

DESVIOS ENTRE IMAGENS TÉCNICAS EM FORTALEZA: UMA BREVE ANÁLISE HISTÓRICA

*DETOURS BETWEEN TECHNICAL IMAGES IN FORTALEZA:
A BRIEF HISTORICAL ANALYSIS*

Annádia Leite Brito / PPGCOM-UFRJ

RESUMO

Neste artigo são investigadas as relações entre cinema e fotografia desde o início de suas práticas em Fortaleza. Através de revisão bibliográfica e pesquisa documental, são apresentados os momentos de desvio das formas hegemônicas de produção de imagens, analisando suas características e trazendo os artistas, os eventos e as obras de arte que os constituem. A inventividade e o desejo de cruzar fronteiras são percebidos longe da especificidade dos meios.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Fotografia; Fortaleza.

ABSTRACT

This paper investigates the relations between film and photography since the beginning of its practices in Fortaleza. Through bibliographic review and documentary research, moments of detour from the hegemonic forms of image production are presented, analyzing its characteristics and introducing its artists, events and works of art. The inventiveness and the desire to cross borders are perceived afar from the specificities of media.

KEYWORDS

Film; Photography; Fortaleza.

Estabelecer as relações entre as imagens técnicas em movimento e fixas em determinado recorte temporal contemporâneo se faz mais potente ao analisar quais

eventos históricos possuíram ligação com a produção das passagens entre os diferentes modos de trabalhar as imagens. Isso se faz importante e necessário para compreender que as contaminações e misturas não são fruto apenas da contemporaneidade, mas já existiam e sofreram um processo de apagamento durante o que se denomina como modernidade em prol da sustentação de um discurso de pureza. Para Bruno Latour (2013, p.51), durante a modernidade a produção de híbridos se deu em larga escala, porém havia conjuntamente “um trabalho de eliminação desses mesmos híbridos”. Portanto, é fundamental trazer à tona os processos de mediação entre polos ontológicos, desvelando seus resultados ao longo do tempo e buscando entrever quais maneiras de articulação foram predominantemente utilizadas em cada época.

Historicamente, houve a compreensão de que existiriam aspectos indicadores de pureza e que estariam nas pontas dessas gradações, compondo a forma cinema (PARENTE, 2011, p.38) – imagem em movimento de narrativa linear e exibida em sala escura – e a forma fotografia (FATORELLI, 2013, p.21) – imagem fixa de um momento no tempo.

Retomando o argumento inicial da importância da investigação histórica, a segunda questão que a faz necessária é que a observação do passado a partir de um ponto presente modifica o momento anterior, enquanto também é perceptível que o próprio passado visto altera o olhar sobre a posição presente. Em analogia, Hal Foster (2014, p.46) aproxima essas construções dos estudos da neovanguarda na arte, compreendendo que, assim como a vanguarda, ela “[é constituída] de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos”. Então, a retomada de certos pontos fundamentais da vanguarda pela neovanguarda e a teoria desenvolvida por Foster deixam evidente que não há uma repetição direta das questões, mas uma releitura a partir do ponto de vista presente das investigações que compõem cada época. No entanto, a própria neovanguarda se constituiu também através desse gesto em projeção para o futuro.

Não se trata de querer aqui defender uma ideia científica de evolução, de imagens que são cada vez mais válidas, ricas e complexas que as anteriores, muito menos uma construção teleológica. Esses são alguns dos perigos de empreender uma visada para as relações entre imagens fixas e em movimento no passado. O que se quer aqui é rever momentos anteriores sob ponto de vista diferente e atual e, assim, chegar mais próximo de compreender as questões pertinentes a esse campo. Portanto, a linha temporal desenvolvida a seguir não quer se fazer cronológica por

evolucionismo ou teleologia, mas apenas por uma questão de organização metodológica.

O início da fotografia e do cinema em Fortaleza

A chegada da fotografia em Fortaleza se deu em 1848 através do irlandês Guilherme Frederic Walter (LEITE, 2019, p.15). Mágico e ilusionista de fantasmagorias, ele desenvolvia o trabalho de retratista pela manhã e à noite produzia seus espetáculos, os quais tinham desenhos feitos por Joaquim José Insley Pacheco (ibidem, p.18-19), jovem português que, em permuta, foi seu aprendiz. Posteriormente, Pacheco estabeleceu um estúdio em Fortaleza com equipamentos americanos, partindo em seguida para os Estados Unidos em missão de estudos e, quando do seu retorno ao Brasil, tornou-se “um dos mais requisitados retratistas da corte imperial” no Rio de Janeiro (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

Desse momento inaugural em diante, percebe-se que os artífices das imagens técnicas fixas em Fortaleza se voltaram para a produção de vistas e, em sua maioria, de retratos. Às apresentações de lanterna mágica se somaram as placas de vidro fotográficas, denominadas como vistas fixas, que traziam imagens de vários lugares do mundo e de personalidades famosas, como o Papa da época. O pesquisador Ary Bezerra Leite (1995, p.91) assinala que mesmo com a chegada da imagem em movimento – que se deu em 1897 em Fortaleza (LEITE, 2019, p.342) – não foram abolidas as apresentações lanternistas dos exibidores itinerantes. Do contrário, elas se uniram às cenas em movimento como vistas animadas. Ainda com a abertura das primeiras salas permanentes de cinema, em 1908 (ibidem, p.383), até próximo ao fim da década de 1920 (ibidem, p.141) eram exibidas “reportagens fotográficas” entre filmes, com atualidades do cotidiano nas cidades e da vida política nacional.

Em 1897, de julho a novembro, Fortaleza recebeu três dos mais proeminentes equipamentos de projeção cinematográfica, anunciada nos jornais como “fotografia animada” (ibidem, p.342) e trazida por empresários e comerciantes. Foram eles: o Kinetoscópio de visor, de Edson; o Kinetoscópio de projeção, ou Projetoscópio, do mesmo inventor; e o Cinematógrafo, dos irmãos Lumière. Esse último equipamento também chegou à capital através da itinerância de Nicola Maria Parente, célebre fotógrafo.

Joaquim Moura Quineau, já estabelecido como trabalhador da imagem fixa, importou, em 1898, um Cronofotógrafo Demény, da Gaumont, e passou a projetar películas de 60mm, conseguindo imagens com maior tamanho e brilho. Tornando-se um exibidor itinerante, ele voltou a investir em equipamento na virada do século,

adquirindo um Aléthorama e partindo do Ceará para caminhos misteriosos aos pesquisadores (ibidem, p.348-349).

Segundo essas informações, é possível notar que os fotógrafos e lanternistas responsáveis por trazer a imagem em movimento à cidade não reconheciam limites entre as apresentações dos dispositivos, estavam abertos às novas tecnologias que vinham sendo desenvolvidas e as agregavam em suas práticas já correntes, criando espetáculos mistos que intercalavam o fixo e o móvel. Não se dava ainda o pensamento e a prática da especialização em apenas um meio.

Outra figura essencial para o desenvolvimento do cinema e da fotografia em Fortaleza, Adhemar Bezerra de Albuquerque é considerado o primeiro cearense a rodar um filme, intitulado *Temporada maranhense de foot-ball no Ceará* e exibido em 1924 no Cinema Moderno, no centro da cidade. Ligado à Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, foi responsável por documentar as ações da instituição, registros esses que tiveram como operador de câmera seu filho Chico Albuquerque (Figura 1), célebre fotógrafo brasileiro que, ainda jovem, em 1942, fez câmera *still* para Orson Welles em sua passagem por Fortaleza para rodar um episódio do longa *It's all true* (HOLANDA, 2012, p.38), que nunca chegou a ser finalizado.



Figura 1. Firmino Holanda, fragmento da capa do livro *Do sertão a Saturno* com o destaque para o jovem Chico Albuquerque, 1929. Fotografia, 18 x 16 cm. Foto: Acervo familiar do cineasta¹.

Outro fato relevante foi a criação da empresa Aba² Film, em 1934, produtora pioneira no estado e maior loja de venda de insumos e de revelação ao longo do século XX em Fortaleza. Por meio da conjunção de suas atividades empresariais, artísticas e sócio-políticas, em 1936, Adhemar Albuquerque forneceu equipamentos e deu instruções de como operá-los ao libanês Benjamin Abrahão Botto para que este pudesse registrar imagens fixas e em movimento de Lampião, Maria Bonita e seu

bando de cangaceiros. O filme foi proibido e teve seu copião³ apreendido pelo Departamento Nacional de Propaganda do governo de Vargas em abril de 1937 (ibidem, p.36). Na década de 1940, as atividades da Aba Film na área do cinema terminaram, continuando apenas no ramo fotográfico (HOLANDA, 2009) até o início dos anos 2000, quando a empresa fechou as portas face ao período de massificação das imagens digitais (BOSI, 2016, p.48).

Dos anos 1960 aos 1990

A partir de 1969, a bitola de Super-8 possibilitou o aumento do número de realizadores; a descentralização de produção, ocorrendo também em Crato, de onde surgiram cineastas como Rosemberg Cariry; e a realização de filmes experimentais, saindo das bordas das ficções e dos documentários. Firmino Holanda é o realizador mais conhecido em Fortaleza a ter dirigido obras experimentais em Super-8, transitando também pela animação com interferência em desenho quadro a quadro diretamente na película velada em seu curta-metragem *Na pele* (1979).

A pesquisadora e realizadora Máira Bosi (2016, p.48) indica que “[...] a maior parte dos cineastas amadores e de família que surgiram com o Super-8, de alguma forma, apresentavam interesse e envolvimento prévios com o universo da produção amadora de imagens fotográficas”. Ou seja, de certa forma, havia a continuidade daquilo que já ocorria nos primórdios do cinema e da fotografia em Fortaleza, com os artistas transitando entre os dois campos livremente. Realizadores como Joe Pimentel e Nirton Venâncio seguem até hoje como fotógrafos e cineastas.

Segundo o fotógrafo e pesquisador Silas de Paula (2013, p.85), a fotografia autoral cearense se estabeleceu no âmbito documental, contudo o experimentalismo também foi exercido, mesmo que em menor volume. São os casos de Paulo Harding e Gentil Barreira. O primeiro atuou na década de 1970 e “desenvolveu pesquisas em que utilizava produtos químicos, calor, interrupções no processo de revelação, entre outras técnicas, para intervir em seus originais analógicos” (VELOSO, 2013, p.94). Sua obra foi reconhecida após sua morte prematura, em 1980, com a exposição *Pedras que cantam*, realizada em 2004 e tendo como curadores Dodora Guimarães e José Albano (PAULA, 2013, p.85).

Começando a fotografar e revelar aos onze anos, Gentil Barreira teve estudos mistos entre arquitetura, fotografia, cinema, desenho e música, o que possibilitou o aprofundamento das experimentações fotográficas. Em entrevista a Patrícia Veloso (2013, p. 116-117), Barreira organiza pensamentos sobre a sua prática artística:

Eu uso um termo que eu não sei se é adequado, onde eu subverto a técnica fotográfica para gerar imagens que não existem, que são criadas a partir de um uso (que poderia se colocar entre aspas) “errado” da técnica fotográfica. Em alguns momentos uso filtros e o movimento da câmera também. Procuo criar uma sensação de movimento em todo o cenário para gerar imagens que não existem. Depois, numa outra situação, passo a montar e criar imagens que só existiam na minha imaginação, na minha cabeça. Remetia a experiências pessoais, experiências vividas. De certa forma, eu tento realizar essas experiências em imagens. A forma como eu consegui me expressar, como eu disse, poderia ter pintado, poderia usar outra técnica, mas usei a fotografia para materializar essas imagens que me vinham à cabeça a partir dessas experiências pessoais. (VELOSO, 2013, p. 116-117).

Parte importante do trabalho do artista em imagem é destinada ao estudo do movimento, como pode ser percebido na série *Diante dos olhos* (Figura 2), presente na exposição *Séries especiais - Fotografias*, de 2009, no Memorial da Cultura Cearense, ou na fotografia *Bosque* (2014), exposta no Museu da Fotografia, em Fortaleza. A subversão da prática da imagem fixa e sua aproximação com outras técnicas artísticas apontam para a flexibilização do pensamento de especificidade do meio. Assim, Barreira consegue transitar entre a foto publicitária, de moda, documental e experimental sem se fixar.



Figura 2. Gentil Barreira, Fragmento da série *Diante dos olhos*, 2009. Fotografia digital no *site* do fotógrafo⁴⁸. Foto: Gentil Barreira.

Após a criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual (IDM)⁵, em 1996, a produção local de imagens passou a se vincular em grande parte aos espaços de formação institucionais. Com sua dissolução em 2002/2003, abriu-se uma grande lacuna no ensino em imagem técnica, restando os cursos livres ofertados pela Casa Amarela Eusélio Oliveira, mediante pagamento de taxa, e aqueles gratuitos oferecidos pelas organizações não-governamentais de educação e arte, entre elas o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção (1999-2012). Foi a existência dessas

instituições em combinação com o advento do digital que iniciou o movimento de virada que se daria adiante na produção realizada em Fortaleza.

Primeiras duas décadas do século XXI

Alexandre Veras – videomaker –, Andréa Bardawill – coreógrafa –, Beatriz Furtado – jornalista e pesquisadora em audiovisual –, Manoel Ricardo de Lima e Carlos Augusto Lima – ambos da área da literatura –, Solon Ribeiro – fotógrafo e professor de artes visuais –, Eduardo Frota – artista plástico – e Luis Carlo Sabadia – gestor cultural, compuseram o grupo responsável pela fundação do Alpendre. Eles se reuniam para estudos e conversas, articulando a ideia de um espaço interdisciplinar que se tornou fundamental na consolidação do pensamento da hibridização e da prática em artes em Fortaleza.

Quanto aos aspectos atinentes às imagens técnicas e suas imbricações, destacam-se os trabalhos de três deles: Beatriz Furtado, Alexandre Veras e Solon Ribeiro. A primeira citada também é uma das idealizadoras e implantadoras da graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará. Algumas das pesquisas de Furtado apontam para formas do fazer cinematográfico imbricado com outras áreas da arte, resultando nas exposições *O cinema dos pequenos gestos (des)narrativos* (Centro Cultural do Banco do Nordeste-CCBNB, 2011) e *O fazer cinema das artes visuais: performances filmicas* (CCBNB, 2017).

Alexandre Veras desenvolveu a exposição *A conversa infinita* em colaboração com cerca de quarenta jovens artistas em 2015. Esse processo resultou na ocupação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará com a apresentação de sete obras instalativas. Dentre elas, duas retomavam imagens de seu média-metragem *O regresso de Ulisses* (2008), que contém planos de viés sensorial por meio de seu trabalho de forte saturação e contraste e pelas suas durações estendidas, muitas vezes utilizando forte *slow motion* (Figura 3). A espacialização de uma obra concebida primeiramente como *single channel* permitiu potencializar a dimensão sensorial através do maior engajamento do corpo diante do labirinto de imagens com projeção de figuras em tamanho pouco maior que a escala de altura média de uma pessoa. Veras se voltou para as questões de um audiovisual realizado de maneira expandida e do diálogo direto com as artes visuais, características presentes desde o início do Alpendre em suas obras de videoarte e, principalmente, de videodança.

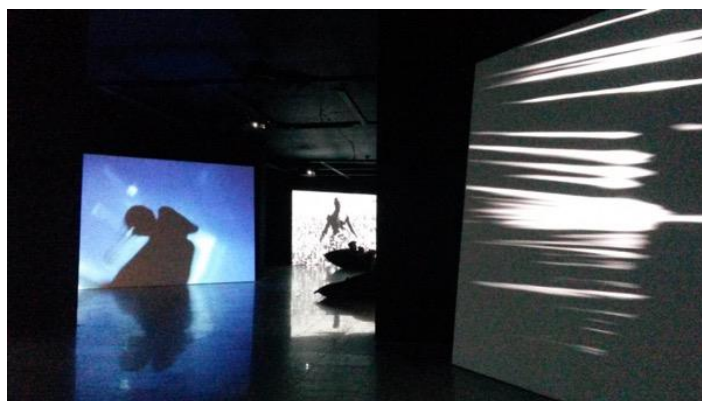


Figura 3. Alexandre Veras, O regresso de Ulisses, 2015. Instalação. Foto: Annádia Leite Brito.

Já Solon Ribeiro retomou imagens do cinema através dos fotogramas do cinema clássico herdados da coleção cinéfila seu pai para expô-las de maneira diversa de sua fonte, ressaltando a figura do fotograma, retornando-os para o movimento através de sua ação ao deslocá-los no espaço e engendrando diversos dispositivos para ressignificá-los. É imprescindível pontuar que, em 1978, ainda como um jovem fotógrafo em São Paulo e antes de ingressar na École nationale supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD), em Paris, Ribeiro já acompanhava o cenário das artes no Brasil e, na ocasião do evento *Mitos Vadios*, fotografou a performance *Delirium Ambulatorium*, de Hélio Oiticica, com uma lente de 50mm e bem próximo à figura do artista carioca (Figura 4).



Figura 4. Solon Ribeiro, Hélio Oiticica fotografado por Solon Ribeiro em 1978, 1978. Fotografia, dimensão variável. Foto: Solon Ribeiro.

De fato, a obra de Oiticica teve um forte impacto nos caminhos de Ribeiro, sendo possível, inclusive, traçar certas relações entre a produção do artista cearense as *Cosmococas* (1973-1974), de Neville D’Almeida e Oiticica. A influência destas pode ser percebida no uso da imagem estática reencadeada em movimento, no engajamento do corpo – ainda que esse não se dê necessariamente com o conceito de participador encontrado em Oiticica –, nas trilhas musicais populares utilizadas, na apropriação e ressignificação de imagens da cultura e, finalmente, na ação de desmontar os dispositivos cinematográficos e fotográficos e remonta-los de outra maneira.

O cruzamento entre cinema, fotografia e artes visuais realizado por Ribeiro está presente tanto em suas obras quanto em seu trabalho como professor, visto que ele formou uma geração de artistas híbridos que também lançou como curador, dentre os quais se destaca Yuri Firmeza.

Firmeza também estabeleceu suas obras sobre as bases do corpo e nos entremeios das imagens fixas e em movimento, desde suas *Ações* (Figura 5) – as quais consistem em fotografias em sequência de seus gestos em determinado local – até outros trabalhos, como *A gravitacional* (2008) e *Nada é* (2014), que são constituídos respectivamente por movimentos na imagem estática e ralentamento das imagens de vídeo, assemelhando-se a retratos posados. O artista também exerce atividades de magistério, sendo professor no curso de Cinema e Audiovisual da UFC, onde ministra classes na interseção entre a área dessa graduação e as Artes Visuais.



Figura 5. Yuri Firmeza, *Ação 3*, 2004. Fotografia, dimensão variável. Foto: Solon Ribeiro.

Retomando certo seguimento temporal após a criação do Alpendre, em 2004 foi fundado o Instituto de Fotografia de Fortaleza-Ifoto, que iniciou uma série de encontros com debates e articulou as mostras *deVERcidade* em 2005, 2006, 2007 e 2010. Esse evento contava com ampla chamada para a inscrição de fotógrafos e coletivos, expondo trabalhos em um grande prédio em ruínas e a céu aberto, um antigo supermercado abandonado nas imediações do Mercado dos Pinhões – local de inúmeros passeios fotográficos e vizinho à antiga sede do Ifoto.



Figura 6. *deVERcidade*, parte da exposição, 2010. Fotografia digital. Foto: Linga Acácio.

Nas três primeiras edições já se podia perceber um cruzamento da fotografia com outras áreas da arte, porém a mostra de 2010 (Figura 6) trouxe todas as séries fotográficas expostas através de projeção, junto a vídeos, instalações e performances. O prédio abandonado, escuro e habitado por imagens luminosas trazia a passagem de diversos ensaios em uma mesma área, fazendo com que as imagens dialogassem entre si e formassem uma infinidade de combinações a depender dos trajetos traçados e dos pensamentos formados pelos visitantes na escolha do percurso.

Não houve mais edições dessa mostra. Apenas em 2018, um novo grande evento, o *Solar Foto Festival*, foi realizado pelo Ifoto nas instalações do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura-CDMAC, priorizando a fotografia impressa e as publicações. A projeção de imagens foi concentrada na sessão intitulada *Noite solar*, visando operar interseções entre fotografia e música.

O fluxo de passagem de professores e artistas de fora e de dentro do Ceará em instituições como o Alpendre, o Ifoto, a Vila das Artes e o CDMAC, trazendo suas

obras ou seus acervos, junto à atividade dos estudantes através das pesquisas na internet e do download P2P⁶, desencadeou uma cultura de amplo acesso e de debate de trabalhos que não chegaram ou chegariam a ser exibidos na cidade.

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

Assim, foi se criando um cenário propício na cidade para que uma profusão de trabalhos experimentais fossem realizados. Fora de um padrão hegemônico, buscaram-se outras formas de abordar temas, ressaltando as características plásticas da imagem e a duração estendida, tendendo à estaticidade. Além desses aspectos estéticos, formaram-se coletivos ou pequenas equipes, muito bem “afinados” por meio de trocas de referências e conversas. Essa ideia também está atrelada à valorização de uma arte produzida a partir de grupos afetivos e colaborativos (MIGLIORIN, 2011) e ao câmbio da concepção de funções delimitadas no cinema industrial para a perspectiva da reunião de um conjunto de realizadores, no sentido de todos serem responsáveis por uma atividade essencial de criação para a consecução da obra ao final.

Como exemplo, a reunião dos artistas Ivo Lopes Araújo, Gláucia Soares, Thaís de Campos, Rúbia Mércia, Themis Memória, Luiz e Ricardo Pretti, Fred Benevides, Danilo Carvalho e Ythallo Rodrigues, formou a primeira geração do coletivo Alumbramento (SILVA, 2012, p.65), que logo se tornou conhecido por suas produções de baixo-orçamento e de forte investigação da imagem e do som.

A partir de toda essa experiência imagética autoral de sucesso, mesmo com poucos recursos, e do aumento da demanda de mercado para o trabalho com a manipulação de imagens, perceptível no uso massificado das mídias em aplicativos como Instagram e YouTube, a Universidade de Fortaleza (Unifor) inaugurou em 2008 sua graduação em Audiovisual e Novas Mídias, posteriormente renomeada de Cinema e Audiovisual⁷, mesma denominação da graduação ofertada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) a partir de 2010. Com os cursos livres e de graduação, uma outra geração de realizadores tem despontado, entre eles é possível citar Breno Baptista, Clébson Oscar e Leonardo Mouramateus. Renovam-se os movimentos de criação que não buscam as especificidades dos meios, mas a realização de obras que reúnam

diversos dispositivos de captação e a possibilidade de apresentação em múltiplos formatos, com diferentes tipos de suportes.

Considerações finais

A princípio, os comerciantes e artistas que levaram a Fortaleza os meios necessários para a produção em imagem técnica e sua exibição não estabeleciam barreiras de especificidade em suas práticas. Havia uma curiosidade e um desejo empregados na “fiel reprodução” da figura humana e de seu contexto, atrelados às possibilidades econômicas de lucro com essas atrações.

A consolidação dos meios específicos na perspectiva da construção de gramáticas próprias foi apoiada na hegemonia da fotografia documental e do cinema de ficção. Ainda assim, os artistas fora do eixo econômico de produção em Fortaleza continuaram a transitar entre o fazer das imagens fixas e em movimento, seja por necessidade econômica, já que os materiais necessários eram de alto custo, seja pela vontade de investigação imagética.

A partir dos anos 2000, os artistas fortalezenses perpetuaram o desejo de imagem evidenciado nos períodos anteriores, porém esse fator foi somado ao advento dos meios eletrônicos e digitais, que exponenciaram o volume de criação e a possibilidade de inserção de parada na imagem em movimento e fluxo na imagem fixa.

Atualmente, a produção em Fortaleza dispõe de editais municipais e estaduais, que fomentam certo número de trabalhos artísticos, mas não conseguem contemplar toda demanda existente na cidade, que também ainda não possui um mercado estabelecido. Há, então, certa vinculação entre as atividades de realização e apresentação das obras e as instituições governamentais e educacionais. Por isso, importa pontuar a criação e a (r)existência de espaços de formação que se constituem nos contextos híbridos ensinados e praticados, principalmente na Vila das Artes e na UFC.

Em tempos políticos de arrocho das verbas federais, Fortaleza ainda resiste. Resta observar quais caminhos serão tomados diante das dificuldades, ainda mais se essas vierem a atingir o cenário estadual e municipal. Diante da investigação dos desvios à produção hegemônica pautada na especificidade, aposta-se que o volume de trabalhos poderá até diminuir, mas a inventividade e o desejo de cruzar fronteiras não o farão.

Notas

¹ O cineasta e historiador Firmino Holanda conviveu com essa fotografia, do acervo de seu avô, durante toda a vida sem entender por que seu antepassado a possuía, já que não figurava nela. Adulto e trabalhando com cinema, percebeu a presença da câmera e de Chico Albuquerque ainda menino.

² Nome proveniente da junção das iniciais de Adhemar Bezerra de Albuquerque.

³ Cópia positiva de todo material bruto rodado.

⁴ <http://www.gentilbarreira.com>.

⁵ O IDM não é o mesmo que o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), que se trata de um complexo cultural inaugurado em abril de 1999 e que continua existindo atualmente. Todavia, ambos atuavam em conjunto.

⁶ *Peer-to-peer*: tecnologia de compartilhamento de dados via internet na qual cada usuário é cliente e servidor, descentralizando e agilizando os processos de disseminação da informação.

⁷ A partir de novas diretrizes do Ministério da Educação-MEC para a área, lançadas no Parecer CNE/CES nº44/2006 e na Resolução CNE/CES nº10/2006.

Referências

ALVES, Liliane Luz. **Videodanças no Ceará**: uma análise das tensões políticas entre local e global. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4495/1/Liliane%20Luz%20Alves.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.

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

BOSI, Maíra Magalhães. **Filmes de família e construção de lugares de memória**: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias. 2016. 198 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?dissertacao=17. Acesso em: 19 set. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Insley Pacheco**, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21635/insley-pacheco>. Acesso em: 13 de set. 2019.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HOLANDA, Firmino. **Do sertão a Saturno: O Ceará no cinema (1900-1940)**. Fortaleza: Interarte, 2017.

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

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

LATOIR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 2013.

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

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

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

PARENTE, André. **Cinema em trânsito**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PAULA, Silas de. A fotografia contemporânea no Ceará. In: RIBEIRO, Solon (Org.). **Fotografia contemporânea: linguagem e pensamento**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2013.

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

VELOSO, Patrícia Raquel Machado. **O mundo em si: o moderno e o contemporâneo na fotografia de Chico Albuquerque e Gentil Barreira**. 2013. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/21232>. Acesso em: 24 set. 2019.

Annádia Leite Brito

Pesquisadora, doutoranda em Tecnologias da Comunicação e Estéticas no PPGCOM-ECO/UFRJ e mestre em Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes pelo PPGARTES-ICA|UFC. Formada pela Escola de Audiovisual da Vila das Artes-PMF, especialista em Audiovisual em Meios Eletrônicos e graduada em Direito, ambos pela UFC. Enfatiza estudos teóricos e práticos no campo das imagens técnicas. Contato: annadialeite@gmail.com.

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.