



## **Videarte e Videodança: Letícia Parente e as Novas Artes na Terra do Sol<sup>1</sup>**

Liliane Luz ALVES<sup>2</sup>  
Tito Barros LEAL<sup>3</sup>  
Faculdades INTA, Sobral, Ce

### **RESUMO**

O artigo aqui apresentado busca mapear o surgimento e estabelecimento da arte em vídeo como linguagem específica da pluralidade artística. Nossa intenção primordial é analisar o surgimento da videoarte no Brasil dos anos 1960. Após deslindarmos os passos desta lógica artística, buscamos analisar o processo criação da videodança no cenário alencarino a partir da produção da artística plástica Letícia Parente e de seus descendentes consanguíneos e coartísticos. A importância específica desta carioca radicada no Ceará reside especificamente no trabalho de organização meticuloso da memória digital desta prática artística. Por fim, analisaremos o desdobramento das atividades de Letícia Parente conformados na ONG Alpendre, cujo funcionamento esteve balizado entre os anos de 1999 e 2011.

**PALAVRAS-CHAVE:** Vídeoarte; Videodança; Memória artística

### **Introdzindo a Videodeoarte.**

Desde seu início a Videoarte buscou diálogo com as artes plásticas adotando técnicas daquela parente mais antiga e adaptando-as às suas necessidades, fazendo surgir, assim, procedimentos como a flicagem, as cinecolagens, as superposições e fotomontagens, os grafismos, as imagens simultâneas no quadro, os trípticos, as telas duplas plásticas. Este processo de digestão de linguagem às vanguardas históricas e ao cinema experimental dos anos 60 e 70 corrente em praticamente todo o mundo, como bem explicitou Ivana Bentes (2008, p.118).<sup>4</sup>

Christine Mello (2008, p. 144), por seu turno, propõe que a Videoarte seja tratada como um sistema híbrido no qual o vídeo opera tanto sob a forma analógica quanto digital “na simultaneidade do tempo real, das múltiplas narrativas, espaços e pontos de vista, atuando na passagem dos ambientes imersivos e dos fluxos da

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte realizado de 02 a 04 de julho de 2015.

<sup>2</sup> Liliane Luz Alves é Mestra em Comunicação e Semiótica. Professora no Curso de Jornalismo das Faculdades INTA; e-mail: lililuz@gmail.com.

<sup>3</sup> Tito Barros Leal é Doutor em História. Professor nos Cursos de Jornalismo e de Arquitetura das Faculdades INTA; e-mail: titobarrosleal78@gmail.com.

<sup>4</sup> Sobre a questão do hibridismo, decorrente do problema acima exposto, cf. CANCLINI 2008, p.xxxix, onde lemos: 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 torna este mundo mais traduzível, ou seja, conviveu em meio a suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se.



artemídia”.

A Videoarte aparece no cenário mundial, aproximadamente 25 anos após a o nascimento da televisão<sup>5</sup>. Não se tem um registro, que identifique uma data e um local mais específico, sobre a sua descoberta, Zanini (2000, p.52) informa que nos Estados Unidos e no Canadá a Videoarte teve mais aceitação do que na Europa.

Dois artistas são considerados pioneiros da Videoarte: o coreano Nam June Paik e o alemão Wolf Vostell. Por volta de 1959, Paik, se interessa pela tecnologia da televisão como recurso da arte. Já Vostell, inicia seu interesse pelo combate ao uso massificado da televisão com sua obra *Décollage Chambre Noire*.

Nos anos seguintes, os dois artistas desenvolveram pesquisas juntos sobre o vídeo em um laboratório da West Deutch Rundfunk (WDR). Em 1963, Paik cria uma obra onde ele coloca 13 aparelhos ultrapassados de televisão e analisa a distorção magnética das imagens neles conseguidas; já seu parceiro de pesquisa lança no mês seguinte, na Galeria Smolin em New York, sua TV *Décollage*, também com imagens alteradas.

Em novo passo do processo criativo, Paik fez parcerias com os compositores americanos Jonh Cage e Karlheinz Stockhausen, buscando desenvolver com eles uma nova linguagem a partir da música eletrônica.

A produção de Cage chamou a atenção de Paik por causa dos sons do cotidiano, como o silêncio e o barulho que ficaram conhecidos como: A música do Acaso. Paik participou do movimento neodadaísta e fez a sua estréia na *Exposition of Music-Electronic Television* com o trabalho *The Magnet*, no ano de 1963. Iniciavam neste ano os trabalhos de Paik sobre a Videoarte. Vosttel, por seu turno, começa a trabalhar ao lado da violoncelista Charlote Moorman.

Apesar da Videoarte buscar íntima relação com a linguagem televisiva, este meio nunca absorveu aquela linguagem em sua grade de programação, limitando, assim, a divulgação da nova arte.<sup>6</sup>

Outro problema premente para a Videoarte estava no material necessário para sua produção composto, em linhas gerais, de uma câmera eletrônica e um monitor, cujo alto custo inviabilizava a difusão da nova linguagem artística<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> A televisão , a partir da década de 50,começa a tomar lugar nas casas e, depois no decorrer da década , seguinte multiplicam-se os outros ecrãs.( Lipovesky, Gilles e Serroy Jea .O Ecrã Global ( 2010, p. 9.)

<sup>6</sup> Sobre a utilização da televisão, cf. Zanini (2008).

<sup>7</sup> ZANINI e COCCHIARALE (2008), informam que Paik e Vostell foram os primeiro artistas a adquirir o Video Tape Recorder (VTR) para a produção de suas obras.



## **Videoarte - Made in Brazil.**

Assim como é difícil definir uma data específica para o início da história da videoarte no mundo, também o é para o Brasil. Há indícios de que na década de 1960, alguns artistas inseriram o aparelho de televisão em suas instalações, entre eles destacamos Wesley Duke Lee e Artur Barrio (MELLO: 2006, p.159).

Contudo, faltam dados que indiquem o início da historiografia do vídeo no Brasil. Sabe-se apenas que a mais antiga *Videoarte* produzida em solo nacional foi o *M 3x3*, uma coreografia da bailarina Analívia Cordeiro, gravada pela TV Cultura de São Paulo em 1973. A obra era, contudo, uma coreografia para vídeo, gravada para o Festival de Edimburgo (MACHADO, 2008). Portanto, o vídeo surgiu no contexto artístico oficialmente, na década de 70, quando o Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo (Mac/Usp) foi convidado a participar de uma mostra de Videoarte na Filadélfia, EUA, 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 Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Anna Bella Geiger e Ivens Machado. Desta forma, a cidade do Rio de Janeiro fez-se como pioneira na Videoarte no Brasil, pela intermediação de Jom Tob Azulay, que trouxe um equipamento *portapack* dos Estados Unidos, emprestando-o para os artistas (Zanini, 2008).

Segundo Arlindo Machado (2007), no Brasil a utilização do vídeo nas artes aconteceu em três etapas: a primeira a partir de 1970; a segunda em início de 1980; e a terceira na década de 1990.

Segundo o autor (2007), no primeiro movimento “a maioria dos trabalhos, produzidos pela primeira geração de realizadores de vídeo consistia em registros de gestos performáticos do artista.”

Participam desta fase: Leticia Parente, Anna Bella Geiger, Antônio Dias, Andrea Tonacci. Como todos eram artistas plásticos este movimento ocorre no circuito das artes, sendo restrito apenas em museus e casas de artes.

Sônia Andrade e Leticia 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)

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*, mas sim artistas plásticos os quais apenas utilizam recurso de vídeo como novo suporte para 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). Entre as muitas dificuldades encontradas aqui no Brasil para se fazer Videoarte, talvez a mais sintomática fosse a edição dos vídeos. Não havia tecnologia viável, pois o alto custo dos equipamentos dificultava esta produção. Os artistas editavam na hora que estavam fazendo a gravação de suas obras ou, ainda, utilizavam lâminas de barbear e fita adesiva ou mesmo, usando apenas um plano de filmagem para que não houvesse necessidade de edição (Machado, 2008). Ainda havia a situação política do Brasil, a plena ditadura militar cerceadora da liberdade artística, interferindo nos trabalhos dos artistas, como registra Cocchiarele.

Nos anos 60, quando despontavam as novas tendências da arte americana e européia como a pop, o nouveau réalisme etc, a arte produzida no Brasil já possuía referências essenciais próprias que emprestavam sentido singular a sua inserção nas questões da vanguarda internacional. Ao mesmo tempo tínhamos que nos posicionar na frente dos problemas políticos suscitados pela ditadura militar implantada em 1964, e que permaneceu no poder até 1985. (Cocchiarele, 2008, p.65)

A segunda geração de videoartistas, surgida na década de 80, teve a oportunidade de explorar todos os recursos tecnológicos disponíveis em sua época. Eles começaram a reorientar a trajetória da *Videoarte* a partir do paradigma dos vídeos independentes.

Os jovens dessa fase, recém-saídos da universidade, cresceram sob a vigência da televisão comercial vendo neste espaço a possibilidade de experimentação de linguagens e de dispositivos da imagem eletrônica, que não eram explorados em razão



da rentabilidade. Como afirma Walter Zanin:

A televisão, entretanto, desde sua primeira hora, não explorou todas as suas condições genéticas. Utilizada comercialmente, converteu-se em elemento de massificação e em arma comparável a serviço de poder político e econômico, pouco importando a ideologia do sistema implantado (2007, p. 53).

Esta segunda geração trouxe à lume uma proposta inovadora: a *TVDO* (leia-se TV tudo) do qual faziam parte Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli e Pedro Viera. Segundo Machado (2008), o grupo da *TVDO* também foi responsável pelas experiências mais radicais do ponto de vista da invenção formal e da renovação dos recursos expressivos do vídeo.

Paralelo ao *TVDO* surgiu outro movimento, o *Olhar Eletrônico*. Este, por seu turno, era composto pelos videoartistas Marcelo Machado, Fernando Meireles, Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Tas. O Olhar Eletrônico produzia curtas metragens de aproximadamente 5 minutos explorando a linguagem usada pelos americanos chamada de *machine-gun cut*<sup>8</sup>.

Já a terceira geração irrompia na década de 1990, destacando os nomes de Sandra Kogut, Rafael França, Lucila Meirelles, Eder Santos e Lucas Bambozzi.

Segundo Machado (2008, p.17): “essa nova geração, que desponta publicamente na década de 90, tira proveito de toda a experiência acumulada, faz a síntese das outras duas gerações e parte para um trabalho mais maduro, de solidificação das conquistas anteriores”, ademais, ainda recorrendo ao citado autor: “percebe-se também nesta terceira geração um certo afrouxamento das preocupações locais, a fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional”.

### **A Videoarte na terra da Luz<sup>9</sup>.**

Retomando e aprofundando questões específicas da primeira geração, deste

---

<sup>8</sup> O *machine-gun cut*, é uma técnica de montagem acelerada, com planos breves, vindo a ser introduzida no Brasil por Roberto Sandoval, primeiro videoartista a explorar imagens inteiramente abstratas. (Cf. MACHADO: 2008).

<sup>9</sup> José Carlos do Patrocínio, nomeou a província Ceará pelo fato desta ser a primeira a libertar os escravos muito antes de ser abolida a escravatura do Brasil. “Será pois dentro em poucos dias a “Princesa do Norte”, a primeira capital livre do comércio, e então se poderá dizer que “ O Ceará é a terra da Luz” brandava aos quatros ventos o Libertador de 19 de Abril”. ( LEITE, 1984 p. 179)



passo em diante, analisaremos a produção artística de Leticia Parente<sup>10</sup>, videoartista de suma importância na seara cearense.

Durante a década de 70 e início da seguinte, a artista participou das principais Mostras de arte, tanto no Brasil como no exterior. Neste período Parente produziu dez Videoartes, nominalmente: *Preparação I, In e Marca Registrada* (1975); *Preparação II* (1976); *Quem Piscou Primeiro, Espetacular e O Homem de Braço e o Braço do Homem* (1978); *De afflicti-ora pro nobis* (1979); *Marca Registrada* (1980); e *Tarefa 1, e O Nordeste* (1981).

Seus vídeos, produzidos entre os anos de 1975 a 1982 problematizavam a vida cotidiana em frente à câmera. Parente, desenvolvia em sua arte uma linguagem própria, com cenas feitas em ambientes domésticos, remetendo assim o papel da mulher dentro de casa.

Ações como costurar, lavar e guardar as roupas são recorrentes. Sobre a prática de Parente, Cristiana Tejo escreve:

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<sup>11</sup>.

O trabalho de Parente é todo sem edição, praticando assim uma *câmera sem corte*, característica dos artistas da primeira geração imposta pelas condições técnico-financeiras daqueles primeiros anos de experimentação, como acima já informado.

Em *In*, Parente, se pendura em um cabide junto com as roupas de um guarda-roupa. André Parente, filho de Leticia Parente, explica o trabalho da mãe em uma entrevista concedida ao blog do Sergio Motta, onde ele fala das características do trabalho de Parente.

Quase todos os vídeos de Leticia, são tentativas de falar sobre a condição da mulher, por um lado, daí a questão das tarefas domésticas

---

<sup>10</sup> Nascida em Salvador, Leticia Parente, 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. (Trecho da dissertação defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no Programa de Comunicação e Semiótica Alves, 2012, p. 37)

<sup>11</sup> <http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/preparaoesetarefas.aspx>.



(guarda-roupa, passar roupa, costurar e 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 ser costurado, 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.

A contribuição de Leticia Parente para o universo da Videoarte foi além de suas obras cinemagéticas. Dos cinco filhos trazidos à vida, dois, Pedro e André, assumiram a lida artística.

Em entrevista realizada com Pedro Parente aquando do levantamento documental para a elaboração de dissertação defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no ano de 2012, indagamos sobre a influência do trabalho materno nas sua produção. Pedro Parente nos informou que: “A influência é total. Pois a arte conceitual fortemente existente no trabalho dela contamina até hoje os trabalhos elaborados tanto com Dança e Tecnologia, como também nas instalações desenvolvidas<sup>12</sup>”.

Em 1986, Pedro Parente e Fergus Gallas produziram *Ensaio*, primeiro videodança realizado em Fortaleza. O trabalho ganhou o segundo lugar no Festival de Cinema da Casa Amarela Euzélio de Oliveira<sup>13</sup>

André Parente, por seu turno, é pesquisador de audiovisual e multimídia, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, junto com sua mãe fez vários trabalhos.

Em 1993, os amigos Pedro, Roberta e Lúcia, desmancham a parceria e se lançam em trabalhos solo. Em 1999, um grupo de estudos e de amigos, com interesses comuns em um espaço onde pudessem compartilhar da arte, fundou o Alpendre - Casa de Arte, Pesquisa e Produção, organização não governamental (ONG), cujo intuito era desenvolver os trabalhos em videodança na cidade de Fortaleza, firmado-se a partir de

---

<sup>12</sup> Cf ALVES, L.L. (2012, p. 41)

<sup>13</sup> Pedro Parente, Fergus Gallas, Lucia Machado e Roberta Marques, tiveram importante participação na cena da Videoarte cearense, produzindo e realizando vídeos de dança em Fortaleza, desde princípios da de 1980 Os amigos começaram a produzir vídeos e esta parceria gerou três trabalhos premiados. Ensaios (Premiação: Menção Honrosa - Festival de Vídeo de Fortaleza 1986; produzido por: Pedro Parente, Fergus Gallas, Roberta Marques, Lucinha Machado.); Televisão 1, 2, 3 (Premiação: Melhor Direção, Melhor Vídeo, Melhor Edição, 1º Festival Latino-americano de vídeo e produzido por: Pedro Parente, Fergus Gallas e Lucinha Machado); Da Vinci (Premiação: 3o.Colocado no Cine Ceará 1992, produzido por: Pedro Parente e Fergus Gallas, edição: Alexandre Veras). Cf. Alves, Liliane L(2012 p. 42)



então com ênfase nos trabalhos de alguns artistas locais<sup>14</sup>.

Alexandre Veras videomaker e Beatriz Furtado, jornalista, dois dos responsáveis pelo Alpendre introduziram no espaço suas marcas. Aos poucos, outros profissionais e amigos foram se juntando, conforme relato do próprio Alexandre Veras em entrevista concedida, nesta cidade, em agosto de 2005:

Então começou a juntar gente né, aí ficou Andréa (Andréa Bardawil, bailarina e coreógrafa), Bia (Beatriz Furtado, jornalista), eu, o Manoel (Manoel Ricardo Lima, literato), Augusto (Augusto Lima, literato), Sólon (Sólon 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... era o único que vinha de ONG, que trabalhava numa ONG na época e tinha interesse em desenvolver projetos. E puf! Veio também. A gente passou seis meses se reunindo aqui em casa, discutindo, montando ideias, uns três, é uns seis meses.”<sup>15</sup> (Grifos nossos)

Ainda na mesma entrevista, Veras nos diz:

É o Alpendre ele apareceu em noventa e nove, na verdade eu acho que o Alpendre ele 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, estava realizando uma série de ações que eu acho que isso a gente só pode fazer esse resgate de como o Alpendre surgiu se a gente for pegar essas várias linhas, não era uma linha só, não era uma decisão só de alguém, acho que tem uma série de movimentos, são uma série de condições que estávamos colocando e que de repente o Alpendre sintetizou está entendendo, ele pá! Pegou essas coisas e se construiu como espaço, mas você 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, que eu tinha produzido uns vídeos para ela... 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, que a gente sempre ia, era o nosso clube da esquina, que a gente sempre ia conversar. A gente estava com um grupo de estudo aqui em casa também sobre multiplicidade (artística) e paralelo a isso havia alguns interesses, a Bia tava querendo montar

---

<sup>14</sup> Sobre o nome da instituição informa-nos Veras: “...o Manoelzinho, Manoel Ricardo né, foi quem deu o nome, Alpendre, foi o nome, o Manoel que sugeriu, que era pr’uma escola duma amiga dele que ele tinha sugerido, a menina não montou e ele acabou sugerindo pra gente o nome, o Manoel era, a gente já era muito próximo do Manoel e o Augusto né que eram os Irmãos Lima.”. Atualmente a ONG, não existe mais, porém seu espaço físico é utilizados por um outro projeto, porém do Governo do estado do Ceará, o local hoje funciona como aulas de dança do Porto Iracema, um projeto do Governo do Estado de Ceará onde são ministrados cursos de varias áreas culturais.

<sup>15</sup> Cf ALVES, L.L (2012, p.20)





uma biblioteca, eu tava querendo alugar uma sala para poder ficar fazendo cursos e coisas e aí a gente meio... e aí apareceu o galpão.<sup>16</sup>

A partir das diversas linhas estabelecidas pelos núcleos de literatura, dança laboratório de fotografia, artes visuais e artes plásticas, o Alpendre começou a desenvolver trabalhos voltados na área cultural buscando o envolvimento da comunidade local, sobretudo pela participação dos adolescentes nos cursos de formação. As atividades foram desenvolvidas através de projetos de pesquisa, reflexões e produções artísticas na cidade com o intuito de promover a inclusão social, digital e econômica de adolescentes que vivem em comunidades em situação de vulnerabilidade social.

Ao longo de onze anos de trabalho o Alpendre desenvolveu entre vídeodança e Videoarte mais de 25 trabalhos. Além de uma infinidade de vídeos convencionais. Com ou sem a presença de bailarinos, com movimentos ou sem movimentos, com *performance* ou sem *performance*, com ou sem recursos financeiros os trabalhos foram feitos. 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 os vídeos ali produzidos destacamos: *AnaRosaLinda*, *Memórias em Desalinhos*, *Inspiração*, *Tempo da Delicadeza*, *Aquário*, *São Pedro*, e *Sem Chão*.

Mais uma vez referenciando a fala de Alexandre Veras, temos que:

Então, até então eu nem, até já tinha feito, na verdade eu já tinha editado um vídeo com um pessoal que valeria a pena você conversar aqui, que são as duas pessoas que eu conheço que foi quem primeiro produziu vídeo-dança em Fortaleza. Que é o Pedro Parente e o Fergus Gallas, se você for atrás dos precursores, a gente, o Alpendre ficou muito em evidência porque concentrou essa produção no momento em que o vídeo-dança tava tendo um 'boom' no país assim e a gente tem um volume de produção muito grande, tem as mostras, tem os seminários, tal, mas se você for fazer uma pesquisa mesmo assim mais de caráter histórico, os pioneiros, vamos dizer assim, é o Pedrinho e o Fergus, 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 (risos) no Cine Mostra Fortaleza há dezoito anos atrás (...). 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 vídeo-dança e esses trabalhos que ele faz, tem vários que são, realmente assim você pode caracterizar todos os elementos de vídeo-

---

16 Cf ALVES, L. L. (2012 p. 22)



dança assim” (Grifos nossos)

No contexto nacional, o Alpendre era considerado como a única ONG com produções regulares de videodança, tendo uma realização de cerca de um trabalho/ano, tal fato informa a importância do Alpendre<sup>17</sup>, 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 Par*. O evento acontece, desde 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 do interior, são elas: Itapipoca, Paracuru e Juazeiro do Norte.

## **Conclusão**

Mesmo estando fora do eixo Rio-São Paulo, os artistas da cidade de Fortaleza, conseguiram achar uma mídia de visibilidade. Mesmo estando longe os artistas cearenses conseguiram fazer e mostrar a sua arte com resquícios da arte feita por Leticia Parente.

Até hoje temos artistas que fazem videodança, como uma forma de eternizar a sua arte e sua dança. Assim essas videodanças servem para memorizar um tempo, um povo e uma arte. A arte de se fazer, a arte de ser visto e de ser lembrado mesmo estando longe das cidades onde a cultura pulsa.

Fazer videodança na Terra da Luz, é a forma de se fazer política, de ser visto e uma forma de guardar suas memórias, a memórias afetivas de uma cidade de uma dança que se perde da fluidez da modernidade líquida.

## **Referências**

LEITE FILHO, Rogaciano. **A história do Ceará passa por essas ruas**. Edição Demócrito Rocha: Fortaleza, 2007.

GIRÃO, Raimundo. **A abolição no Ceará**. Edições Demócrito Rocha: Fortaleza, 2007.

---

<sup>17</sup> Atualmente a ONG, não existe mais, porém seu espaço físico é utilizado por um outro projeto, porém do Governo do estado do Ceará, o local hoje funciona como aulas de dança do Porto Iracema, um projeto do Governo do Estado de Ceará onde são ministrados cursos de várias áreas culturais.



Lipsovetsky Gilles, Serrot Jean. **O Ecrã Global. Cultura Mediática e Cinema na Era Hipermoderna**. Edições 70: Lisboa, 2010.

Machado, Alirndo ( Org.). **Made in Brasil. Três décadas do Vídeo Brasileiro**. Editora Iluminuras: 2007, São Paulo.

MORAIS, Denis De ( Org.) **Sociedade Mdiatizada**. Editora Mauad X: Rio de Janeiro, 2006.

NÚCLEO AUDIOVISUAL (Org). **Visionários: audiovisual na América Latina**. Itaú Cultural: 2008, São Paulo.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina I. A era das Tecnologias do Virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital**. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2006.

\_\_\_\_\_. **Corpo aberto: Cunnigham, dança e nova tecnologias**. Educ/Fapesp: São Paulo, 2002.

SOUZA, Ana Paula. *Evento resgata os curtas-metragens experimentais da diretora pioneira do cinema independente norte-americano*. In: **Revista Bravo**, Abril de 2009.

SPANGHERO, Maira. **A Dança dos Encéfalos Aceso**. Itaú Cultural: São Paulo, 2003.

ROSSINY, Cláudia. **Revista Dança Em Foco – Videodança**, volume 2, 2007.

VAUGHAN, David. **Merce Cunnigham- Fifty Years**. Aperture, New York,, 1997.

[http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/la\\_loie/](http://www.sensesofcinema.com/2003/feature-articles/la_loie/).

<Acessado em 11 de Fevereiro de 2015>



[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3854](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3854)

<Acessado em 19 de Janeiro de 2015>

<http://blog.premiosergiomotta.org.br>

<Acessado em 21 de Janeiro de 2015>

[www.leticiaparente.net/](http://www.leticiaparente.net/)

<Acessado em 23 de Abril de 2015>

[WWW.pacodasartes.org.br](http://WWW.pacodasartes.org.br)

<Acessado em 23 de Abril de 2015 >