

Poéticas do Poço: etnografias e imagéticas compartilhadas
Alexandre Vale e Edvaldo Siqueira

"In the field, the observer modifies himself; in doing his work, he is no longer simply someone who greets the elders at the edge of the village, but - to go back to Vertovian terminology - he etno-looks, etno-observes, etno-thinks. And those with whom he deals are similarly modified; in giving their confidence to this habitual foreign visitor, they etno-show, etno-speak, etno-think. It is this permanent etno-dialogue that appears to be one of the most interesting angles in the current progress of ethnography. Knowledge is no longer a stolen secret, devoured in the Western temples of knowledge; it is the result of an endless quest where ethnographers and those whom they study meet on a path that some of us now call 'shared anthropology'".

Jean Rouch¹

Resumo

O projeto "Poéticas do Poço: etnografias e imagéticas compartilhadas" constitui-se como um empreendimento de pesquisa colaborativo e inclusivo acerca das condições de vida e existência da população que habita a comunidade do Poço da Draga, situada no Bairro Praia de Iracema. A presente pesquisa se insere numa proposta ampla de reflexão sobre as relações entre a pesquisa social e a produção de filmes etnográficos, pautando-se pela necessidade de constituição de um tipo de conhecimento sobre a cidade e seus/suas habitantes que não se expresse apenas ou fundamentalmente pela palavra escrita. Partindo do pressuposto de que a implicação epistemológica do vídeo na pesquisa etnográfica sinaliza para consequências heurísticas, mas também éticas e políticas, interessa-nos compreender e figurar em imagens os *processos participativos de "auto-representificação"* e *"reflexividade"* da comunidade do Poço da Draga, especialmente no que se refere aos seus modos de viver, habitar e responder ao processo de gentrificação pelo qual o Bairro Praia de Iracema vem passando ao longo das últimas três décadas, tomando como marco a construção do calçadão, em 1990.

Palavras-chave: filme etnográfico, antropologia compartilhada, restituição

¹ Rouch, Jean. *Ciné-ethnography*. Edited and translated by Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, pp. 100-101.

Introdução

Situada no “umbigo da metrópole”, lugar onde, por meio da construção de seu primeiro cais do porto, nasceu Fortaleza, a comunidade do Poço da Draga, com uma população de aproximadamente duas mil pessoas, localiza-se no conhecido e valorizado bairro Praia de Iracema, em Fortaleza, especificamente entre o Centro da cidade (área predominantemente comercial), uma indústria naval, empreendimentos hoteleiros de categoria turística e equipamentos culturais que nasceram em suas redondezas - como o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, o Centro Caixa Cultural, o Centro Cultural SESC/SENAC, além do projeto de um aquário de grandes dimensões, ainda em construção. Herdeira de pescadores e estivadores, a comunidade vive, desde seu nascimento nos anos 40, constantes ameaças de remoção por parte dos poderes públicos, por ocupar “terras da União”, mas especialmente em função do interesse econômico que sua área desperta nos setores imobiliários locais e internacionais.

Várias pesquisas de cunho sociológico e antropológico já tomaram a comunidade do Poço da Draga como objeto de investigação (GASPAR, 1970; FEITOSA, 1998; SCHRAMM, 2001; VANCARDER, 2002; OLIVEIRA, 2006; GONDIM, 2008; GOMES e GONDIM, 2015). Algumas dessas pesquisas enfatizaram sobremaneira o processo de “gentrificação” ou “requalificação” urbana do bairro e a maneira como tal processo afeta a socialidade local. Ainda no início da década de 70, o trabalho pioneiro do antropólogo Luciano Gaspar, “Integração Econômica e Social de uma Favela”², chamava a atenção para uma das inquietações mais prementes daquela comunidade: a ameaça de “erradicação”. A demanda que levou o antropólogo a estudar o Poço da Draga, além da tentativa de compreender o “problema das favelas em geral”, foi, dizia ele na época, “o fato específico dessa comunidade estar prestes a desaparecer, dentro de um plano municipal que prevê sua erradicação”. Nos idos dos anos 70, Gaspar referia-se ao Plano Diretor de Fortaleza, elaborado pelo urbanista Hélio Modesto, aos estudos realizados pela Companhia de Habitação do Ceará (COHAB) e da então Fundação do Bem-Estar da Prefeitura Municipal, que previam a construção de um “Centro Cívico” para Fortaleza, no local onde hoje encontra-se localizada a então denominada “Favela” do Poço da Draga. Desde então, as investidas do poder público e dos setores imobiliários não pararam.

Nossa pesquisa, de cunho etnográfico e imagético, teve início em novembro de 2014, selando uma parceria entre a Escola Porto Iracema das Artes (Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura) e o Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal do Ceará (LEO). No referido mês, ministramos, pelo período de uma semana, uma oficina de Antropologia Visual para dez alunos/as, selecionados/as a partir de critérios que variaram desde o pertencimento à comunidade do Poço da Draga até o interesse pessoal e comprovado em manter-se no projeto³. No poéticas não se tratava de formar antropólogos/as para a realização de filmes etnográficos, mas sim de beber na fonte da reflexão antropológica sobre imagem para viabilizar processos de auto-representificação de pessoas da

² Neste projeto, evitaremos utilizar os termos “favela” e “favelado”, devido à carga de preconceitos que lhes são associados (GONDIM, 2012). Usaremos de preferência “comunidade”, também carregada de juízos de valor (conota união, proximidade, identidade de interesses) questionáveis. Entretanto, é a designação com a qual se identificam, predominantemente, os sujeitos da pesquisa.

³ A primeira oficina do projeto foi ministrada por Alexandre Vale. Um vez que estávamos lidando com um grupo heterogêneo de pessoas, a oficina debruçou-se, primeiramente, sobre algumas ferramentas conceituais da antropologia (suas « idéias-valor ») para olhar e registrar a “realidade”. Ideias como dialogia, diferença, alteridade, encontro etnográfico, empatia, distanciamento, antropologia compartilhada e da restituição, dentre outras, foram centrais para situar o sentido do trabalho de campo em antropologia. Na seleção dos/as candidatos/as para o projeto, convidamos prioritariamente pessoas do Poço da Draga, mas muitas dessas pessoas, por diversos motivos, declinaram. Diversificamos a equipe com alunas e alunos do curso de Ciências Sociais e História

comunidade. O objetivo desse primeiro momento da pesquisa foi o de conhecer a comunidade e seus habitantes para, a partir de então, problematizar as possibilidades filmicas, a inserção, a abrangência e vantagens de um *trabalho de campo com imagens* a ser realizado junto à comunidade do Poço da Draga, tomando como norte algumas indicações teórico-metodológicas da *antropologia compartilhada* e do “etno-diálogo” de Jean Rouch (2003) e da antropologia da restituição (Vale, 2015). Dentro dessa tradição, convidamos o documentarista e engenheiro de som Jean-Pierre Duret⁴ para outra oficina, também intensiva e de uma semana, onde aprofundamos as discussões teóricas e técnicas acerca da arteficialidade documental e do uso do som como objeto narrativo no documentário.

As duas oficinas, as visitas preliminares ao Poço da Draga, os relatos de participantes do projeto que são moradores da comunidade, bem como a literatura já citada sobre a Praia de Iracema e o Poço da Draga indicavam não apenas o rico cotidiano de sua população, como também problemas estruturais, ligados ao saneamento básico e a urbanização do local. Além disso, alguns integrantes do projeto, moradores do Poço da Draga, queixavam-se que os aparelhos culturais da Praia de Iracema só serviam aos “ricos” e que a população da comunidade não se sentia preocupada com suas programações culturais. Esse conjunto de fatores, além de problemas gerais do bairro como a violência, drogas e cafetinagem, encaminharam uma atenta preparação para nossa inserção em campo.

Ao final das duas oficinas realizadas, definimos uma série de táticas e rituais metodológicos a fim de tornar viável o encaminhamento da pesquisa, que nos permitiram também focar nas seguintes questões: 1) a viabilidade na permanência dos/das pesquisadores/as em campo por um tempo considerável, com o consentimento da comunidade e o reconhecimento do fato de tratar-se de um trabalho de colaboração; 2) a desmistificação das narrativas fatalistas em torno do rótulo “favela” e a consequente aposta nessa desmistificação e na empatia como via de acesso às imagens; 3) o manejo dos equipamentos em campo, levando-se em conta uma inserção não invasiva à comunidade e uma atenção especial ao uso negociado e exploratório da câmara, bem como 4) questões relativas à segurança dos/as pesquisadores/as e aos cuidados e preservação do patrimônio da Escola Porto Iracema das Artes, uma vez que nas imediações do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, podia-se acompanhar o florescimento de uma “mini-cracolândia”, com assaltos e agressões cada vez mais recorrentes.

No presente relato, buscaremos destacar alguns achados etnográficos e agenciamentos imagéticos⁵ de uma projeto ainda em andamento. Ao longo de dois anos de

⁴ Jean Pierre Duret é documentarista e engenheiro de som de curtas, medias e longa metragens. Realizou inúmeros filmes com diretores franceses (*Jacquot de Nantes* d'Agnès Varda, *Van Gogh* de Maurice Pialat, *Place Vendôme* de Nicole Garcia, *Merci pour le chocolat* de Claude Chabrol, *Zemsta* de Andrzej Wajda, dentre outros), mas a partir do ano de 2000, associado a Andrea Santana, passou a filmar documentários no Brasil, tendo sido a trilogia *Romances de terre et d'eau*, *Le Rêve de São Paulo* e *Puisque nous sommes nés*, mais conhecida.

⁵ A ideia de agenciamentos imagéticos, mesmo que possa parecer redundante em um primeiro momento (uma vez que todo e qualquer agenciamento supõe imagens) consiste em enfatizar o uso da imagem em antropologia como “catalizadora de relações”, implicada em regimes de poder e subversão. No campo universitário contemporâneo, especialmente nos Estudos Culturais, o termo *agency* foi definido como uma noção alternativa àquela de mestria. Ele designa uma ação que não possui por origem um sujeito soberano. Agenciamentos implicam em ações, mas não se reduzem a elas. São, antes disso, “potências de agir”, “princípios de ação” ou “dinâmicas” subversivas ou dissidentes que operam “por dentro e por fora” dos registros do poder. Agenciamentos imagéticos implicam assim em pensar as dinâmicas dos processos imagéticos não como experiências purificadas de relações de poder, como se nós pudéssemos nos situar “fora do poder” para colocar em ação uma política emancipatória. Nas imagens, como na política e na vida, não há posição “fora do poder”, mas sim potencia de agir que nós podemos tirar de nossa dependência fundamental ao Outro e à linguagem. É a impureza, a ambivalência e a resistência que produzem a potencia de agir como

experiência no Poço da Draga, avaliamos que ainda há muito por fazer, mas entendemos que a tessitura fílmica e textual que tal experiência tem proporcionado nos permite não apenas refletir sobre a proposta colaborativa da antropologia visual, mas também sobre os efeitos de visibilidade e reflexividade que o projeto vem suscitando em alguns/mas moradores/as da localidade. Até o presente momento, conseguimos finalizar seis curtas (entre 18 e 22 minutos) que, em boa medida, compõem um mosaico de figurações da experiência vivida do/no Poço da Draga durante o período em que convivemos na comunidade.

Os filmes até agora concluídos no Poéticas do Poço são: “Jô à Draga”, realizado por Sérgio Rocha, sobre a memória das brincadeiras infantis na comunidade; “Poço 110 anos: a reinvenção do tempo”, realizado por Alexandre Vale e Débora da Costa sobre as reivindicações de reconhecimento histórico e pertencimento da “comunidade” ao bairro e à cidade; “Ponte Terapia” de Valdo Siqueira e Álvaro Graça e “João e o Mar”, de Igor Prado, sobre os usos do mar e da Ponte Metálica para fins terapêuticos e esportivos; “Nos Pódios do Poço”, de Elisa Alencar e Débora da Costa, sobre os conflitos territoriais e de gênero na ocupação da quadra de futebol por jogadoras e jogadores e, por fim, “A Imagem Pretendida: de dentro e de fora”, de Mario Luis, sobre a trajetória de três *videomakers* da comunidade, formados em projetos sociais de audiovisual.

Ao longo desse texto, faremos referência apenas a alguns dos filmes realizados, como forma de circunscrever questões localizadas ao longo do trabalho de campo, especialmente aquelas que dizem respeito ao território e as reivindicações de pertencimento que têm como mediação a memória e as imagens. O prazo para a entrega desse texto coincidiu com o final da primeira etapa de nosso projeto, quando estávamos empenhados na feitura de seis filmes etnográficos, discutindo linguagens e soluções para cada reservatório de imagens coletado. Esse trabalho constitui portanto uma das primeiras textualizações de nossa artesanaria fílmico-antropológica.

Imagens compartilhadas, restituição e reflexividade

A opção pelo uso das imagens nesse projeto se insere no âmbito das discussões antropológicas contemporâneas sobre a necessidade de constituição de um tipo de conhecimento sobre a alteridade que não se expresse apenas ou fundamentalmente pela palavra escrita, mas que, tomando o trabalho de campo como uma atividade essencialmente coletiva, implique na observância dos processos participativos de “representificação” e “reflexividade” da comunidade concernida. Tais conceitos, propostos por Paulo Meneses (2004), vêm possibilitando, em consonância com a ideia de uma antropologia compartilhada e da “restituição”⁶, compreender a relação entre a produção fílmica, o “real” e os espectadores/atores concernidos no horizonte de uma experiência

como interrupção ou reversão potencial dos regimes regulatórios. Sobre o poder das palavras e das políticas da performatividade ver, Butler, Judith, 2004.

⁶ Na França, o trabalho de Françoise Zonaben (1994), *De l'objet de la restitution en anthropologie* é considerado como um dos textos fundadores dessa discussão, seguido pelo trabalho de Bertrand Bergier (2000), *Repères pour une restitution des résultats de la recherche en sciences sociales. Intérêts et limites*. No Brasil, o empenho na construção de uma antropologia colaborativa e da restituição tem sido uma marca nos trabalhos vinculados à antropologia visual. O empenho colaborativo tem contribuído de forma decisiva para a multiplicação de projetos de restituição de dados etnográficos, auxiliado pelo acesso crescente às tecnologias da informação e da comunicação. Tal processo, essencialmente dialógico e participativo, que envolve estratégias discursivas de identificação de problemáticas de pesquisas e a devolução de achados etnográficos (vistos como “objetos de saber”) na forma de textos, imagens, sons ou vídeos numéricos, constitui o interesse central de uma antropologia da restituição (De Lary Healy, 2011).

sensória na qual o vídeo opera como catalizador de relações, para além da ideia de um mero instrumento de coleta de dados ou instrumento de pesquisa. O vídeo tem sido tomado aqui como dispositivo de comunicação, visando o diálogo entre pesquisadores/as e pesquisados/as ou dos sujeitos pesquisados entre si. O processo de produção de imagens e de conhecimento, mediado pelo vídeo, coloca em cena as pretensões de validade em relação as representificações e auto-representificações que os sujeitos têm de si, de suas relações e do lugar que habitam, pensados em termos de interpelação, reconhecimento e legitimidade.

O empreendimento colaborativo de produção fílmica nesse projeto tem como premissa uma relação empática e orgânica com os/as moradores/as do Poço da Draga e supõe o compartilhamento, a restituição e, conseqüentemente, uma negociação a respeito das figurações produzidas sobre os sujeitos envolvidos na pesquisa. Tal metodologia implica em uma abordagem particular da relação entre os sujeitos na pesquisa. Ela permite que esses últimos assumam um papel ativo na produção do conhecimento antropológico, elaborando “figurações de si” e compartilhando modos de narrar, pensar e sentir do grupo com o pesquisador ou a pesquisadora. Tal concepção aposta na horizontalidade das relações e na responsabilidade que a representificação e a auto-representificação implicam para o grupo concernido, o que influi na elaboração do conteúdo e da própria linguagem que constrói os filmes. Nesse contexto, o vídeo, apropriado pela antropologia compartilhada e da restituição, estabelece uma relação de comunicação que é única, guiando-se por alguns princípios básicos:

1. Longa duração da experiência no local: o tempo do contato prévio, do conhecimento da experiência a filmar, da criação de laços de confiança que permitam a participação das pessoas filmadas, enfim a rodagem, o visionamento e a devolução das imagens às pessoas filmadas. O filme aparece como um processo, uma construção compartilhada que interpela os limites da autoria individual;
2. Subordinação da filmagem aos dados da experiência. Nenhuma ideia é desenvolvida sem que seja ratificada pelos fatos passados ou presentes. A grande maioria das ideias nascem do conhecimento direto da comunidade. Decorre daí uma atitude não invasiva, fundada na confiança recíproca, valorizando os gestos, falas e silêncios das pessoas envolvidas na pesquisa;
3. Importância da devolução das imagens às pessoas filmadas na condução da experiência de realização do filme. O filme desenvolve-se a partir do olhar do realizador, das análises compartilhadas das imagens, das conversas com os habitantes, da sucessiva repetição das tomadas de vista.
4. A antropologia compartilhada e da restituição introduz o conceito flahertiano de “câmera participante”, que não só participa dos eventos registrados, mas também reflete a perspectiva de seus/suas interlocutores/as. Nesse contexto, o ator-espectador, ao realizar o visionamento das imagens feitas sobre sua vida, é levado a conhecer e se identificar com pessoas reais, que pertencem a um contexto social definido, marcado pelo pertencimento e protagonismo nas imagens.
5. Uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas, independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem; A performance fílmica implica em um ritual metodológico voltado para as descobertas **com** a câmera e não a *posteriori*.⁷

⁷ Claudine de France destaca dois “rituais metodológicos” que marcam a história do filme etnográfico. Um deles consiste em utilizar o filme como meio de exposição de resultados obtidos com a ajuda de recursos extracineamatográficos, como a observação direta e dados coletados na entrevista oral. Tal ritual dá lugar ao que denomina de “filme de exposição”, no qual o valor atribuído à pesquisa previa é superestimado. Mesmo reconhecendo que tais filmes possam ter méritos incontestáveis, seus

6. Utilização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da trilha sonora dos filmes.

A partir de tais premissas, as questões que buscamos colocar em cena sinalizam para a própria sobrevivência do sentido amplo e compartilhado de cidade, de pertencimento cultural e de cidadania cidadina. Filmar o Poço da Draga, no contexto dessa pesquisa ainda em andamento, tem significado pensar tais experiências como o conjunto de tudo o que do porvir (futuro) e do vigor de ter sido (passado) se concentram e condensam na dinâmica de sua unidade presente, desde sempre ameaçada e incerta. A comunidade, conforme destacado anteriormente, nasce sob o signo da “erradicação”, das tentativas de segregação dos pobres dessa área “nobre” da cidade. Diante de tantas ameaças do poder público e de setores imobiliários, a comunidade recupera o vigor de sua memória coletiva no trabalho das famílias e dos estivadores que trabalharam na consolidação do projeto modernizador da cidade, por meio da instituição do primeiro Cais do Porto da Cidade. Reivindica para si um futuro, ao figurar e/ou ressignificar, em discursos e imagens, sua tradição, seu pertencimento à cidade, seus mitos fundadores, suas histórias de pescadores, a infância e as brincadeiras de suas crianças.

Imagens e táticas: algumas reverberações do Poéticas

Se estamos corretos ao dizer que o espaço do Poço da Draga tem sido definido como uma espécie de não-lugar para a comunidade local, uma territorialidade transitória sujeita a injunções de projetos destinados à “requalificação” da área, para fins de turismo e lazer, o esforço dessa pesquisa e dos agenciamentos imagéticos que tem sido propostos pautam-se pela busca das *experiências táticas* de sua população, expressas cotidianamente em apropriações criativas e subversivas da cidade, que denominamos aqui de agenciamentos imagéticos. Alguns dos filmes até agora produzidos sinalizam para essas experiências que implicam em resistência e acoplamento de pessoas, lugares e estruturas arquitetônicas. Constituem aquilo que Certeau denominou de a “*rede de uma antidiplina*”, ou seja, o conjunto de “modos de fazer minúsculos e cotidianos” que jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam a ela a não ser para alterá-los.

É nessa perspectiva certauniana da rede de uma antidiplina que “lemos” o processo de realização de um dos primeiros filmes do projeto: “Poço 110 anos: a reinvenção do tempo”. Realizado por Alexandre Vale e Débora da Costa, em parceria com um dos moradores da localidade do Poço da Draga, Sérgio Rocha, esse curta-metragem registra a comemoração dos proclamados 110 anos da comunidade. Entretanto, o equipamento cultural que comemora efetivamente 110 anos é a Ponte Metálica, antigo cais da cidade e que constitui um píer de aproximadamente 200 metros mar adentro. Os registros históricos da comunidade datam da década de 40 e 50, portanto, ela teria aproximadamente 70 anos. Mas o uso do tempo tem uma dimensão política essencial nesse caso. Ao acoplar-se à Ponte Metálica de forma ambivalente, estendendo sua temporalidade de 110 anos para a própria comunidade, os habitantes da comunidade do Poço da Draga explicitam suas demandas de reconhecimento ao lugar. No filme, especialmente no momento em que Sérgio narra as reivindicações de pertencimento ao “umbigo da cidade”, fica claro não tratar-se de uma mentira, mas sim de um questionamento em relação à história oficial que, ainda hoje, nega

inconvenientes são tributários da “longa e pujante hegemonia do binômio formado pela observação direta (imediata e não-instrumentalizada pela câmera) e pela escrita”. Sua economia de expressão baseia-se muito mais no reconhecimento e na exposição de algo já conhecido do que na descoberta *sui generis* ou desvelamento do real com a câmera. Essas últimas características seriam próprias do segundo tipo de ritual metodológico destacado pela autora, cujo resultado seria o “filme de exploração” (Claudine de France, 1998, 305-310)

existência cartográfica à localidade do Poço da Draga. Ora, se em 70 anos a comunidade, com aproximadamente 2000 moradores/as não foi incluída no mapa da cidade, o que garante que os pescadores e estivadores que deram origem à localidade, não estivessem por ali desde a criação do Cais? Essas “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte”, como destacaram Marília Passos e Linda Gondim⁸, desembocaram em uma politização do uso do território, em enunciados cotidianos que advogam a “reinvenção do tempo”.

Em muitos contextos de captação, compartilhamento e restituição de imagens, essa dimensão de agenciamento da experiência fílmica se fez presente. Ao editarmos “Poço 110 anos: a reinvenção do tempo” contamos com a colaboração integral de Sérgio Rocha, seja para a captação de imagens, seja ainda no momento da edição, quando decidimos coletivamente o que seria figurado no filme. A perspectiva da restituição, do fato de assistirmos conjuntamente as imagens, interpela os limites da autoria individual. Se por um lado, restituir pode constituir uma ameaça às pretensões de autonomia autoral, por outro, tal prática possibilita contornar questões éticas fundamentais acerca do retorno de nossas pesquisa para as pessoas com as quais pesquisamos. Faremos aqui referência a uma “situação de recepção” particularmente interessante para pensar a auto-representificação e empoderamento realizado por meio de imagens.

Quando mostramos a Sérgio Rocha um dos recortes do filme, em um determinado momento, no qual ele denuncia a redefinição (pela prefeitura) da localidade do Poço da Draga como “centro” e não mais como sendo uma localidade de “área nobre” da cidade (como “Praia de Iracema”) por questões econômicas (ou seja, o preço do metro quadrado em cada um desses bairros), Sérgio hesita em incluir no filme tal denúncia. Alega temer represálias do poder público, uma vez que é funcionário público. Hesita, hesita... coa na memória sua participação como liderança na comunidade, hesita entre temer e criticar o poder público, depois “se empodera” e fala de sua competência como geógrafo e sobre o fato de não estar dizendo nenhuma mentira. Entre idas e vindas, assevera: “pode colocar, isso tem que constar no filme”. Essa narrativa é particularmente interessante para pensarmos não apenas nos imponderáveis da recepção e da apropriação das imagens, mas também no agenciamento imagético que a narrativa fílmica provocou em Sérgio, especialmente em termos de empoderamento, representificação e reflexividade. Além disso, caso esse processo não tivesse sido compartilhado com o interlocutor principal do filme, seu temor poderia ter ganhado corpo exatamente na comemoração dos 110 anos do Poço da Draga, quando vários representantes do poder público estariam presentes. Compartilhar, restituir e dialogar tem se mostrado como o ritual metodológico fundamental a seguir.

Outro agenciamento do projeto, por parte de pessoas da comunidade, aconteceu no momento da primeira exibição dos filmes, na já citada comemoração pelos 110 anos de existência do Poço da Draga. Esse agenciamento envolve fundamentalmente processos de desterritorialização e reterritorialização, ferramentas conceituais que temos tentado mobilizar para compreender alguns fluxos e mobilidades territoriais e subjetivas no Poço da Draga⁹. A exibição dos filmes estava marcada para acontecer no grande Pavilhão da

⁹ No âmbito desse trabalho, não teremos tempo para explicitar o emaranhado conceitual que tais noções envolvem na filosofia de Deleuze e Guattari. Diremos apenas que território e espaço não são conceitos opostos ou excludentes entre si. O primeiro estaria ligado a “uma ordem de subjetivação individual e coletiva”, enquanto o segundo estaria mais ligado “às relações funcionais de toda ordem”. O espaço funcionaria como “uma referência extrínseca em relação aos objetos que ele contém”, ao passo que “o território funcionaria em uma relação intrínseca com a subjetividade que o delimita” (Guattari, 1985: 110). As noções de território, desterritorialização, reterritorialização implicam uma interpelação ao poder. Guattari, ao pensar a criação de territórios na cidade, e consequentemente uma micropolítica do cotidiano, recusa, à exemplo de Certeau, uma concepção de

comunidade, que fica situado na orla marítima e opera como uma espécie “zona de contato” entre os habitantes da localidade e outros/as transeuntes da orla fortalezense. Além de ser um lugar fundamental de socialidade para moradores e moradoras do Poço da Draga, o Pavilhão opera também como uma “vitrine” das atividades desenvolvidas por algumas Ongs que atuam na comunidade. Entretanto, muitas das pessoas entrevistadas (algumas com idade avançada) nos filmes que seriam exibidos não se deslocam do centro da comunidade para a orla. Esses eventos de comemoração também são particularmente movimentados, iluminados e barulhentos. Diante desses fatores e, possivelmente, demarcando uma dissidência em relação a alguma Ong local, Sérgio Rocha e Álvaro Graça, ambos moradores do Poço, deslocaram a apresentação dos filmes “do poéticas” para o interior da comunidade, “puxaram” uma extensão de eletricidade de uma moradora e instituíram em sua parede o “Cine Ivone”, nome da moradora que gentilmente cedeu a eletricidade e a parede em frente de sua casa para que os filmes fossem exibidos. Nesse movimento, entendemos que o Poéticas foi desterritorializado de uma regulamentação institucional e reterritorializado no centro da comunidade.

A totalidade dos filmes se prestaria para a textualização desses agenciamentos táticos de imagens e com imagens. O vídeo “Jô à Draga”, realizado por Sérgio Rocha, constituiu uma experiência única de compartilhamento e restituição. Quando começamos a filmar, e Serginho escolheu que seu tema seria "o brincar" na localidade do Poço da Draga, não tínhamos muita ideia do que seria desse filme, pois encontrávamos poucas crianças brincando as brincadeiras que Serginho gostaria de rememorar. Em sua infância, tais brincadeiras, dizia ele, tiveram um sentido de “anestesiá-las” as crianças em relação às dificuldades econômicas que enfrentavam. Em um desses dias especiais de trabalho de campo, Serginho propunha comprar material para que as crianças fizessem arraias (pipas). Ele pensava em filmar uma espécie de oficina de brincadeiras, criando experiências para a câmera. Questionei se não perderíamos potência fílmica ao criarmos situações específicas com o objetivo de “ilustrar” suas memórias de brincadeiras. Serginho concordou e seguimos caminhando pelas ruas e ruelas do Poço da Draga. Nesse dia especialmente, ele me dava uma injeção de ânimo, pois eu, em um desses momentos de descrença e pessimismo, achava que as coisas “não estavam funcionando”, que o projeto tinha perdido o sentido (mesmo que ilusório) de corpo e que havia sido descreditado pela ausência de algumas pessoas. Mas ele dizia, “vai dar certo!”. E aquele foi realmente um dia especial para a filmagem de “Jô à Draga”, título que Serginho atribuiu ao seu (nosso?) filme.

poder que terminaria por sufocar a produção de subjetividade, sem perder de vista, entretanto, o caráter de afrontamento, relações de força, situações estratégicas que têm lugar nas lutas cotidianas pela imposição da territorialidade legítima e dos usos legítimos do pertencimento à cidade. Para Guattari, a produção de subjetividade não consiste unicamente numa produção de poder para controlar as relações sociais e as relações de produção — como sendo apenas um caso de superestrutura —, mas de um tipo de produção “territorializada” que constitui matéria-prima de toda e qualquer produção. Para esse autor, não se trata, entretanto, de contrapor as relações de produção econômica às relações de produção subjetiva, e tampouco pensar somente em termos de uma produção de subjetividade individuada — subjetividade de indivíduos —, mas sim de uma produção de subjetividade social, uma produção de subjetividade que se pode encontrar em todos os níveis de produção e consumo, como também uma produção da subjetividade inconsciente (cf. Guattari e Rolnik, 1986: 16-27).

Deixamos a falta de estímulo de lado. Queríamos mesmo era experimentar e aprender sobre os casos, acasos e ocasos da artesanaria fílmico-etnográfica para poder “sucatiar” conceitos para posteriormente textualizar figurações imagéticas do vivido. E essas figurações mostraram-se naquele dia, quando cruzávamos uma simpática mercearia, localizada em uma das entradas da “comunidade”. Ora, qualquer etnógrafo ou etnógrafa da ativa sabe que o campo é feito de encontros e que basta permitir afetar-se por (e com) eles para que o vivido comece a reverberar. Nem sempre reverbera, mas aquele foi um dia realmente especial. No calor das 15 horas, paramos na mercearia para que Sérgio comprasse uma cerveja, ou o “refrigerante amarelo”, como gosta de brincar. Enquanto descansávamos por ali, vimos um carro se aproximar e estacionar ao lado da mercearia. Era o Sr. Antônio, antigo morador do Poço da Draga, homem erudito, poliglota e contador de “causos”. Ele veio ao nosso encontro e começamos a conversar. Serginho falou do filme que estávamos realizando e encetou a cena do diálogo, coando na memória algumas de suas brincadeiras. Esse trabalho da memória afetou Seu Antônio, que imediatamente começou a contar tudo que sabia sobre o brincar no Poço, fazendo um “corrupio” em nossas cabeças. Deixou-nos atônitos e entusiasmados com a narrativa decisiva e originária de suas experiências. Dali surgiu não apenas a confirmação de que eu e Sérgio estávamos certos em apostar nos imponderáveis do campo ao invés de criar situações para filmar, como a esperança (palavra meio infeliz) de que as coisas realmente iam dar certo.

Quem assiste “Jô à Draga” e não conhece esses “bastidores” talvez não perceba a potência que aquelas imagens possuem para nós. Seu Antônio não apenas narrou livremente o curso das brincadeiras no Poço da Draga como propôs, ele mesmo, construir um corrupio a partir de uma tampa de refrigerante encontrada no chão. Seus gestos encadearam-se numa sequência de ações que nos deixava animados a cada investida: pediu um martelo emprestado ao vizinho para amassar a tampa, pediu pedaços de fios na mercearia e começou a martelar seu (nosso?) corrupio, rememorando seus tempos infantis, quando aproveitava a tampa da maquiagem do pó compacto de suas irmãs para construir uma “engenhoca” ainda mais potente. É difícil explicar em que consiste um corrupio. Trata-se de um engenho simples: um tampa de refrigerante amassada e amolada, dois buracos em seu centro para receber os fios que irão dar propulsão a tampa, e que irá girar com velocidade razoável na medida em que as mãos que sustentam os fios se afastam e se aproximam. O sentido e a agonística da brincadeira consiste em cortar o fio do corrupio do oponente.. Aquele foi um dia no qual muitas coisas foram ditas sobre a infância naquela comunidade. No Poço da Draga ainda hoje é comum, por exemplo que, após o nascimento de uma criança, especialmente aquelas que são filhos de pescadores, que o pai entre mar adentro e ofereça seus umbigos, como sinal de proteção, prosperidade e para que os infantes tornem-se também bons pescadores...

As reverberações em torno dos filmes do Poéticas foram muitas: propostas de instituição de uma cineclube na comunidade, de oficinas de brincadeiras para tirar as crianças da frente da televisão, novos filmes sobre outras experiências, um novo projeto de capacitação para o audiovisual, etc... Interpretamos que os frutos colhidos são tributário da utilização de metodologias participativas que tem nos receptores reais seu ponto de partida.

Considerações finais

A pesquisa colaborativa e a restituição de dados etnográficos constituem dois processos que emergiram em resposta às exigências éticas e políticas do processo de pesquisa, na esteira dos debates teóricos sobre a crise da autoridade e da representação em antropologia (Cifford e Marcus, 1986). O método colaborativo tornou-se uma condição incontornável da antropologia acadêmica e aplicada. O pressuposto da restituição e o processo colaborativo que lhe é correlato afina eletivamente com uma reviravolta central na experiência estética contemporânea. Tal reviravolta ou “giro paradigmático”, na medida em que repõe a *importância da recepção e apropriação de bens culturais*, é aplicável a vários campos artísticos. Canclini (1998:151) identifica no programa de uma *estética da recepção* uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. “Analisar a arte”, diz o autor, “já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”. Mesmo que a estética da recepção trabalhe com textos literários, continua o autor, “seu giro paradigmático é aplicável a outros campos artísticos. Nas artes plásticas, os historiadores que analisam a ‘fortuna crítica’, ou seja, as reelaborações experimentadas por uma obra ou por um estilo, também vêem a arte ‘como uma relação: a relação entre um objeto e todos os olhares que tenham sido lançados sobre ele na história’ e que o tenham ‘transformado incessantemente’”.

Ora, a ideia de uma experiência relacional e de um sentido renovado a partir dos vários olhares lançados sobre uma pesquisa antropológica imagética, encontra-se no cerne da proposta de uma antropologia compartilhada, bem como na reelaboração ou diálogo desta com a antropologia da restituição. Nem precisaríamos aqui destacar a “fortuna crítica” que a antropologia compartilhada nos deixou, mas tal “fortuna” compôs aqui o horizonte a partir do qual refletimos sobre algumas experiências concretas de realizações fílmicas no projeto Poéticas do Poço. Tais experiências tiveram menos a ver com o virtuosismo autoral da figuração imagética do que com as condições sociais e estéticas que possibilitaram ressignificar relações entre pesquisadores/as e pesquisados/as, gerando e renovando o sentido da utilização da “câmera participante” na comunidade. Para o nosso projeto, os ensinamentos da “fortuna crítica” rouchianda foram particularmente relevantes no que se refere aos “feedbacks” que a exibição dos filmes suscitou, os ganhos em relação à assim chamada “objetividade científica” vinculada às palavras e a reflexividade e reverberações que o processo fílmico provocou.¹⁰

Ora, tudo o que foi colocado numa imagem por um espectador faz parte de seu sentido e são as percepções desse **receptor real** que cabe indagar para apreender a “experiência estética” diante de uma obra de arte ou de um produto audiovisual. Estes últimos só se tornam um processo histórico concreto se mediados pela experiência daqueles e daquelas que acolhem as obras, usufruem, julgam, reconhecem ou recusam, escolhem ou esquecem-nas. Raramente, assevera Jauss (1978), falou-se da função do destinatário, indispensável desde sempre, uma vez que a ideia de autonomia da obra – espécie de dogma

¹⁰ Referindo-se ao caráter inovador das descobertas de Jean Rouch, Paul Henley (2009) lembra, por exemplo, do quanto o antropólogo-cineasta regozijava-se quando um filme nascia de outro, ou seja, a partir da situação de recepção ou “visionamento” das imagens realizado junto aos seus/suas “interlocutores/as”. Certamente não é gratuito também o fato de Henley ter identificado Jean Rouch como uma espécie de “profeta precoce” de algumas das proposições da celebrada reviravolta pós-moderna na antropologia americana e inglesa, especialmente no que tange ao seu interesse pela experiência subjetiva de seus sujeitos, seu ceticismo em relação à objetividade científica e seus métodos auto-reflexivos e colaborativos. Henley (2009:15) destaca que “not only was it his filmmaking per se that attracted the attention of these Anglo-Saxon admirers, but also Rouch’s interest in the subjective experience of his film subjects, his skepticism about scientific objectivity (despite his own training as an engineer), and his self-reflexive, collaborative methods, all of which, much to his surprise and even amusement, led to him being identified as an early prophet of the postmodernist turn that was then sweeping through Anglo-Saxon academia”.

institucional – exclui, por definição, a questão dos efeitos que essa última produz e sua função na sociedade. A atenção especial à recepção tem outras reverberações, tanto teóricas quanto metodológicas, quando se trata de pensar os produtos culturais oriundos da prática etnográfica. A antropologia compartilhada sinaliza para o reconhecimento radical dessa realidade do receptor, que deixa de ser visto como passivo, manipulável, mas como alguém que “cria com”, que aprecia, critica, reinventa... Deixamos de ter “informantes” e “públicos” para contarmos com “interlocutores/as”. A antropologia da restituição e da recepção em contextos interculturais, parece-nos, parte do mesmo princípio, destacando igualmente a necessidade de atentar para os imperativos éticos e políticos de uma antropologia que se pretende “simétrica”, “reversa”, etc. Os receptores/interlocutores criam suas táticas. As próprias ações no mundo social são de tipo “tático” e os indivíduos forjam, a todo momento, redes de uma “anti-disciplina” (Certeau) que se traduzem em recusas ao instituído, à apropriações inusitadas dos espaços, desterritorializações e reterritorializações, tal como aconteceu na tessitura das Poéticas do Poço.

Referências Bibliográficas

FEITOSA, Luiz Tadeu. O Poço da Draga: a favela e a biblioteca. São Paulo: Annablume, 1998.

GASPAR, Luciano Mota. Integração Econômica e Social de uma Favela: Estudo sobre o "Poço da Draga". Fortaleza, 1970. (Editora?).

GONDIM, Linda M. P. A favela depois do Estatuto da Cidade: Novos e velhos dilemas à luz do caso do Poço da Draga (Fortaleza-CE). *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v. 10, n. 2, nov.2008.

_____. Assentamentos precários e favelas: uma distinção necessária In: COUTINHO, Rachel (Org.). Desafios Urbanos para a Sustentabilidade Ambiental nas Cidades Brasileiras. Rio de Janeiro: PROURB/UFRJ, 2012, p. 37-51.

SCHRAMM, Solange Maria de Oliveira. Território Livre de Iracema: Só o nome ficou? Memórias coletivas e a produção do espaço na Praia de Iracema. Fortaleza: mimeo, 2001. Dissertação de Mestrado, UFC.

OLIVEIRA, Heloísa Maria Alves de. O Poço da Draga e a Praia de Iracema: convivência, conflitos e sociabilidades. Fortaleza: mimeo, 2006. Dissertação de Mestrado, UFC.

PERLAMN, Janice. O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James; MARCUS, George (Org.). Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: University of California Press, 1986.

_____. Ici et Là-bas: L'anthropologue comme auteur. Paris: Métailié, 1996. GOLDMAN, Márcio. Alguma antropologia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

GONÇALVES, Marco Antônio. O Real Imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic film*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009a.

_____. *Da negação: autoria e realização do filme etnográfico*. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papyrus, 2009b. p. 101-126.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *Por uma estética da restituição: notas sobre o uso do vídeo na pesquisa antropológica*. *Tessituras, Pelotas*, v. 2, n. 2, p. 162-200, jul./dez. 2014.

DE FRANCE, Claudine. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

DE LARGY HEALY, Jessican. 24, p. 45-65, 2011. Disponível em: Pour une anthropologie de la restitution: archives culturelles et transmissions des savoirs en Australie. *Cahiers d'ethnomusicologie*, Paris. Acesso em: 25 dez. 2014.

FLAMANT, Nicolas. *Observer, analyser, restituer. Conditions et contradictions de l'enquête ethnologique en entreprise*. *Terrain*, Paris, n. 44, p. 137-152, 2005.

FLAHERTY, Frances. National Educational Television. *Flaherty and Film*, Entrevista com Robert Gardner, 1960. In: *Extras do filme Louisiana Story (1948)*, Magnus Opus.

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
_____. *Significado e Ser*. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). *Imagem- Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 61-70.

MARCUS, George. *A Estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção*. In: BARBOSA, Andréa et al (Org.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 13-32.

SCHURMANS, M. N.; DAYER, C.; CHARMILLOT, M. *La restitution des savoirs: un impensé des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan, 2014.

ZONABEND, Françoise. *Temps et contretemps*. In: CHALANSET, A.; DANZIGER, C. (Org.). *Nom, Prénom: La Règle et le Jeu*. Paris: Éditions Autrement, 1994. p. 96-97.

GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUATTARI, F. *O divã do pobre*. Em: BELLOUR, R.; KUNTZEL, T.; METZ, C. (Orgs.). *Psicanálise e cinema*. Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980.

_____. *Espaço e poder: a criação de territórios na cidade*. Em: *Espaço & debates. Revista de estudos regionais e urbanos*, ano V, nº 16, São Paulo, 1985.

PERLONGHER, N. *Territórios Marginais*. Em: MAGALHÃES, Maria C. Rios (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.