Gallas).

Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção.

ANO	TÍTULO
2000	AnaRosaLinda. Direção: Alexandre Veras.
2000	Posições incômodas. Direção: Raimundo Mota.
2001	Memórias em Desalinho. Direção: Luís Carlos Bezerril.
2001	Atritos. Direção: Luis Carlos Bezerril.
2002	Vaidades. Direção: Luis Carlos Bezerril.
2003	O Tempo da Delicadeza. Direção: Alexandre Veras.
2004	San Pedro. Direção: Alexandre Veras e Eduardo Jorge.
2004	Inspiração. Direção: Kiko Alves.
2006	Sem Chão: Direção: Alexandre Veras.

Companhia Balé Baião de Dança Contemporânea

ANO	TÍTULO
2006	Loteamento
2006	Segunda-feira
2006	Antes do Reboco
2007	Matrizes para dois
2007	Compartilhamento
2008	Meninos Não Dançam Benedito
2008	Meninos e Homens
2010	Lamentos e Gozo da Imperatriz de Itapipoca
2010	Sob a Ponte
2010	Um pouco mais perto... um, dois, três passos adiante
2011	A Tábua

Núcleo de Doc-Dança

ANO	TÍTULO
2009	Sólidos e frágeis
2010	Estudo Sobre Cinderela
2010	Ósculo Santo da Caridade
2011	Chamar de videopoesia (I e II)

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Editora Boitempo. São Paulo, 2007.
- _____ **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Editora Argos, Chapecó, 2009.
- ALONSO, Rodrigo. **Revista Dança Em Foco-Videodança**. 2007, volume 2 .
- AMORIN, Glícia e QUEIROZ, Bergson. **Merce Cunningham: Pensamento e Técnica. Lições de Dança 2**. UniverCidade Editora, 2000. Rio de Janeiro, RJ.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida Liquída**. Edições Zahar, Rio de Janeiro, 2007.
- BOURCIE, Paul. **Historia da Dança no Ocidente**. Editora Martins Fonte, 2006. São Paulo, SP.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. Editora Edusp, 1997. São Paulo, SP.
- COPELAND, Roger. **Merce Cunningham, The modernizing of Modern Dance**. Nova York. Published Routegge, 2004.
- CURRENT, Richard e CURRENT, Marcia. **Loïe Fuller. Goddess of light**. G e S Typesettes .Inc., Austin, Texas. 1997.
- Filho, Rogaciano Leite. **A história do Ceará passa por essas ruas**. Edições Demócrito Rocha, Fortaleza, 2007.
- GIRÃO, Raimundo. **A abolição no Ceará**. Edições Demócrito Rocha, Fortaleza, 1984.
- GREINER, Christine & AMORIM, Cláudia. **Leituras do Corpo**. Edições Annablume, 2^a edição, São Paulo, 2010.
- GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para estudos indisciplinares**. Edições Annablume, 2^a edição, São Paulo, 2005.
- _____ **O Corpo em Crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações**. Edições Annablume, São Paulo, 2010.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Fid Editorial, Belo Horizonte, 2005.
- KOSTELANETZ, Richard (org.). **Merce Cunningham. Dancing in Space and Time**. A Cappela Books, Chicago Review Press, 1992.
- LIPOSVETSKY, Gilles & SERRAT, Jean. **O Ecrã Global. Cultura Mediática e**

- Cinema na Era Hipermoderne.** Edições 70 Ltda. Lisboa, Portugal, 2010.
- MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil. Três décadas do Vídeo Brasileiro.** Editora Iluminuras, São Paulo, SP, 2007.
- MORAIS, Denis de (org.). **Sociedade Midiatizada.** Editora Mauad X, Rio de Janeiro, 2006.
- Núcleo Audiovisual (org.). **Visionários: audiovisual na América Latina.** Itaú Cultural, São Paulo, SP, 2008.
- PARENTE, André (org.). **Imagen – Máquina I. A era das Tecnologias do Virtual.** Editora 34, 3^a Edição, Rio de Janeiro, RJ, 2008.
- ROSSINY, Cláudia. **Revista Dança Em Foco - Videodança.** 2007, volume 2.
- SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital.** Editora da Universidade Federal da Bahia, (EDUFBA), Salvador, Bahia, 2006.
- _____. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias.** Editora da PUC-SP. Educ., Fapesp, São Paulo, SP, 2002.
- SANTOS, Boaventura; SOUZA & MENESES, Ana Paula (orgs.). **Epistemologia do Sul.** Editora Cortez, São Paulo, 2010.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço.** Editora Edusp, São Paulo, 2002.
- SANTOS, Boaventura Souza. **A Gramática do Tempo. Para uma nova cultura política.** Editora Cortez, São Paulo, 2010.
- SOUZA, Ana Paula. **Evento resgata os curtas-metragens experimentais da diretora, pioneira do cinema independente norte-americano.** Revista Bravo, abril de 2009.
- SPANGHERO, Maira. **A Dança dos Encéfalos Acesos.** Itaú Cultural, São Paulo, SP, 2003.
- VAUGHAN, David. **Merce Cunningham - Fifty Years.** Melissa Harris, Aperture, New York, NY, USA, 1997.

SÍTIOS

<http://www.eyeforfilm.co.uk/reviews.php?id=7995>. Acesso em: 22 mar. 2011.

<http://www.merce.org>. Acesso em: 23 março 2011.

<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/>. Acesso em: 11 abr. 2011.

http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/la_loie/. Acesso em: 11 abr. 2011.

<http://www.zeitgeistfilms.com/films/inthemirrorofmayaderen/presskit.pdf>.
Acesso em: 12 maio 2011.

<http://www.algonet.se/~mjsull/>. Acesso em: 13 maio 2011.

<http://modernism.research.yale.edu/>. Acesso em: 30 maio 2011.

<http://www.zeitgeistfilms.com>. Acesso em: 30 maio 2011.

<http://www.filmologia.com.br/?p=2925>. Acesso em: 8 ago. 2011.

<http://www.paikstudios.com/>. Acesso em: 18 set. 2011.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3854. Acesso em: 19 set. 2011.

<http://www.leticiaparente.net/>. Acesso em: 20 set. 2011.

<http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/preparacoesetarefas.aspx>.
Acesso em: 20 set. 2011.

<http://www.pacodasartes.org.br/storage/KATIA%20MACIEL.pdf>.
Acesso em: 20 set. 2011.

<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>.
Acesso em: 21 set. 2011.

<http://www.eco.ufrj.br/aparente/>. Acesso em: 21 set. 2011.

<http://doc-danca.blogspot.com/>. Acesso em: 21 set. 2011.

<http://blog.premiosergiomotta.org.br>. Acesso em: 21 set. 2011.

<http://ciabalebaiao.blogspot.com/>. Acesso em: 21 set. 2012.

<http://designinnova.blogspot.com.br/2011/11/novelas-moda-anos-90.html>.
Acesso em: 25 maio 2012.

<http://www.helenakatz.pro.br> Acessado em 23 de junho de 2012.

