



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**FELIPE CAMILO MESQUITA KARDOZO**

***COMUNIDADE VISÍVEL:*  
NARRADORES DE IMAGENS E MEMÓRIAS DO POÇO DA DRAGA**

**FORTALEZA  
2021**

FELIPE CAMILO MESQUITA KARDOZO

*COMUNIDADE VISÍVEL:*  
NARRADORES DE IMAGENS E MEMÓRIAS DO POÇO DA DRAGA

Texto de Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia. Área de concentração: Cidade, movimentos sociais e práticas culturais.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Glória Maria dos Santos Diógenes.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- K27c Kardozo, Felipe Camilo Mesquita.  
Comunidade Visível : Narradores de Imagens e Memórias do Poço da Draga / Felipe Camilo Mesquita  
Kardozo. – 2021.  
325 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação  
em Sociologia, Fortaleza, 2021.  
Orientação: Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes.
1. Antropologia. 2. Memória. 3. Imagem. 4. Fotografia. 5. Negritude. I. Título.

CDD 301

---

FELIPE CAMILO MESQUITA KARDOZO

*COMUNIDADE VISÍVEL:*  
NARRADORES DE IMAGENS E MEMÓRIAS DO POÇO DA DRAGA

Texto de Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia. Área de concentração: Cidade, movimentos sociais e práticas culturais.

Aprovado em: 09/04/2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Cristina Maria da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Rubens Venâncio  
Universidade Regional do Cariri (URCA)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fabiana Bruno  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)



Em memória de minha avó Osinar,  
que nunca pôs os pés numa universidade  
e foi quem melhor me ensinou a lembrar.

## AGRADECIMENTOS

Aos avós e, sobretudo, *às avós*.

Às mestras e mestres que, com sua generosa atenção, me ensinaram e ensinam a viver;

À Glória Diógenes, minha sábia, instigante e paciente orientadora.

Ao meu pai, Karlo, que me deu seus livros, e à minha mãe Wladiza, que me permitiu destruir muitos livros e telhados. Ambos, a seu modo, me deram o que foi necessário para persistir na caminhada.

A Rosa e Paulinho, que por algum motivo cultivaram em mim gosto por literatura, filosofia e fotografia.

Ao pequeno Artur e aos meus outros irmãos e irmãs, pelos ânimos e cuidados recíprocos em nossas existências.

Às irmãs Eugênia e Luiza.

A Day, que tardou a chegar e agora ilumina todos os meus dias.

À CAPES, por ter me concedido a bolsa de estudos que tornou possível a realização desta pesquisa.

Às professoras e professores do PPGS/UFC, particularmente Alexandre Fleming, Alba Pinho, Leonardo Sá e Yrlis Barreira, que, sem me dedicarem atenção em especial, ampliaram minhas maneiras de ver o mundo.

Aos membros da banca, que tão minuciosamente me ajudaram a pensar esta tese, o Prof. Dr. Osmar Gonçalves, Prof. Dr. Rubens Venâncio, a Prof<sup>ra</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiana Bruno e a Prof<sup>ra</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Maria — tendo compartilhado com está última oportunos encontros em campo, em virtude de seu projeto de extensão Rastros Urbanos e dos laços de amizade feitos no Poço da Draga.

Aos camaradas da turma de 2017 do PPGS/UFC, sobretudo na figura arisca e amiga de Igor Moreira, com o qual pude debater sobre algumas ideias aqui presentes e sobre nossa atuação e condição enquanto pesquisadores e trabalhadores no campo social.

Aos membros do Lajus - Laboratório das Artes e das Juventudes, com os quais convivi e aprendi ao longo de 04 anos.

À afroantropóloga Izabel Accioly, de quem pude assistir aulas enquanto revisava questões raciais caras para mim e para minha pesquisa.

Aos realizadores em audiovisual e fotógrafos atuantes no Poço da Draga, criadores de filmes e ensaios sem os quais não poderia realizar estes escritos.

Às narradoras e narradores de memórias do Poço que me deram a honra de ver suas fotos, ouvir e relatar um pouco de suas histórias, especialmente Sérgio Rocha, Alvinho Graça, Ivoneide Gois, João Carlos, Victor de Melo, Joãozinho Meu e Cláudio He-Man.

Aos velhos jogadores e membros do grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*, que ao mesmo tempo em que enriqueceram esse trabalho com suas imagens, animaram minha rotina e minha quarentena com suas narrativas.

À Isabel Cristina e à ONG Velaumar pela gentil recepção de minhas atividades de pesquisa.

Ao Álvaro Graça Júnior, Teco, meu parceiro de invenções e principal interlocutor entre os moradores do Poço da Draga, sem o qual os pensamentos e escritos dessa tese seriam possíveis.

A todos os moradores do Poço da Draga que guardam fotografias e contam histórias.

“Um dia eu ainda vou me redimir por inteiro do pecado do intelectualismo, se Deus quiser. Não vou ter mais necessidade de falar nada, de ficar pensando em termos desconstruídos, de tudo, pra tentar explicar às pessoas que eu não sou perfeito, mas que o mundo também não é. E que eu não estou querendo ser o dono da verdade, que eu não estou querendo fazer sozinho uma obra que é de todos nós e de mais alguém, que é o tempo, o verdadeiro grande alquimista. Aquele que realmente transforma tudo. Um pequenino grão de areia, é o que eu sou.” (Gilberto Gil e Caetano Veloso, em “Gilberto Gil ao vivo na Escola Politécnica da USP - 1973”).

“Sentir como quem olha, pensar como quem anda.” (Alberto Caeiro / Fernando Pessoa, *O Guardador de Rebanhos*, 2010).

## RESUMO

Estes escritos buscam compreender como a partilha de acervos pessoais de imagens potencializam a produção de constelações de memórias, promovem narrativas de si e sentimentos de pertença. Partindo da vizinhança do Poço da Draga em Fortaleza, caso exemplar de resistência a tentativas recorrentes de remoção, essa tese mapeia algumas de suas contumazes *práticas de imagens* efetuadas por seus moradores através de velhos álbuns de família, documentários, visitas guiadas e partilhas de conteúdos por dispositivos móveis. Chamamos *comunidade visível*, por um lado, apenas aquilo que seus narradores e suas maneiras de praticar fotografias nos deixam ver, mas é também, por outro, toda essa multiplicidade que faz ver e se dá a ver. Tomando o fazer antropológico como filosofia com gente dentro (INGOLD, 1992), desenvolvemos oficinas de fotografia e vídeo no Poço, de maneira a pensar coletivamente as práticas desses que chamamos “memorialistas de esquina”. Diante das incessantes ameaças de remoção da comunidade e de esgarçamento dos fios que tecem suas histórias, identificamos através de um compartilhado exercício etnográfico, o empenho desses narradores em seus “trabalhos da memória” (BOSI, 1994), sobretudo dos ex-jogadores do Brasileirinho, time de futebol local. A tese também mostra as práticas de imagem desses narradores em oposição à necropolítica (MBEMBE, 2018) operada contra as populações negras no Brasil e os considerados indesejáveis.

**Palavras-chave:** Antropologia. Memória. Imagem. Fotografia. Negritude.

## ABSTRACT

This text seeks to understand how the sharing of personal collections of images enhances the production of constellations of memories, promotes self-narratives and feelings of belonging. Departing from Poço da Draga neighborhood in Fortaleza, an exemplary case of resistance to recurrent attempts at removal, this thesis maps some of its persistent “image practices” carried out by its residents through old family albums, documentaries, guided tours and content sharing via mobile devices. We call “visible community”, on the one hand, only what its narrators and their ways of practicing photographs let us see, but it is also, on the other hand, all this multiplicity that makes us see and makes itself seen. Taking anthropological work as a philosophy with people inside (Ingold, 1992), we developed photography and video workshops in Poço with its residents and “corner memorialists”. We identified, through a shared ethnographic exercise, the commitment of these narrators in their “memory works” (Bosi, 1994), as a confrontation with the incessant threats of removal from their community and the fraying of the threads that weave their stories. The thesis also shows these narrators’ “image practices” in opposition to the necropolitics (Mbembe, 2018) operated against Black diasporic populations in Brazil and those considered undesirable.

**Keywords:** Anthropology. Memory. Image. Photography. Blackness.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Mapa do Poço da Draga (Fortaleza, Ceará, Brasil) no qual indico em amarelo algumas de suas entradas e em vermelho meu perímetro de atuação.....	18
Figura 2 - Díptico comparativo: a) à esquerda - duas meninas no Poço da Draga. b) à direita - “Retrato de Olga e Stella fazendo pose com a babá”. Fotografia não identificado. Brasil, c.1890.....	26
Figuras 3, 4, 5 - Trechos do vídeo da entrevista com João Brito em agosto de 2018.....	30
Figura 6 - Registro de Cláudio “He-man” comentando fotos antigas em seu celular.....	31
Figura 7 - Festa que ocorria na Ponte Velha aos Domingos em 2017.....	33
Figuras 8 e 9 - À esquerda, a Ponte Metálica (Ponte Velha) e à direita, Ponte dos Ingleses, entre as quais fica a faixa de praia no território do Poço da Draga.....	50
Figura 10 - Foto de Usuária do Instagram de localização marcada em “Ponte Velha” registra abordagem policial junto a frequentadores do local.....	55
Figura 11 - Moradores participantes da oficina de fotografia com celular .....	62
Figura 12 - Cena extraída do filme "Memórias do subsolo ou o homem que cavou até encontrar uma redoma” .....	74
Figura 13 - Cena extraída do filme “Em_poçados” .....	77
Figura 14 - Cena extraída do filme “Em_poçados” .....	77
Figura 15 - Cena extraída do filme “Ao Mundo” .....	79
Figura 16 - Cena extraída do filme “Reza”.....	80
Figura 17 - Cena do filme “Com Tubarão e Estilo” .....	82
Figuras 18-19 - Capa e Página de Fanzine .....	84
Figura 20 - Exercício de editar/constelar imagens relativas à pesquisa sobre uma mesa .....	87
Figura 21 - Painel de imagens relativas à pesquisa .....	89
Figura 22 - Detalhe de imagens no painel de pesquisa .....	90
Figuras 23-24 - Imagens do painel coladas novamente no caderno de campo .....	92
Figura 25 - Prancha informativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas .....	99
Figura 26 - Prancha informativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas .....	100
Figura 27 - Prancha Comparativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas .....	101
Figura 28 - Prancha Comparativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas .....	104
Figura 29 - Prancha Comparativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas .....	105
Figura 30 - Painel de cenas extraídas do filme “Visita Guiada” .....	106
Figura 31 - cenas extraídas do filme “Visita Guiada” protagonizado por Sérgio Rocha .....	107

Figura 32 - Zenir, mãe de Ivoneide Gois ao lado de maquete da casa de madeira onde viveu seus primeiros anos no Poço da Draga. ....	109
Figuras 33-34 - Murais de retratos na parede da sala de Ivoneide Gois .....	111
Figura 35 - Crianças do Poço brincando de mela-mela no carnaval na década de 90 .....	113
Figura 36 - Foto de Ivoneide Gois na qual sua filha Djeyne Rudolf posa na praia .....	114
Figuras 37-38 Ivoneide manuseia seu álbum de santinhos .....	116
Figuras 39-42 - Ivoneide manuseia seu álbum de santinhos .....	118
Figuras 43-45 - Santinho de membros de uma mesma família, presentes no álbum de Ivoneide Gois .....	120
Figura 46 - Mosaico de cena extraída do curta-metragem “Ao Mundo” (2019) .....	121
Figuras 47-50 - Capa e páginas do Livro “Territórios da memória” .....	123
Figura 51 - Foto Maria do Carmo da Graça, ancestral de Álvaro Graça Jr. na primeira casa, de madeira, no mesmo terreno onde sua família vive hoje no Poço da Draga .....	129
Figuras 52-53 - Imagens de frente e verso, na 52 Álvaro Graça e sua Prima Lúcia posam. Na 53 Álvaro Graça Júnior e seu irmão Ângelo.....	131
Figura 54 - Esposa de Álvaro G. Jr., Cristiane Ferreira posa com dois .....	133
Figura 55 - Cópia Digital de foto antiga do Brasileirinho Futebol Clube .....	135
Figura 56 - Festa de Aniversário do Brasileirinho F.C. (1994) .....	142
Figura 57 - Álvaro G. Jr. em jogo na Areninha Sargento Hermínio .....	142
Figura 58 - Ceará, Campeão Cearense de 1915 (acervo do clube) .....	154
Figura 59 - Formação do time do Brasileirinho na década de 1980 .....	154
Figuras 60-62 Diálogos no grupo de whatsapp Resenha do Brasileirinho .....	157
Figura 63 - Foto do Quadro do Brasileirinho F. C. nos anos 80 .....	159
Figura 64 - Foto informal de membros do Brasileirinho F.C. em meados dos anos 80 .....	163
Figura 65 - foto emoldurada da equipe do Brasileirinho .....	164
Figura 66 - fotomontagem restaurada e emoldurada de um jogador do Brasileirinho .....	165
Figura 67 - Jogadores do Brasileirinho comemoram uma vitória .....	166
Figura 68 - Alvinho se exercita perto da Ponte Velha .....	168
Figura 69 - Cenas de diferentes vídeos em que jogadores do Brasileirinho fazem embaixadinhas durante isolamento social.....	169
Figura 70 - Joãozinho Meu manda de vídeo para o grupo Resenha do Brasileirinho .....	170
Figura 71 - Vídeo de encontro de Jogadores do Brasileirinho na Praia do Poço da Draga .....	171
Figuras 72-105 - Cenas extraídas de vídeos de Joãozinho Meu apresentando o Poço da Draga para um amigo distante.....	173



Figura 106 - Trajeto de João reconstituído no google maps .....	191
Figura 107 - Político com 04 imagens vistas anteriormente nesta pesquisa .....	196
Figura 108 - Cena extraída do filme “Ponte Velha” (2018) de Victor de Melo .....	204
Figura 109 - Reinauguração da Ponte Velha (1929) .....	205
Figura 110 - Cena extraída do filme “Ponte Velha” (2018) de Victor de Melo .....	206
Figura 111 - Cena extraída do filme “Casa da Vovó” (2008) de Victor de Melo .....	209
Figura 112 - Mosaico de cenas do filme Em_poçados .....	213
Figura 113 - Cena extraída do filme Em_poçados (2019) .....	214
Figura 114 - Cena extraída do filme Em_poçados (2019) .....	215

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1	Introdução à Comunidade Visível .....	16
1.2	Práticas de Imagem, Memorialismos do Poço .....	23
1.3	O futebol e a persistência das imagens conectadas .....	28
1.4	As fotos nos filmes e o encontro de gerações .....	32
1.5	Corpos negros, lembranças pardas .....	36
<b>2</b>	<b>VARIÁVEIS DE UMA ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA ENTRE CORPOS, DISPOSITIVOS E IMAGENS .....</b>	<b>44</b>
2.1	Um Havaizinho entre duas pontes .....	49
2.2	Estratégias: como ver juntos as imagens? .....	58
2.3	Oficina I - Olho do Poço .....	60
2.4	Oficina II - Fotobiografias .....	67
2.5	Quatro filmes .....	74
2.5.1	Em poçados .....	75
2.5.2	Ao Mundo .....	78
2.5.3	Reza .....	80
2.5.4	Com Tubarão e Estilo .....	81
2.6	Atlas e constelações .....	86
<b>3</b>	<b>SAUDOSISMO FUTEBOL CLUBE: UM JOGO ENTRE FOTOS E CALÇADAS.....</b>	<b>94</b>
3.1	Memorialistas de esquina, suas narrativas e suas fotografias .....	94
3.1.1	Expresso Sérgio Rocha .....	96
3.1.2	Os álbuns de Ivoneide .....	108
3.2	Resenha do Brasileirinho .....	124
3.2.1	Álvaro, Alvinho, a família e o futebol .....	124
3.2.2	Uma barca no WhatsApp .....	156
3.2.3	Brasileirinhos nas calçadas .....	167
3.3	Narrativas, imagens, atlas e constelações .....	193
<b>4</b>	<b>FOTOS E DOCUMENTÁRIOS: NARRATIVAS ENTRE O PIXEL E O PAPEL .....</b>	<b>201</b>
4.1	A prática documental no Poço da Draga .....	201
4.2	O atlas-documentário de Victor de Melo .....	203

<b>4.3</b>	<b>João Carlos, os em_poçados e os filmes fotobiográficos .....</b>	<b>211</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE A COMUNIDADE VISÍVEL E UM DEVIR NEGRO NAS IMAGENS .....</b>	<b>218</b>
<b>6</b>	<b>POÇO 115 - UM ÁLBUM IMAGINÁRIO PARA A COMUNIDADE VISÍVEL (POST-SCRIPTUM) .....</b>	<b>225</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>316</b>
	<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>323</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Estes escritos dizem respeito aos quatro anos de aproximações e fabulações junto a moradores desse pedaço da Orla de Fortaleza povoada por diversos matizes de peles negras, o Poço da Draga. No processo de criações partilhadas nesse território, produzimos filmes coletivamente, um álbum fotográfico imaginário e, portanto, *pensamos juntos* muitas das ideias que permeiam esta tese. Entre possíveis definições mais ou menos antropológicas, a que mais me apraz é chamar esta pesquisa de uma *narrativa sobre narradores*. A concentrei nos relatos e fotos de oito habitantes do Poço: Álvaro Graça Júnior (Teco), Álvaro Graça (Alvinho), Sérgio Rocha, Ivoneide Gois, Joãozinho Meu, Cláudio He-Man, Victor de Melo e João Carlos Goes. Busco, com uma mostra de seus trabalhos de memória, esboçar uma *imagem* dessa coletividade mais ampla de narradores que *com imagens* dão a ver e a lembrar — e que por isso me levaram a imaginá-la como uma *comunidade visível*.

Trabalhar há alguns anos como fotógrafo e realizador audiovisual predispôs minha atenção à notória quantidade de narradores, nessa comunidade, que possuem ou acessam acervos de imagens para construção de suas histórias. Isso me é caro de tal maneira que acredito que apenas por estar em campo e ao mesmo tempo acompanhando a “cena” do cinema na cidade pude perceber o encontro de duas gerações de memorialistas/contadores de memórias na vizinhança onde atuo: a dos arquivadores de fotografias em álbuns, DVDs, paredes e celulares, por vezes idosos, exímios narradores nas calçadas de suas casas; e a geração dos documentaristas amadores e profissionais, por vezes na casa dos trinta anos, assim como eu, que recorrem aos acervos dos primeiros para a confecção de filmes. Chamo os pertencentes a esses dois grupos — tendo os do primeiro como referência — de *memorialistas de esquina*, como explicarei melhor mais adiante.

A pequena área, onde nasceram e se criaram muitos de seus narradores, está localizada entre o Centro da cidade e as ruínas de nosso primeiro porto — região marcada pela história do movimento abolicionista cearense, onde José Luís Napoleão e Chico da Matilde (Dragão do Mar) lideraram uma greve contra o tráfico de escravizados. Há hoje ali um encontro entre a narrativa oral e a fotografia ligado aos esforços autobiográficos de seus narradores e a uma política de defesa territorial movida por um amplo segmento de moradores. Assim, de seus relatos sobre moradia, futebol, praia e pesca, e a maneira como o fazem, têm muito o que nos contar sobre a memória de Fortaleza e como coletividades de pele escura no Brasil trabalham suas memórias.

A tese se inicia com uma *Introdução à comunidade visível* e aos seus aspectos histórico-político-culturais, e assim apresenta alguns de meus interlocutores. Nessas páginas iniciais, busco situar a trajetória das práticas desses narradores do Poço no contexto de sua coletividade mais próxima e também, mais ampla em termo de relação de suas memórias com as histórias da cidade de Fortaleza. Ainda na introdução, toco numa camada mais profunda em termos históricos e mais superficial em termos de pele, apresentando questões raciais latentes nas histórias desses narradores e de sua vizinhança.

No capítulo seguinte, trato das variáveis antropológicas, discutindo-as com o registro de minha trajetória em campo e na seara dos conceitos. Trato de como noções de *práticas de imagem*, constelações de memórias, atlas, imaginação e montagem de narrativas, me atravessaram à partir de determinadas leituras e de minhas andanças e diálogos no Poço da Draga. É neste ponto também que se pode verificar as “sinuosidades metodológicas” dessa pesquisa, dessa *narrativa sobre narradores* e suas constelações de imagens e memórias, que flertou [e flerta] com a etnografia no ciberespaço, com a cartografia, com a fotobiografia, antes de, por fim, designar-se como o exercício de uma *antropologia compartilhada*.

Nos dois capítulos que se seguem, vemos as narrativas e imagens de *memorialistas de esquina* e documentaristas do Poço, momento em que busco desenvolver um pensamento escrito, favorecido por seus relatos e suas práticas. Quase por último, descrevo a *comunidade visível* como uma *constelação* transgeracional de pessoas, dispositivos, espaços e imagens, marcada por um *dever negro* (MBEMBE, 2014) em seus empenhos em lembrar e serem lembradas.

Existe também outra maneira de iniciar a leitura dessa tese: pelo final e só então retornar à introdução. Logo após as considerações finais encontramos os pós-escritos que nos apresentam o intempestivo *Poço 115 – Um álbum imaginário para a comunidade visível* (p.225). Tal seção é resultado de minha colaboração paralela à tese com o morador do Poço e documentarista Álvaro Graça Júnior. Creio que a compreensão deste trabalho possa ser favorecida e eventualmente expandida pela experiência não textual do fluxo ininterrupto de imagens justapostas. Seguindo a ordem convencional ou a sugerida, quem lê perceberá que, cada qual ao seu modo, textos e fotografias potencializam-se reciprocamente em suas capacidades de nos fazerem imaginar.

## 1.1 Introdução à *Comunidade Visível*

Há uma comunidade que traz em sua história uma ou duas coisas que podemos aprender sobre imagem e memória. Na sua geografia tão circunscrita e nas biografias tão imiscuídas há algo que conduziria um visitante quase romântico a chamá-la de “comunidade” como quem houvesse acabado de ler o verbete em um dicionário. Litorânea, encontra-se em Fortaleza e a chamam de *Poço da Draga*.

Há ali, também, um conjunto heterogêneo de *práticas de imagem*<sup>1</sup> diretamente relacionadas às narrativas de memórias e a uma política de defesa territorial entre os moradores do *Poço*. Com isso, quando aqui nos referimos àquela coletividade, a chamamos, de modo mais estrito, *comunidade visível*, acessível por meio de suas fotografias e de suas maneiras de narrar e lembrar com elas *em mãos e em seu território*. Não nos atrevemos, portanto, a tratar diretamente da *memória* ou da *comunidade* ali (categorias tão amplas e por vezes pouco “visíveis”). Nos dedicamos às práticas, imagens e narrativas observáveis entre os artifícios efetivos do empenho de seus moradores em lembrar e ser lembrados. Buscamos, assim, relatar quais experiências dessa vizinhança podemos interligar, concentrando nossa atenção na visualidade de suas relações, em suas práticas e artefatos, sobretudo nas fotografias engajadas em “narrativas de memória” dos viventes dessa região.

Utilizamos o termo *comunidade* tendo em vista que suas *práticas de imagem* estão associadas à partilha daquilo que é comum a muitos, também porque muitas das fotografias praticadas fazem parte desse “espólio comum”, copiadas e compartilhadas de maneiras e em circunstâncias diversas. *Comunidade* também no sentido que se refere a uma malha de narradores, narrativas, imagens, ruas, celulares, álbuns, murais e filmes que nos permite, com o amparo de coisas visíveis, imaginar uma coletividade, seus lugares e suas histórias. Assim, quando nos referimos à *comunidade visível*<sup>2</sup>, trata-se, por um lado, apenas daquilo que seus

---

<sup>1</sup> A fotografia, enquanto prática intimamente ligada aos trabalhos da memória, mobiliza e sedimenta espaços, tal qual as “práticas microbianas dos atores ordinários” nas grandes urbes, como Certeau (2009) define uma prática de espaço. O “espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2009, p. 202). Nossos pequenos corpos erráticos se entendem com as vias da cidade, enquanto se movem, da mesma maneira que os olhos conduzem seu movimento visual sobre manchas, pixels e texturas da fotografia em busca de sentido, afetando-se com o que encontram no caminho. Tratamos como *práticas de imagem* os deslocamentos de terreno, de tempo, de sentido, de lembrança, também digitais, que exatamente em sua mobilidade constituem espaços.

<sup>2</sup> A noção de comunidade surge, aqui, limitada a um universo da *prática de imagens* em um território, menos ancorada à literatura definidora do termo como Castells (1999) ou Bauman (2003) e mais relacionada à ideia de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009). Segundo Rancière, há “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política” (2009, p. 16). A isso ele atribui o nome de “partilha do sensível”, conjunto de evidências que revela a existência e a partilha do comum.

narradores e suas maneiras de praticar fotografias nos deixam ver, mas é também, por outro lado, toda essa multiplicidade que faz ver e se dá a ver.

À medida que nesses escritos ergue-se a relevante figura do *narrador*<sup>3</sup> e de sua presença tão singular nessa vizinhança litorânea, evidenciamos como o Poço da Draga se mostra um *locus* privilegiado para pensar algo relacionado à categoria *comunidade visível*. Identificamos alguns deles como *memorialistas de esquina*<sup>4</sup>, uma vez que se mostram, de forma contumaz, tão munidos de fotos e lembranças para compartilhar nas calçadas de suas casas.

Buscamos, aqui, relatar como se imprime, em narrativas e acervos fotográficos, a particular autoidentificação de muitos desses *memorialistas de esquina* com o lugar onde nasceram e vivem até hoje — espaço marcado pela luta em defesa de suas moradias numa cobiçada<sup>5</sup> região praiana da cidade. Alguns arquivam imagens de suas famílias quase que compulsivamente; outros são documentaristas que fazem filmes “recheados” de fotografias; já outros brilham como resenhistas informais do time de futebol e do cotidiano do bairro. É sobre esses últimos que me concentro um pouco mais nesta tese, visto que o caso impressiona, por urdir laços significativos entre alguns dos narradores emblemáticos do Poço e do time local, o *Brasileirinho*<sup>6</sup>. O grupo de entusiastas produz um amplo acervo de lembranças, por meio de partilha, conservação e coleção de fotos e vídeos, promovendo, ainda, inúmeras *resenhas*<sup>7</sup> via WhatsApp<sup>8</sup> entre os ex-jogadores da equipe fundada em 1982 e que hoje já não compete mais.

Em se tratando de uma metrópole brasileira marcada pela herança colonial e pelo individualismo neoliberal, de um território com história centenária de maioria negra<sup>9</sup>, região

<sup>3</sup> Pensamos com Benjamin (1994) a condição desse narrador do Poço da Draga.

<sup>4</sup> O termo *memorialistas de esquina* alude à obra *Sociedade de Esquina*, de Foote Whyte (2005).

<sup>5</sup> Passos (2019, p. 112) relata que, entre 1968 e 2013, ocorreram quatro momentos efetivos de retirada de famílias da região, por iniciativas de grupos econômicos e da Prefeitura — sem esquecermos da malsucedida obra do Acquário de Fortaleza, que de 2012 para cá despertou temor entre os moradores.

<sup>6</sup> Apesar de ter começado a treinar no campo da Base Aérea de Fortaleza nos anos 1970, segundo relata o jogador e dirigente Álvaro Graça, o Brasileirinho Futebol Clube comemora seu aniversário em 15 de novembro de 1982 — ano em que o Poço da Draga passa a sediar o time.

<sup>7</sup> “A resenha, macho, é o que aconteceu no time, certo? Oh, o time de 82 pra cá ele tá com quantos anos aqui? É as resenhas do jogo, cara. Cada jogo é uma história. Ali eles tão falando aquelas partidas boas que eles já jogaram. Eles tão contando a história deles do time” (Álvaro Graça, Alvinho. Dirigente do time, entrevistado em 17 de julho de 2020). Alvinho, morador do Poço, costumava ser o anfitrião da resenha após os jogos. Hoje as resenhas acontecem à distância, via internet. Cada jogador, por áudio, texto ou fotografia, contribui com relatos sobre suas aventuras desportivas de décadas passadas em diversas cidades e na vizinhança, onde muitos ainda vivem. O termo “resenha” é, portanto, uma categoria nativa.

<sup>8</sup> O WhatsApp é um aplicativo de *chat on-line* para celulares.

<sup>9</sup> O geógrafo, morador e integrante do movimento Pró-Poço Sérgio Rocha (2018) apresenta dados sobre a identidade étnica e territorial da comunidade num levantamento protagonizado pela própria vizinhança. Os dados revelaram uma população de 1.600 moradores, 371 famílias. Dessas, 94% desejam permanecer morando lá; 88% afirmam que, sem o acesso direto à praia, o Poço da Draga perderia sua identidade. Além disso, o estudo afirma que a grande maioria da população residente no Poço da Draga se considera parda ou negra — 59 e 16%, respectivamente.

onde *Dragão do Mar*, o *Navegante Negro* — o Chico da Matilde — se opôs ao tráfico negreiro anos antes do restante do país, enxergamos resiliência no *Poço da Draga* quando pensamos em seus laços de solidariedade e parentesco, bem como nas narrativas e imagens que surgem, refluem, insistem em ser lembradas nesse pedacinho de Fortaleza. É disso que esses escritos tratam: das práticas de narradores do Poço, da composição, organização e *partilha de imagens* da memória.

Diferente de qualquer extensa favela carioca que, porventura, povoe a nossa imaginação, o Poço da Draga não está, a rigor, em uma região dita de periferia, com baixo IDH<sup>10</sup>, mas sim entre o centro comercial e a orla turística da cidade, circundado por equipamentos culturais (Figura 1).

Figura 1 - Mapa do Poço da Draga (Fortaleza, Ceará, Brasil) no qual indico, em amarelo, algumas de suas entradas e em vermelho meu perímetro de atuação



Fonte: <https://www.google.com.br/maps>.

<sup>10</sup>Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), utilizado pela ONU para classificar países e nortear políticas públicas.



A precariedade da estrutura física da vizinhança contrasta com os prédios avizinados, que dão suporte às atividades artísticas e comerciais da cidade. O ruído do mar, o baixo movimento de veículos e as velhinhas e velinhos de cadeiras na calçada aludem a uma passagem do tempo, também discrepante dos fluxos velozes do capital. Talvez seja por isso que projetos do Governo do Estado do Ceará de readequação da orla para fins turísticos, como a obra do *Acquário de Fortaleza*<sup>11</sup>, sempre encontrem resistência na única população de descendentes de pescadores que ainda se mantém em seu território litorâneo, incólume às remoções promovidas na região ao longo dos anos.

Circundada pelos espaços públicos do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e da Caixa Cultural<sup>12</sup>, é preciso olhar com vagar para perceber o quão grande e visível é a comunidade. Ao mesmo tempo à beira-mar e à margem do calçadão turístico da orla, o local não possui saneamento básico, escola pública ou posto de saúde. Moradores informaram que, apesar de se situarem na Praia de Iracema, em suas contas de iluminação está indicado como bairro “Centro”. Relatam, ainda, sua apreensão de que, em caso de uma eventual remoção, sejam indenizados com parâmetros imobiliários de menor valor. Tal especulação tem um pouco menos a nos dizer sobre os atuais planos estatais para a região e mais sobre o estado de alerta dos moradores e sobre sua forte identificação com a localidade onde vivem<sup>13</sup>.

A região que daria lugar ao Poço da Draga começou a ganhar forma já em 1906, em frente à antiga Praia do Peixe (hoje Praia de Iracema). Com a construção de um porto (que hoje tem as ruínas conhecidas como a Ponte Velha), um povoado começou a se estabelecer. No entanto, em 1950, a partir da criação do Porto do Mucuripe a poucos quilômetros dali, a região perdeu grande parte de seu propósito comercial, ganhando o caráter mais residencial que vemos hoje. Segundo dados de pesquisa colaborativa conduzida pelo geógrafo Sérgio Rocha (2018), morador da região, há cinco anos o Poço reunia cerca de 1.600 pessoas.

---

<sup>11</sup>“O aquário, idealizado em 2008 pelo então governador Cid Gomes (PDT) para incrementar o turismo e atrair 1 milhão de visitantes por ano, ainda não saiu do papel. Com a construção iniciada em 2012 para durar dois anos, os trabalhos se interromperam definitivamente em 2015, no início da gestão de Camilo Santana (PT).” Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/acuario-ceara-obra-de-aquario-encalha-em-praia-famosa-de-fortaleza/>. Acesso em: 5 nov. 2019.

<sup>12</sup>O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é um centro cultural localizado em Fortaleza, mantido pelo Governo do Estado do Ceará. A Caixa Cultural, outro equipamento dessa ordem, mantido pelo banco Caixa Econômica, encontra-se no prédio da antiga Alfândega, esquina com o Poço da Draga.

<sup>13</sup>Se hoje procurarmos no Google o endereço da Caixa Cultural, do Dragão do Mar e da Av. Viaduto Moreira da Rocha do Poço da Draga, veremos que os dois primeiros têm o CEP registrado no bairro Praia de Iracema, enquanto o Poço, que fica lado a lado com esses equipamentos, é indicado como pertencente ao Centro da cidade, apesar de estar algumas centenas de metro mais próximo ao mar. Sobre o histórico de luta pelo território e a identificação da comunidade com o seu lugar, recomendamos a leitura de Neivania Silva Rodrigues (2018) e Marília Passos (2019).

A despeito dos reincidentes conflitos ligados ao narcotráfico e da agressiva ação policial<sup>14</sup>, adultos jogam baralho na calçada, velhinhas fazem seus saraus, crianças correm pelas ruazinhas de terra batida, jovens jogam bola na quadra, surfistas seguem com suas pranchas para o mar. Essa é a *comunidade visível* ao final da tarde. Com o frescor da partida do sol, a vida flui da porta para fora — vizinhos nas calçadas, vizinhos na quadra, vizinhos na beira da praia. Dia 26 de maio de 2021, o Poço comemora 115 anos de existência<sup>15</sup>.

Na Praia de Iracema, pobreza e riqueza se avizinham visivelmente. É claro o contraste entre o mármore de hotéis e repartições tão imediatamente próximas à vizinhança de pequenas casinhas e ruas sem asfalto. Isso se agrava se somamos o temor da remoção às efetivas violências policiais, em um delicado contexto de “crise na segurança no Estado”<sup>16</sup> em confronto com o crime organizado. Tais dificuldades sociais e infraestruturais não minimizaram, no entanto, o apego ao território nas falas de descendentes dos primeiros moradores do local. A identificação e a luta comunitária contra remoções ao longo dos anos fizeram com que movimentos de moradores adotassem em sua estratégia política esforços de visibilizar o valor do Poço da Draga como polo histórico da cidade. Linda Gondim nos lembra que “o espaço físico tem papel crucial na constituição da memória coletiva. A relativa estabilidade de tal espaço permite-lhe atuar como âncora da memória” (2001, p. 186). Associo tal desdobramento na história da comunidade, esse empenho político sobre sua memória, à peculiar presença de moradores com arquivos e narrativas eloquentes que atravessam mais de três gerações. Idosos, adultos ou jovens, muitas vezes de maneira espontânea, me apresentaram fotografias em seus celulares ou nas paredes de suas casas que remontam não apenas às suas lembranças pessoais, mas enlaçam vizinhos, lugares e tempos diversos<sup>17</sup>.

<sup>14</sup>São recorrentes notícias de violência policial como: “Atleta de triatlo denuncia ter sido agredido por PMs quando saía para treinar com filho na Praia de Iracema”. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2018/11/29/atleta-de-triatlo-denuncia-ter-sido-agredido-por-pms-quando-saia-para-treinar-com-filho-na-praia-de-iracema.ghtml>. Acesso em: 5 nov. 2019.

<sup>15</sup>Passos (2019) desenvolve interessante debate em seus escritos sobre o ato simbólico e político dos moradores do Poço da Draga ao celebrar o aniversário da comunidade no dia de inauguração, em 1906, da Ponte Metálica, hoje conhecida como Ponte Velha.

<sup>16</sup>Refiro-me à série de 169 ataques criminosos em 42 cidade cearenses, contabilizados em janeiro de 2019. “O contexto da violência no estado é marcado atualmente pelo fortalecimento de grupos que migraram do Rio de Janeiro e de São Paulo para o Ceará, como o Comando Vermelho (CV) e o Primeiro Comando da Capital (PCC), além da Família do Norte, surgida no Amazonas, e de facções locais. Por conta da localização geográfica, a capital cearense é considerada estratégica para a rota do tráfico internacional de drogas.” Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2019/01/09/ceara-seguranca-publica-e-tratada-com-amadorismo-e-bravatas-afirma-pesquisador/>. Acesso em: 5 nov. 2019. É importante frisar que, em muros do Poço da Draga, há pichações em menção ao Comando Vermelho. Em muitas conversas informais, moradores me contaram experiências relativas aos efeitos desses acontecimentos em seus cotidianos.

<sup>17</sup>“No Poço da Draga, os moradores enfatizam a não existência atual das Irmãzinhas, do antigo campinho, das casas em cima da Ponte, do chafariz. Lembram ainda das pedras que foram retiradas quando do aterramento da Praia de Iracema, ausência que foi sentida porque aquelas pedras eram espécies de mirante onde se assistia ao pôr-do-sol.” (PASSOS, 2019, p.10).

A “Escola das Irmãzinhas” deu lugar ao Pavilhão Atlântico na obra inconclusa do Acquário. O antigo chafariz se encontra desativado, de portas fechadas. Casas que ficavam em cima da Ponte foram removidas<sup>18</sup>. Uma grande faixa de praia foi aterrada, e o “campinho” foi coberto pelo concreto. Em meus diálogos com os moradores, muitas das fotografias que brotavam em seus celulares se referiram a essas localidades modificadas que foram registradas indiretamente no fundo de retratos posados de familiares em momentos de lazer. Quando dava falta de imagens que testemunhassem sua afetação com as mudanças, o narrador interrompia seu corriqueiro *memorialismo de esquina* para buscar fotos nas suas redes de contatos no WhatsApp<sup>19</sup> ou testemunho presencial do vizinho mais próximo. Essa iniciativa chegava a tal nível de afínco que moradores fotografam, com o celular, as imagens em seus álbuns e murais de casa para compartilhar. Observa-se, nessa transmutação da imagem, sua passagem de estatuto do universo exclusivamente autobiográfico, de um acervo *particular* para a formação de uma “teia de emaranhados vitais” (INGOLD, 2012), formada por fios de memória da coletividade.

Percebemos, nas tantas idas e vindas ao Poço, que o tempo atua ali como lente que recria e transforma, atualizando as relações das pessoas com suas imagens, como se elas projetassem outras modulações dentro do mesmo espectro figurativo ou digital. Por exemplo, os rostos retratados numa festa infantil podem, na contemplação de rastros da memória, tornar-se *fundo*, imagens borradas ou desfocadas, para dar destaque às construções de vestígios da memória — como no caso de rótulos antigos de garrafas de refrigerante ou de estampas de uma anacrônica toalha de mesa desbotada. A fotografia, capaz de ideações (SAMAIN, 2012), *age* em nossas relações da mesma forma que o desdobramento das relações entre pessoas em seus territórios modifica suas *práticas de imagens*. No Poço, cada imagem daquilo que podemos denominar de “biografia do espaço” é mais do que se vê; é concretude e ausência; é aquilo que *vemos e o (tanto do) que nos olha* (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Em meu caso, tratava-se de ver os narradores do Poço se servirem de fotografias e ouvi-los narrar o que viam e como elas os afetaram e os afetam — algo próximo à abordagem *fotobiográfica*<sup>20</sup> de Fabiana Bruno (2012), porém mais atento às imagens digitais manuseadas

<sup>18</sup> Assim como a tese de Passos (2019), jornais locais relatam a história de Antônio e Alzira que construíram morada na Ponte Metálica por anos. Disponível em: <https://www.cearaenoticia.com.br/2010/11/dona-alzira-e-destruicao.html>. Acesso em: 11 fev. 2021.

<sup>19</sup> Sendo o WhatsApp é um aplicativo de *chat on-line* para celulares, nesta pesquisa, dedico certa atenção aos usos que meus interlocutores fazem de aplicativos que permitem compartilhamento e acesso a imagens em seus *smartphones*, como WhatsApp, Instagram e Facebook.

<sup>20</sup> Fabiana Bruno (2010) apresenta à prática antropológica a noção de *fotobiografia*, como forma de produzir conhecimento e sentido sobre a história de alguém, de um lugar, tendo como instrumento as relações entre fotos e narrativas trabalhadas por seus donos.

em celulares nas calçadas e, eventualmente, em filmes realizados por moradores com fotografias do lugar. Trata-se, também, de fazer *filosofia com gente dentro*, maneira da antropologia de abordar o mundo, como observa Viveiros de Castro (2002) em diálogo com Tim Ingold (1992)<sup>21</sup>. Pensar em diálogo com documentaristas e *memorialistas de esquina*, observar suas práticas e concepções, coloca em xeque nossos entendimentos unilaterais sobre como nos relacionamos com nossas fotografias. Dessa fricção filosófica brotou a questão que me move a escrita: como um narrador mobiliza seu dispositivo celular, seu acervo pessoal e suas redes digitais na configuração de uma *constelação*<sup>22</sup> de imagens que lhe servirão de evidências, testemunhas, actantes<sup>23</sup>, atlas<sup>24</sup>, ferramentas de suas memórias na execução de narrativas sobre si, sobre seus espaços e sobre sua comunidade<sup>25</sup>?

Não falo, no entanto, de um narrador “genérico”, como se fosse possível a qualquer um lembrar e relatar qualquer coisa em qualquer lugar. Quem conta sua história no Poço tem a pele escura e convive com a precariedade infraestrutural na rua de casa e em seu interior. Creio que são também por essas adversidades que se caracterizam tais narradores, com seus surpreendentemente vastos acervos de imagem em mãos. Se consideramos que são esses os corpos que a *necropolítica*<sup>26</sup> (MBEMBE, 2018) escolhe expor à morte no Brasil, percebemos

<sup>21</sup> Viveiros de Castro se refere à “possibilidade de uma atividade filosófica que mantenha uma relação com a não-filosofia — a vida — de outros povos do planeta” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 127). Trata-se menos de uma rede sistêmica de relações fixas e mais de uma “filosofia de corpos misturados”, como poderia dizer Serres (2001).

<sup>22</sup> Vemos em nossos narradores a prática de pensar com *constelações de imagens*, procedimento de certo modo presente nas considerações de Warburg (2010) sobre o atlas. Didi-Huberman (2018) diz que um atlas é, ao mesmo tempo, uma forma visual do saber e uma forma sábia do ver. “Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 19).

<sup>23</sup> Consideramos, com Latour (1994), a simetria de agência entre humanos e não humanos.

<sup>24</sup> Etienne Samain (2012) descreve o *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg, como *uma arqueologia do pathos*, uma anamnese figurativa de uma constelação de imagens, uma forma de investigar a história da arte a partir de um pensamento que seria próprio das imagens.

<sup>25</sup> Kardozo (2013) aponta nas redes digitais uma incitação a práticas confessionais como traço nas subjetividades de usuários de redes como Facebook e Instagram. O trabalho observa tais interações digitais atento à noção de subjetividades alterdirigidas de Sibília (2007), assim como à marca da confissão em nossa cultura (FOUCAULT, 2009) e ao conceito de dispositivo também foucaultiano (2000), retomado por Agamben (2005). Segundo este último, há um desejo demasiadamente humano de felicidade em cada dispositivo, e a captura e a subjetivação desse desejo são a potência de tais aparelhos. Agamben (2009), no entanto, nos convida à profanação dos dispositivos. Segundo ele, profanar é produzir um contradispositivo; é tirar algo de seu uso sagrado e dar novo uso. Vemos os narradores do Poço menos como confessos usuários de redes digitais e mais como profanadores de seus celulares quando suas práticas tiram do esquecimento fotografias de álbuns de papel e paredes de casa, partilhando suas histórias em grupos fechados de WhatsApp, compostos por vizinhos e ex-vizinhos.

<sup>26</sup> No cruzamento das consequências do racismo e do neoliberalismo, Mbembe nos apresenta a *Necropolítica*: “[...] racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para aceitabilidade do fazer morrer” (MBEMBE, 2018, p. 18).

redobrados os esforços dos *memorialistas de esquina* contra a morte e o apagamento — há anos e “anos contrariando a estatística”, como diriam os Racionais Mc’s<sup>27</sup>.

Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria — a cripta viva do capital. Porém — e esta é sua patente dualidade —, numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. Sua capacidade de fascinação, ou mesmo de alucinação, não fez senão se multiplicar. (MBEMBE, 2014, p.19).

Entre esses narradores de fotos à mão do Nordeste brasileiro, faço eco aos ditos do filósofo camaronês, sobretudo quando menciona esse “desejo consciente de vida”. Lembrar e fazer-se lembrado, essa ontológica batalha contra o tempo, é no Poço uma prática vívida e vital — dos velhinhos e velhinhas cheios de horas para gastar na esquina, dos atletas acumuladores compulsivos de fotografias da vizinhança, dos jovens documentaristas; são densas ou superficiais, duras ou pueris suas histórias, mas a prática é alegre. É esse *desejo consciente de vida*, do qual nos fala Mbembe, que vemos nas narrativas de ex-jogadores do *Brasileirinho*, time do Poço ativo por quase quarenta anos nos jogos de *futebol de subúrbio*<sup>28</sup> de Fortaleza. Pausou suas atividades recentemente, devido aos conflitos entre facções criminosas. Como relatam dirigentes do time, a mobilidade dos jogadores entre bairros tornou-se arriscada. Isso, porém, não os impediu de fortalecer seus laços e lembranças, mesmo não se tratando de uma organização com recursos destinados à conservação de um acervo ou arquivo. Assim, compartilhando fotos e *resenhando* jogos antigos, algumas dezenas de jogadores trabalham coletivamente suas memórias por meio do grupo “Resenha do Brasileirinho”, no WhatsApp.

## 1.2 Práticas de Imagem, Memorialismos do Poço

Como ensina Ecléa Bosi (1994), lembrar não é reviver, é reconstruir experiências com imagens e pensamentos; *memória é trabalho*, e não mero sonho. Por isso, compreendo os narradores do Poço como *trabalhadores* da memória, ou, como dito antes, *memorialistas de esquina*. Muito cedo me impressionaram situações como esta, que se repetiram em minhas voltas na comunidade sem que eu houvesse agendado um encontro: um narrador idoso me conta

<sup>27</sup>“Capítulo 4, versículo 3” é uma canção de Racionais MC's de 1997.

<sup>28</sup> “Futebol de subúrbio” é um termo corrente entre jogadores para a prática esportiva não profissional, auto-organizada, que acontece em campos e quadras dos bairros da cidade.

sua história com o celular numa mão e os dedos da outra a tatear imagens no aparelho. Como já observava Benjamim (1994), é também com as mãos que o narrador conta sua história. O que ele conta atravessa gerações, as suas, de vizinhos e de espaços na comunidade. Atento às dinâmicas semelhantes nessa vizinhança, percebi uma *atitude tática*, uma *arte dos fracos* (CERTEAU, 2009) entre moradores que, burlando a falta de um arquivo profuso de imagens, livros e monumentos que registrem suas histórias formalmente, articulam “um certo agregado de fios vitais”<sup>29</sup> (INGOLD, 2012), corpos, *dispositivos*<sup>30</sup>, redes digitais, vozes e imagens em seus trabalhos de memória. Contar uma simples narrativa biográfica pode ser um exercício de atualização coletiva daquilo que conta.

Tanto jovens quanto velhinhos tomam parte nesses agregados entre corpos, aparelhos e lugares que encontram na prática de *imagens conectadas*<sup>31</sup> (SANTOS, 2016) um vetor de produção de sentidos. Para acompanhá-los em suas práticas, adotei estratégias semelhantes às de Diógenes (2015)<sup>32</sup>, oscilando os esforços investigativos entre ambiências *on-line* e *off-line*. Isso me permitiu observar como as imagens *agiam* favorecendo essa ou aquela palavra, esse ou aquele desfecho para a história do contador. Dessa maneira, passaram a me interessar, especialmente, menos a feitura de fotos e vídeos e mais as práticas incitadas *pela* imagem; quais travessias no espaço nos propõem; quais usos lhes podemos atribuir; quais mudanças em seus usos e entendimentos proporcionam sua partilha e deslocamento — em suma, interessa o que trato aqui como um conjunto de *práticas de imagem*, tais como as *práticas microbianas dos atores ordinários* nas grandes urbes, como define Certeau (2009). Nossos pequenos corpos erráticos se entendem com as vias da cidade, enquanto se movem, da mesma maneira que os olhos conduzem seu movimento visual sobre manchas, pixels<sup>33</sup> e texturas da fotografia em busca de sentido, afetando-se com o que encontram no caminho.

Trato os deslocamentos de terreno como *práticas de imagem*, de tempo, de sentido, de lembrança, também digitais, que exatamente em sua mobilidade constituem espaços.

<sup>29</sup>“Essas considerações me levaram a concluir que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. [...] Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.” (INGOLD, 2012, p.29).

<sup>30</sup>Trato a noção de dispositivo como Foucault (2000), como uma rede que se pode tecer entre um conjunto heterogêneo de discursos, espaços e instituições — ideia retomada por Agamben (2005).

<sup>31</sup>Francisco Coelho dos Santos (2016) vê nas *selfies* um exemplar de imagem conectada, “um objeto com vocação social cotidiana” (SANTOS, 2016, p.1).

<sup>32</sup>Em *A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço*, Glória Diógenes move a pesquisa entre as diferentes ambiências, de acordo com o próprio fluxo dos envolvidos na pesquisa. “Decidi implementar um itinerário marcado por intervenções de artistas urbanos que se moviam entre uma zona de Lisboa e ambiências das redes sociais digitais.” (DIÓGENES, 2015.) Disponível em: <http://etnografica.revues.org/4105>. Acesso em: 21 maio 2019.

<sup>33</sup>Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, “pixel” é a unidade mínima de uma imagem digital. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/pixel>. Acesso em: 8 fev. 2021.

Também consideramos *prática de imagem* ações mobilizadas pela fotografia que incidem sobre as relações entre os sujeitos no espaço. O “espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2009, p.202), ou seja, a prática dá sentido ao espaço. A imagem, a fotografia, enquanto prática intimamente ligada aos trabalhos da memória, mobiliza e sedimenta espaços.

Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos ‘vivas’), mas ela me anima: é o que toda aventura produz.  
(BARTHES, 2015, p.25).

Como Barthes (2015), que elabora seu pensamento sobre fotografia do ponto de vista de quem vê fotos e é fotografado, mas se eximindo da experiência do fotógrafo profissional, atendo-me àqueles que *praticam* as imagens que lhes são caras, que lhes afetam porque falam de si, dos seus e dos seus lugares — e que nesse sentido as podem chamar de *suas*, imagens que, por vezes, sequer foram feitas por quem as possui. São inúmeros e arbitrários os traços pungentes através dos quais nos aventuramos diante de nossas “velhas fotografias”. Creio, por certo, que é nesse movimento visual e afetivo que nos brota o desejo de compartilhar essa ou aquela lembrança, nos abstendo daquilo de doloroso ou impertinente que porventura também recordamos. Ou seja, na prática da imagem, o narrador anima sua narrativa.

A exemplo disso, recordo-me de Laiz<sup>34</sup>, sobre quem o recorte desta tese não me permitiu aprofundar o relato, tendo sido, porém, muito importante em minhas primeiras epifanias sobre a *comunidade visível*. A jovem de pele escura moradora do Poço fotografou e me mandou, por WhatsApp, uma imagem: duas meninas à sombra, um carro, uma árvore, uma casa (Figura 2). Indiferente a que tudo nela me parecesse nítida “trivialidade cotidiana”, algo me *pungiu*, ou, como diria Barthes (2015, p.40-42), “um ‘detalhe’ me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada, aos meus olhos, por um valor superior. Esse ‘detalhe’ é o *punctum*. Ele é da ordem do intempestivo, do epifânico”. Ainda que, como em meu caso, trate-se de detalhes banais, eles mudam a maneira de perceber a imagem.

---

<sup>34</sup>Pseudônimo utilizado para proteger a identidade da moradora, visto que não me aprofundo em sua história nesta tese.

Figura 2 - Díptico comparativo: a) à esquerda - duas meninas no Poço da Draga; b) à direita - “Retrato de Olga e Stella fazendo pose com a babá”. Fotógrafo não identificado. Brasil, c.1890



Fonte: a) acervo pessoal recebida via WhatsApp de uma moradora da comunidade em julho de 2018; b) Koutsoukos, v. 2, p. 84, imagem 114, 2006.

Visivelmente tratamos de uma fotografia vernacular. Eis alguns indícios: o chão superexposto se apresenta muito branco — nenhum corpo lhe oferece sombra contra o sol; o enquadramento corta parte da menina mais próxima à câmera; o “horizonte torto” nos dá a sensação de que as garotinhas e o carro a qualquer momento deslizarão para a direita; e, na metade enquadrada do rosto da mesma garota, o óculos de lente espelhada laranja permite ver, pequeno e turvo, o reflexo de Laiz, agachada com as duas mãos, a segurar provavelmente o celular na altura de seu rosto. Trato tais evidências menos como “falhas” técnicas e mais como “características” de uma prática fotográfica que privilegia o *afeto mobilizador* do registro de acontecimentos entre familiares, vizinhos ou amigos, indiferente à perícia daquela que fotografa.

Ao sugerir que a imagem é uma *forma de pensar*, Etienne Samain (2012) a define como “um grande jardim de arquivos vivos, a imagem é uma supervivência”. A foto, feita em época de Copa do Mundo, traz a mim, que caminho por ali, muitos indícios de que se trata de uma imagem feita no Poço da Draga. Como observa Didi-Huberman (1998), a imagem tem



mais memória e porvir do que nós que a olhamos. Por exemplo, nos óculos espelhados e nas vestes de praia vejo a relação perene de toda uma comunidade com o mar. O que para alguém de fora indicaria um bairro brasileiro qualquer, o trabalho de memória de Laiz, ao se afetar, fotografar e partilhar, designa o Poço da Draga nos *rastros* de corpos negros, de parede de tijolos descobertos, da parede de azul fosco que aparenta tratar-se de tinta ‘à cal’, o chão de terra, o varal de fio, as bandeirolas da copa e também no cearense pé de jambo. Meus olhos se movem por tais detalhes dessa cena paralisada pelo clique fotográfico tal qual Flusser (2012) diria num *vaguear circular*, num tempo mágico do *eterno retorno*. Nele, diferentemente do tempo linear, o “antes” vira “depois”, que vira “antes”; causas e efeitos se retroalimentam.

Silva (2016, p.433) aponta que “a noção de *rastros* é aqui apropriada como imprescindível para pensar a recomposição de uma vida e da experiência antropológica”. Os *rastros*, segundo Gagnebin (2006), não são signos “criados”, como os linguísticos. Os rastros são largados, esquecidos. Quando pratica suas imagens, a moradora persegue rastros; quando conversamos, estamos os dois investidos nessa busca entre o visível e o dizível. Nisso, algo em particular me chama a atenção: ao escolher tal foto, Laiz apresenta, antes mesmo de sua família, as pequenas vizinhas. Intui, de tal escolha, um “senso de comunidade” na prática daquela foto e na relação de tamanha proximidade entre mulheres que ali cuidam umas dos filhos das outras quando estão a trabalhar fora, eventualmente cuidando dos filhos dos outros.

Não podemos deixar de observar a distinta condição histórica que hoje favorece o registro fotográfico de famílias e vizinhanças negras, tendo em vista que, como nos lembra Koutsoukos (2006), a não mais que 130 anos, no Brasil, era mais provável encontrarmos corpos negros povoando os álbuns de famílias brancas posando como *posse*, amas de leite ou babás — muitas vezes sem direito sequer ao nome na legenda (Figura 2), sem direito à memória.

Traço assim, de maneira intempestiva talvez, o paralelo entre imagens tão distantes em décadas e quilômetros por crer não somente no laço histórico-colonial, mas, principalmente, no porvir e na capacidade de afetar das fotografias. De fato, é nessa experiência meio que fantasmagórica que Aby Warburg (2010) vai fazer sua *anamnese do pathos* nas grandes pranchas de seu colossal *Atlas Mnemosine*. Contrariando uma cronologia das imagens, é na semelhante afetação promovida por elas em suas respectivas culturas que o historiador vai confiar a ordenação de seu discurso. Como nos lembra Didi-Huberman (2017), “interessa-me colocar em relação as imagens entre si através de um recurso constante à ideia da *montagem* (grifo nosso). O importante é colocar em relação as imagens, porque elas não falam de forma

isolada"<sup>35</sup>. O traçado discursivo entre as diversas imagens se apresenta à leitura mais como uma constelação que ganha sentido no conjunto e na prática da navegação do que como uma tese de retórica linear progressiva. Busco, em minha escrita, um trafegar semelhante entre rastros de acervos visuais de conteúdos tão heterogêneos manuseados nos celulares de uma comunidade.

Podemos imaginar que, se fosse possível fazer uma anamnese dos *sintomas* que permeiam as relações de moradores do Poço, como Laiz com suas fotos, creio que se mostraria necessário mais que um súbito "contágio de saudosismo brando" para mobilizar suas *práticas de imagem*, tão diversas e relativamente duradouras. Há, sim, malhas de afetações enleadas pela história da comunidade em geral, porém, essa história emerge e “se conta” a partir de dinâmicas cotidianas, acontecimentos do lugar, como práticas esportivas como a capoeira, o futebol e o surf, ou pela frequência em determinados pontos na praia, ou pelo exercício biográfico de entes familiares. Com isso, conhecemos a seguir alguns dos moradores que fazem a *comunidade visível* e suas formas de fazer ecoar os signos e imagens dessa visibilidade.

### 1.3 O futebol e a persistência das imagens conectadas

Nunca é demais lembrar que a comunidade de longa história centenária é pequena o suficiente para favorecer os encontros e as misturas entre famílias e gerações de moradores. Assim, numa curta travessia de cem metros, é possível, sem esforço prévio, reavivar histórias de lazer ou perigo, recentes ou antigas, entre primos e amigos. Muitas vezes, foi por acaso que me vi nessa partilha no que diz respeito ao futebol — entre ex-jogadores, seus filhos e netos. É com esse espírito que relato um pouco como pessoas como Teco, João Meu e He-Man<sup>36</sup> mantêm viva a história do *Brasileirinho*, time de futebol amador do Poço, trocando fotos e narrativas entre si e em seus grupos de WhatsApp.

Em uma ocasião como essa, vejo João Meu apontando imagens em sua pequena tela. O velho policial aposentado me surpreende quando suas imagens o apresentam como

<sup>35</sup>Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-ao-apanas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em: 05 fev. 2021.

<sup>36</sup>Apelidos pelos quais os três são conhecidos na comunidade. Faço muitas menções a Teco, Álvaro Graça Júnior, um morador que se revelou um colaborador significativo da pesquisa. Isso porque ele viveu seus 38 anos no Poço da Draga, é filho do pescador Álvaro Graça e bisneto de “Seu Graça”, que, segundo Teco, cuidava do terreno da família Bóris, por sobre o qual o Poço da Draga se expandiu. Teco é um colaborador muito caro a esta pesquisa, como detalho mais à frente, na seção em que abordo questões metodológicas.

maratonista e integrante das formações do Brasileirinho e do Navegação, antigos times de futebol do Poço, assim como do Tiradentes, time da polícia. Seu arquivo portátil de fotografias dá conta de mais tempo que a idade do próprio homem — gerações de atletas, gerações de famílias, o espaço, suas práticas e a paisagem mutante da Praia de Iracema e das ruazinhas da comunidade. As fontes das imagens são diversas: feitas de seu próprio celular, por ele ou por parentes, capturas de seus álbuns de família, dos retratos nas paredes e, em especial, dos grupos de *zap* de parentes, amigos e da associação de maratonista.

Aqui é Tarcísio Abelha. Eu, Tarcísio Abelha e [alguém que não entendo o nome] que já jogou no Fortaleza [Mostra uma foto dele mais jovem com outros dois jogadores com o uniforme do Tiradentes, time da P.M. no qual jogou. Os três com uma medalha no pescoço por sobre o uniforme de listras largas vermelhas e pretas]. Meu nome é conhecido aqui na comunidade como João Brito, né? [...]. Aqui oh! Esse aqui é um dos times mais antigos que nós tínhamos na comunidade, eram o antigo Portuário. Aqui é o Portuário, entendeu? Depois vem o time do Álvaro. Que é esse aqui pronto! [passa a foto para uma outra de formação de um time vestido de verde escuro] Aqui é o Navegação. [Pergunto qual a diferença entre os times] É porque aqui tem vários time, né? Quando os portuários eram aqui, entendeu, aí tinha o time dos Portuários. Aí se mudou para o Porto lá em cima né? [Porto do Mucuripe].(informação verbal)<sup>37</sup>.

Numa foto, vejo o corredor sênior trilhando a São Silvestre; na outra, ele posa com a esposa na frente do que ele faz questão de me informar que é o *Copacabana Palace*, no Rio de Janeiro; numa outra, um salto para trás no tempo e se apresenta nos anos noventa num retrato com Cláudio “He-Man”, que mora a poucos metros dali. Lembrar das fotos, desejá-las, procurá-las em fontes diversas, organizá-las e debatê-las são operações do hercúleo (e homérico) trabalho da memória de João. A coleção dessas imagens não foi planejada com antecedência para uma entrevista. João estava na porta de casa quando eu e meu amigo *Teco* passávamos para entrevistar outra pessoa. Após uma rápida apresentação de nossa pretensão, João compôs uma pequena “constelação de recordações”, à medida que conectava fotografias na fabulação de sua narrativa autobiográfica. Isso só foi possível porque ele já carregava consigo um conjunto de fotos de origem heterogênea e a prática narrativa possibilitada pelo “testemunho” social, espacial e temporal dessas imagens. João *pratica* suas *imagens conectadas* (SANTOS, 2016) na calçada de casa. João *trabalha* a memória em sua *prática de imagem*.

---

<sup>37</sup>Transcrição de entrevista informal concedida em 22 de agosto de 2018.

Figuras 3,4 e 5 - Trechos do vídeo da entrevista com João Brito em agosto de 2018. Respectivamente: (3) imagem da infância de João; (4) Time dos portuários; e (5) o Brasileirinho, ambos times do Poço da Draga dos quais João fez parte



Fonte: Vídeo de acervo pessoal.

Já em outro momento, sigo Teco, que me apresenta Cláudio He-Man na Avenida Almirante Tamandaré. O grande homem negro, na casa dos 50 anos, hoje trabalhador do cais, é ex-jogador do *Brasileirinho*, time de futebol do Poço. Frequentemente o vemos sentado sozinho, ouvindo música ou conversando com alguns amigos. Nesse dia não estava acompanhado, e ouvia em seu celular “Tu és o MDC da minha vida” (canção de Raul Seixas).

Filmamos seus apontamentos sobre fotografias de seu celular. Cláudio narra a história do time, quando Teco se afeta com uma foto em que aparece seu pai. Mais uma vez, vi o acervo fotográfico contido previamente em um celular engajar moradores no trabalho de “avivar” fios da memória. Apesar de verbalizar com frequência as quatro gerações de linhagem que o ligam ao Poço da Draga, Teco me pareceu se pôr mais ativamente na conversa após a surpresa de encontrar sua biografia atravessada não apenas pela história do amigo, mas da própria comunidade.

[...] o Bane, o Baidek, Luceninha, eu, Repeteco, Cleiton, Álvaro, Baianinho e Marcos Davi. [...]. Aí tem essa daqui que já tá muito antiga. [Álvaro pergunta ‘tu foi lá em casa bater essas foto foi?’] Não essa eu mesmo tinha. Era meu álbum. Eu acho que eu tenho esse álbum em casa...é porque foram tirando as foto naquela época e foram [compartilhando]. (Transcrição de entrevista informal no poço da Draga em julho de 2018.)

É muito interessante observar como muitos dos membros do time tinham seus álbuns com cópias das mesmas fotos e que, por vezes, os que não tinham, pediam aos colegas que lhes fizessem uma cópia digital. Seus diálogos, exercícios de rememorar a dois, são tão fácil e visivelmente ativados pelas fotografias, que, como observa BARTHES (2015), atestam, juntos, realidade e passado (dizem *isso foi*) como nenhuma outra linguagem.

Figura 6 - Registro de Cláudio “He-Man” comentando fotos antigas em seu celular, 2017



Fonte: Vídeo acervo pessoal.

No caso de Teco e He-Man, basta lembrarmos que o time não existe mais para que fique claro o saudosismo diante das imagens. Assim, é no exercício das palavras e dos gestos

sobre o seu chão que vejo os viventes do Poço da Draga praticarem suas imagens. Muito provavelmente por aquilo que nos lembra Benjamin (1994, p. 200), “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos”. É no fluir do cotidiano de uma comunidade marcada por laços estreitos, que tem como hábito cotidiano ações “de conservação da memória”, que ganha força a prática de produzir e fazer confluir imagens.

#### 1.4 As fotos nos filmes e o encontro de gerações

A imagem acima registra um momento epifânico primeiro dessa investigação que ia tecendo suas questões na medida em que se desdobrava minha presença no território — encontro a encontro, de maneira *tática*, como diria Certeau (2009). Com certeza eu já estava enlinhado nesse universo de *memorialistas de esquina* antes mesmo de ter clareza disso. Nesse exato momento retratado, passei a compreender que não filmava mais, para com suas palavras e gestos chegar a uma história do Poço com as suas fotos, e sim para entender *como essa prática de imagens dá forma e longevidade às histórias de moradores de longa data como Cláudio e João.*

Necessitei de mais tempo aprofundando relações, sobretudo com Teco e com Victor de Melo, realizadores audiovisual de faixa etária de trinta anos, como eu, para entender que não se encerrava entre os mais velhos a prática das fotos da comunidade. Fui, pouco a pouco, me dando conta dessa geração de descendentes de moradores que encontraram nos acervos fotográficos de pais e avós a matéria-prima para suas próprias *práticas de imagem*, sua própria versão de memorialismo por meio da realização de documentários. Assim, esta tese, mais que descrever uma *prática de imagem*, acompanha nos movimentos intergeracionais de lembrança, as continuidades e descontinuidades de maneiras de se relacionar com fotografias em favor da memória de um lugar.

Se o memorioso Cláudio He-Man me fez voltar a atenção para uma *prática de imagem* nas calçadas da comunidade, sobretudo entre adultos e idosos, o segundo acontecimento epifânico que tive apontava para uma geração de jovens de 20 e 30 anos, com uma prática um pouco menos espontânea ou imediata diante dos acervos fotográficos das famílias do Poço da Draga. Por conta disso, o que me atingiu não foi um contato direto com um morador, mas com o resultado de seus trabalhos de memória exibido na quinta-feira de 09 de agosto de 2018 na sala de Cinema do Centro Dragão do Mar a poucas centenas de metros do território do Poço. Em uma sessão de cinco curtas-metragens intitulada “Pertencer a um

Território”, do Festival Cine Ceará, assisti ao filme *Ponte Velha*, de Victor de Melo (2018, 23 minutos).

O curta, segundo o autor me disse em outro momento, é algo como uma catalogação dos usos da Ponte por parte de moradores da vizinhança e de frequentadores oriundos de outras regiões de Fortaleza. Nele, vemos banhistas mergulhando, pescadores subindo peixes, outro mergulhando para pesca subaquática, um *performer*, uma pessoa que dorme debaixo da Ponte, uma festa que acontecia aos domingos, em 2017, e que vemos na figura 7, entre outros personagens e acontecimentos. Para fazer seu documentário fluir, ele utiliza fotografias antigas da cidade, cedidas por arquivo especializado, imagens de seu acervo pessoal e de outros moradores, vídeos que pesquisou no YouTube<sup>38</sup> e entrevistas que gravou com sua própria câmera. Lembro de terminar de ver o filme pensando: “Se eu fizer um filme inspirado em minha pesquisa ainda em curso, será algo como *Ponte Velha*, pois ele explora imagens e práticas de um território de maneira impressionante”. Conforme nos conta Favret-Saada (*apud* GOLDMAN, 2005), o tempo é uma relação muito importante de levarmos em conta no desenvolvimento de uma pesquisa antropológica. Ele é capaz de facilitar, sedimentar ou dificultar nossa presença em determinado território, assim como faz avançar ou retroceder nossas questões e suposições. Precisei de uma quantidade razoável de tempo para entender que, na verdade, a existência de tal obra audiovisual expandiria e modificaria minha investigação.

Figura 7 - Festa que ocorria na Ponte Velha aos domingos, em 2017



Fonte: Cena extraída do filme *Ponte Velha* (2018), de Victor de Melo.

<sup>38</sup>YouTube é uma popular plataforma de compartilhamento de vídeos na internet.



*Ponte Velha* evidencia o trabalho da memória do documentarista numa malha de pessoas (realizadores, moradores, frequentadores), fotos, vídeo, ruídos, falas e temporalidades diversas. O curta-metragem é testemunha de práticas de imagem e efetua relações entre gerações diferentes relacionadas ao *memorialismo* do Poço da Draga. A mera ideia que fiz do filme me chamou a atenção para a existência de vários outros trabalhos audiovisuais de moradores que também operam com fotografias do Poço. Edu *Mente Fria*<sup>39</sup> é exemplar nesse sentido. Ele é morador do Poço que possui um canal na plataforma YouTube com vídeos que abordam a memória da comunidade por meio de fotografias. Victor de Melo, inclusive, comentou comigo em entrevista que “o Mente Fria é o cara que mais tem material documental do Poço. Diferente da gente que entra num meio que precisa prestar conta com a academia ou com os festivais [de cinema], ele é informal daí faz muita coisa”<sup>40</sup>. Edu tem entrevista até com a mãe de Victor, coisa que o realizador disse nunca ter sido capaz de fazer. Isso é um indicativo de como práticas diferentes que visam chegar em públicos diferentes produzem relações distintas entre a comunidade e suas imagens. Victor crê que os filmes de Edu chegam mais rápido e a uma quantidade maior de moradores que os seus, devido ao fato de este último disponibilizar na internet e organizar eventos de exibição de seu conteúdo audiovisual com maior frequência. Por ora, é importante perceber que fazer documentário é também uma das complexas e correntes práticas de imagem da Comunidade.

Victor, assim como Álvaro Graça Jr. [Teco], cresceu no Poço da Draga e estudou cinema na ONG Alpendre durante os anos 2000, da mesma forma que alguns outros na vizinhança que ainda permanecem atuantes no audiovisual, de maneira profissional ou amadora. Victor observa que também nessa época esse grupo de vizinhos manteve contato com a fotógrafa portuguesa Ângela Berlinde, que realizou oficinas com eles nessa época. Ele também lembra do fotógrafo paulista Mario Lalau, para quem ele e Teco facilitaram o trabalho na comunidade e de quem ele recebeu sua primeira câmera fotográfica analógica. Assim, é importante observar que ações formativas de profissionais de áreas diversas e de ONGs como o Alpendre contribuíram para a emergência de uma prática documental em uma comunidade que frequentemente recebe pesquisadores e artistas interessados em suas histórias. E claro, esses memorialistas de hoje trinta e poucos anos mantêm contato com parentes e amigos, como nossos *memorialistas de esquina* que possuem acervos fotográficos que potencializam suas produções em vídeo.

---

<sup>39</sup>Segue o *link* do primeiro vídeo que Álvaro me mostrou de Edu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9IJ0t5KG6c>. Acesso em: 01 ago. 2019.

<sup>40</sup>Transcrição de trecho de entrevista cedida por Victor de Melo a mim no dia 14 de maio de 2020.



Atento a esses fatores, no ano de 2019 realizei a “Oficina de Fotobiografia - Ensaios e Filmes nos Celulares do Poço da Draga” na Escola Porto Iracema das Artes, do Centro Dragão do Mar, localizada próximo à vizinhança. Em parceria com o realizador audiovisual Álvaro Graça Jr. e seguindo as pistas de Fabiana Bruno (2012), facilitei o processo de edição dos conteúdos de fotos e vídeos dos aparelhos telefônicos dos moradores do Poço, na crença de que o exercício de criação artística, fortemente focado no trabalho da memória do autor, produziria conhecimento sobre a comunidade e suas práticas e partilhas de imagens. Na ocasião, convidamos documentaristas como Victor de Melo para exibir e falar sobre seus trabalhos. Como resultado, o coletivo da oficina produziu quatro curtas-metragens concentrados nas fotografias e histórias de um ou mais moradores. Em relação a essa experiência, nos debruçamos, em capítulo mais adiante, sobre dois trabalhos em especial: I) “Ao mundo”, sobre Ivoneide Gois, que guarda um grande acervo fotográfico da comunidade e recentemente publicou um livro com “santinhos” de ex-moradores falecidos<sup>41</sup>; II) “Empoçados”, o segundo curta, idealizado por João Carlos Goes, filho de Ivoneide, e que se concentrou nas imagens que pesquisadores faziam na comunidade. O filme trabalha memórias entre moradores e pesquisadores e põe em xeque as relações de poder que envolvem investigações de cunho antropológico — por isso nos deteremos nele posteriormente. João Carlos também é morador dessa safra de trinta e poucos anos que nasceu no Poço; assim como seu irmão, frequentou o Alpendre, já tendo produzido conteúdo documental sobre a comunidade anteriormente.

Lima (2019) aponta no cinema uma *prática moradora*, acontecimento que favorece a uma coabitação. Nos conta ele que “é sempre preciso considerar que, diante do trabalho do cinema, a coabitação é, pelo menos, dupla: habita-se um território vivido e um mundo imaginado” (LIMA, 2019, p.18). Penso, assim, que a realização de oficinas para criar juntos, pesquisador e pesquisados, narrativas de imagem e som é uma forma de coabitação provisória, frágil, mas potente. *Coabitar imagens* fez desta tese não um esforço de falar *sobre* o território e a biografia de meus interlocutores, mas de descrever algumas de suas fabulações sobre suas próprias vivências. Em vez de observar o Poço, convidei os observadores do Poço a criar comigo e a relatar suas práticas de imagens.

Se o conteúdo do celular de He-Man tem indícios da maneira como trabalha suas memórias em coletivo, o mesmo podemos falar de filmes como o de Victor ou de João Carlos.

---

<sup>41</sup>A publicação *Territórios da Memória - Poço da Draga* é resultado do louvável trabalho de arquivamento de Ivoneide e da atuação do Grupo Rastros Urbanos, extensão universitária da UFC, coordenado pela professora Cristina Maria Silva.

Há aí um certo proceder *fotobiográfico* em busca dos *rastros* de lembranças nos álbuns de fotos que encontram, na montagem filmica, a acomodação junto aos relatos de vida de seus narradores. Com isso, parece-me pressuposto que tenham como fundamento de seus procedimentos o ato de *pensar* a relação entre imagens e narrativas e como relacioná-las. Tal particularidade se relaciona, principalmente, ao processo que no campo audiovisual chamamos *montagem*.

A montagem é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.1).

A noção de *montagem*, tão relevante para o cinema e para o teatro, é trazida ao campo filosófico-científico por pensadores como Benjamin (2006) e Didi-Huberman (2016), favorecendo a criação ou a investigação de um pensamento a partir das políticas e das concepções que implicam sua forma de se apresentar. Nesta pesquisa, as especulações em torno da ideia de montagem têm finalidade dupla, pois não bastasse tal escrita ser em si um processo de montagem, um exercício de imaginação que navega numa constelação de imagens e histórias, na mesma medida também os documentaristas e memorialistas de esquina *montam* suas narrativas não tendo uma cronologia como premissa.

Assim, entendo que se ligam esses dois pontos fundamentais de minha *narrativa sobre narradores*, aqueles dos celulares e os dos documentários. Se a princípio percorro as calçadas observando como os moradores do Poço da Draga praticam imagens e trabalham memórias através de seus smartphones, para isso, problematizo as malhas de relações entre os descendentes dessa comunidade centenária na beira da orla turística de uma grande capital por meio das fotografias e filmes que produzem, arquivam e compartilham com suas redes. Lembro que esses escritos se dedicam um pouco menos a descrever uma comunidade e mais a apresentar como certos moradores o fazem, tornando-a visível em suas práticas e narrativas.

### 1.5 Corpos negros, lembranças pardas

O Poço da Draga se constituiu numa região litorânea muito significativa para o imaginário negro cearense e da luta abolicionista brasileira. Nesse mesmo pedaço de mar no qual se constituíram as atividades portuárias de Fortaleza e, portanto, suas atividades de tráfico de pessoas negras escravizadas, Chico da Matilde proferiria em 1881 a frase “No porto do Ceará não embarcam mais escravos”, que o concederia uma nova alcunha, a de

Dragão do Mar, ou Navegante Negro (XAVIER,2004). Sendo exaltado pela luta abolicionista em todo o país, o chefe dos jangadeiros e José Luís Napoleão, homem negro liberto, conduziram uma greve que findaria com a escravidão no Ceará sete anos antes que no restante de nosso país.

Em homenagem ao filho da Matilde, batizaram o Centro Cultural Dragão do Mar e lhe puseram uma estátua em seus arredores. Diante de tais esforços governamentais em lembrar o herói negro cearense, me impressionou, mas não tanto, a dificuldade em “se reconhecerem negros”<sup>42</sup> entre meus interlocutores do Poço da Draga. Nas fotos, nos filmes, nas práticas, nos fenótipos e nas trajetórias socioeconômicas, eu enxerguei e enxergo uma coletividade profundamente marcada pela história dos povos negros do Ceará. No entanto, como em muitas outras populações semelhantes no Brasil, a negritude desses corpos pretos, por vezes, apresenta-se como lembrança *parda*.

Com o perdão da ironia, me refiro ao fato de muitos dos narradores e narradoras do Poço se autoidentificarem como *pardos*, *morenos* ou *mestiços* e apresentarem muita dificuldade para articular memórias relativas à sua ancestralidade negra. Não conduzo uma crítica à maneira como tais pessoas se veem; sei como é delicado o processo de autoafirmação no Brasil. Trato, porém, tal constatação, oriunda de minhas experiências diante de fotografias e das ruas do Poço, como sintoma das políticas de mestiçagem/embranquecimento do país, movidas por uma crença em uma redentora *democracia racial* à qual chegaríamos.

No Brasil o mito de democracia racial bloqueou durante muitos anos o debate nacional sobre as políticas de ‘ação afirmativa’ e paralelamente o mito do sincretismo cultural ou da cultura mestiça (nacional) atrasou também o debate nacional sobre a implantação do multiculturalismo no sistema educacional brasileiro. (MUNANGA, 2004, p. 11).

Por tal razão, não é de espantar que a autoafirmação entre populações negras no Brasil — e, claro, no Ceará — seja um processo dificultado por tais políticas e por uma história marcada pelo apagamento da memória de idiomas, culturas e religiões originárias de nossos tataravós, assim como dos laços de parentesco que remeteriam à ancestralidade africana. Não nos esqueçamos que declarar nãoexistência nos autos da história é assunto de Estado. Por ora, basta lembrar como o presidente da província do Ceará deu cabo, em 1863, da existência de nossas etnias indígenas com um relatório que ganhou força de decreto (ANTUNES, 2012), enviado à Assembleia Legislativa: “Já não existem aqui índios aldeados ou bravios”<sup>43</sup>. Não nos

<sup>42</sup> *Tornar-se Negro: As vicissitudes da identidade do Negro Brasileiro em ascensão social*, de Neusa Souza (1983), aprofunda o delicado tema da autoafirmação.

<sup>43</sup> “Esse é o famoso trecho em que o presidente da província José B. C. Figueiredo Júnior afirma não existirem índios vivendo na província cearense, nem como aldeados, nem muito menos como índios bravos. Segundo o

esqueçamos que os colonizadores já chamaram os primeiros habitantes daqui de *negros da terra*.

Assim, diante de gerações marcadas por uma política de miscigenação e interdito ou desfavorecimento à afirmação de identidades nãobrancas no país, em nosso Estado ainda sentimos a memória do apagamento de histórias de famílias inteiras. Posso dizer que a percepção dessa lacuna é um traço que caracteriza a trajetória de vida de muitos brasileiros. Ou, dito de maneira mais elegante, “O passado colonial foi ‘memorizado’ no sentido em que ‘não foi esquecido’” (KILOMBA, 2019, p. 213).

Voltemos ao Poço. Há outros paralelos entre a história do Navegante Negro e a de muitos moradores do Poço da Draga. Chico da Matilde nasceu em Canoa Quebrada (Aracati), em 15 de abril de 1839, filho de pescadores (XAVIER, 2004). Quando o pai morreu, precocemente, Matilde conseguiu empregar Chico como menino de recados em navios que iam entre Ceará e Maranhão. No Censo comunitário do Poço, compartilhado pelo morador e geógrafo Sérgio Rocha (2018), podemos ver que seus vizinhos não nascidos ali vieram de 42 municípios cearenses, mas a maioria é natural de Camocim, Aracati e Beberibe. O geógrafo acredita que parte desses já atuavam nos portos dessas regiões, tendo em vista o número de pescadores, portuários e seus descendentes que vivem no Poço. Além da relação profissional e de moradia com o litoral, há outra curiosa aproximação identitária entre o povo da Draga e o Dragão. O chefe dos jangadeiros é recorrentemente mencionado como *mulato*, terminologia característica de um país cujo discurso racista e de branqueamento, distinguindo-o da coletividade negra, com a qual se identificava e tomava parte em sua luta, para colocá-lo no “limbo sem ancestralidade” dos nãobrancos identificados como pardos, mestiços ou morenos. O termo, inclusive, pode ser lido como vindo do prefixo de mula (*mulus*, em latim), fruto do cruzamento do cavalo com a jumenta<sup>44</sup>. A cultura colonial dos brancos do Brasil deixou aos seus herdeiros a memória de uma árvore genealógica que remete sua ascendência aos colonizadores europeus, assim como as riquezas expropriadas dessa terra com o trabalho forçado de negros e o sangue de índios. A estes destinou designações que mais os aproximavam da animalidade que da condição de humanos. Em tal contexto, surge um sujeito brasileiro confuso de seu passado e de sua identidade, e se não tão confuso, inseguro de proferi-la, que

---

político, desde o início do século já fora documentado por outros presidentes o desaparecimento dessa população e as causas eram três: dizimação, migração e, por fim, decadência com descaracterização de identidade e miscigenação ao restante da população. Esse extrato de texto compõe o longo relatório produzido pelo governo como resultado da gestão do ano de 1862 enviado no dia 09 de abril de 1863 para ocasião da abertura dos trabalhos da Assembleia Legislativa.” (ANTUNES, 2012, p. 5).

<sup>44</sup>Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/11/brasil/29.html>. Acesso em: 11 fev. 2021.

aguardará Sueli Carneiro (2016) lhes lembrar que existem negros de pele clara, e que é delicado seu reconhecimento — como podemos concluir no caso de muitos moradores do Poço da Draga, em minha própria trajetória de vida e na maneira como muitos historiadores se remeteram à cor da pele de Chico da Matilde.

[...] mesmo quando apresentam alto grau de morenidade, como ocorre com alguns descendentes de espanhóis, italianos ou portugueses que, nem por isso, deixam de ser considerados ou de se sentirem brancos. A branquitude é, portanto, diversa e multicromática. No entanto, a negritude padece de toda sorte de indagações.  
 [...] Insisto em contar a forma pela qual foi assegurada, no registro de nascimento de minha filha Luanda, a sua identidade negra. O pai, branco, vai ao cartório, o escrivão preenche o registro e, no campo destinado à cor, escreve: branca. O pai diz ao escrivão que a cor está errada, porque a mãe da criança é negra. O escrivão, resistente, corrige o erro e planta a nova cor: parda. O pai novamente reage e diz que sua filha não é parda. O escrivão irritado pergunta, ‘Então qual a cor de sua filha’. O pai responde, ‘Negra’ (CARNEIRO, 2016).

O relato de Sueli Carneiro versa sobre a força cultural, discursiva e histórica de uma política de embranquecimento que reverbera no país ainda hoje. A origem negra é negada à filha ainda bebê, no cartório. As interdições começam muito antes. Isso alude à condição de muitos negros de pele clara no Brasil, os quais preferem se identificar com terminologias criadas pelo colonialismo, como pardo ou mestiço, por vezes os termos os “isentam” da condição de negro, apesar do fenótipo e de condições sociais e econômicas semelhantes, pacificando, em ambiente pessoal, a memória transgeracional do conflito racial.

Já ficam claros, nessa identificação complexa, componentes tais quais o medo de ver frustrada a ambição de mobilidade social, assim como o desejo de esquecer que, em certa medida, o clareamento de nossas peles carrega consigo a lembrança do estupro colonial de mulheres negras. Não nos esqueçamos de que, em decorrência do colonialismo patriarcal, o país é repleto de negros de pele clara “sem pai” — portanto, de famílias sustentadas pelo esforço de mulheres negras, mães, tias e avós que compartilham a criação de seus rebentos.

Talvez em memória, talvez em contraponto a isso, muitos moradores do Poço, assim como o próprio Dragão do Mar, são chamados uns pelos outros pelo nome das mães, em substituição aos sobrenomes do pai. Assim como temos o Chico da Matilde, temos Toinho da Dona Jessí, Popó da Dona Joaquina, Bibi da Dona Teresinha. Ou seja, em uma comunidade de tão forte presença de pessoas que se identificam como pardos (ROCHA, 2018), há traços de populações negras de trajetórias semelhantes no Brasil, como a composição familiar marcada pela memória colonial e do capitalismo, como o baixo investimento do Estado em infraestrutura de saneamento básico e equipamentos públicos, como tradições culturais marcadas pela oralidade da cultura negra no Brasil, assim como traços físicos evidentes entre

os moradores, os grupos de capoeira, a presença de rezadeiras de fé sincrética, entre tantos outros.

Tal condição de *lembança parda* de nossa ancestralidade negra traz à tona as atuais discussões em torno do *colorismo*— noção que indica que o nível de preconceito vivenciado por um negro de pele escura é maior que o experienciado por aquele de pele clara no Brasil. Tal discussão, que atravessa o movimento negro brasileiro contemporâneo, coloca em questão a identidade de estabelecimento frágil de negros de pele clara autoafirmados. Serão negros mesmo? Eles não teriam *privilégios* de se integrar mais facilmente aos ambientes de trabalho, estudo e lazer, predominantemente brancos? As mulheres negras de pele clara não têm uma vida afetiva mais favorável, melhores casamentos?

Por outro lado, até onde vai tal *privilégio*, tal integração de negros de pele clara em convívios entre brancos, se estes não os reconhecem como seus iguais e se estão em relações assimétricas de poder? A mulher negra de pele clara consegue viver plenamente seu *privilégio*, se sofre efeitos do racismo, com sua hiperssexualização e sequestros para exploração sexual? Em consonância com o relato de Sueli Carneiro, nos responde Abdias do Nascimento (1978, p.42): “não vamos perder tempo com distinções supérfluas”. Há mais elementos que aproximam negros de pele clara e escura do que os aproximando da branquitude.

[...] a ideologia racial elaborada a partir do século XIX a meados do século XX pela elite brasileira. Essa ideologia, caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negros o ditado ‘a união faz a força’ ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos. (MUNANGA, 2019, p. 12).

Para quem precisar de números para acreditar na proximidade de trajetórias sociais entre essas duas faixas da população, seguem alguns em termos econômicos, educacionais e de mobilidade social. Antes, é importante lembrarmos de que os primeiros sociólogos a fazerem tal aproximação estatística foram Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva (1988), em consideração a uma percepção dos movimentos negros, e não por obra do IBGE, que apenas em pesquisas mais recentes tem apresentado dados associando informações sobre aqueles que se declaram pretos e daqueles que se afirmam pardos, tratando-os como “população negra brasileira”. Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva (1988), através de simples aritmética e rearranjo dos dados, mostraram que os “nãobrancos” são uma maioria, independentemente de seu espectro de cor, e que a realidade de qualquer um neste grupo ainda é bem diferente do brasileiro autoidentificado como branco.

Segundo o último censo do IBGE (2010), 45,47% dos pardos formam a população de baixa renda, que possui renda inferior a metade de um salário-mínimo, os pretos são 41,10% dessa população e os brancos 23,53%; Quanto à taxa de desempregados no Brasil, 8,85% são pardos, 8,93% são pretos e 6%, brancos. A taxa de analfabetismo de pretos é 14%, e de 12,6% para pardos e 5,7% para brancos. Segundo noticiou Bianca Santana em sua coluna em julho de 2020, na pandemia, “mortes por doenças respiratórias, mesmo sem o diagnóstico de Covid-19, cresceu entre 16 de março e 30 de junho, em relação ao mesmo período de 2019: 24,5% mais entre brancos; 70,2% mais entre pretos e 72,8% mais entre pardos”<sup>45</sup>. Pardos e negros vivem e morrem em números muito parecidos.

Segundo o IBGE, em 2018<sup>46</sup>, no Brasil, de uma população de aproximadamente 207 milhões, autodeclararam-se percentualmente de cor/etnia: branca, 43,1%; preta, 9,3%; parda, 46,5%; amarela ou indígena, 1,1%. Toma-se por “negra” 55,8% da população de nãobrancos, resultante da soma de pretos e pardos. No Ceará, nessa mesma pesquisa, de uma população de aproximadamente 9 milhões, autodeclararam-se de cor/etnia: branca, 28,2%; preta, 5,3%; parda, 65,7%; amarela ou indígena, 0,8%. Toma-se por “negra” 71% da população.

Já de acordo com o Censo comunitário do Poço (ROCHA, 2018), com 1.600 questionários aplicado a 373 famílias, 14,6% se reconheceram brancos; 58,8%, pardos; 16,2%, negros. Tomando por “negra” 75% da população de “nãobrancos”, resultante da soma de pretos e pardos. Ou seja, a composição do Poço em números encontra certa semelhança com a do Ceará e aponta uma fatia percentualmente maior do que a nacional de população negra.

Para um lugar onde 75% da população é marcada por uma trajetória de vidas negras brasileiras, assusta que muitas das pesquisas acadêmicas desenvolvidas ali não deem atenção para esse enfoque racial. Muitos dos trabalhos de pesquisadoras e pesquisadores, mesmo os engajados nas lutas políticas do Poço, carecem de atenção à sua composição étnico-racial. Não espantaria que, em pesquisa vindoura, descubra-se que, estatisticamente, a origem étnica e de classe social dos investigadores acadêmicos que passaram pelo Poço se distinguiria, em muito, da população que resolveram investigar. Assim, há um silêncio entre teses e dissertações semelhante ao de muitos de seus pesquisados que se identificam como “pardos”, evitando, para

---

<sup>45</sup>Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/bianca-santana/2020/07/28/nossa-negritude-de-pele-clara-nao-sera-negociada.htm>. Acesso em: 01 dez. 2020.

<sup>46</sup>Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/10091/82292>. Acesso em: 01 dez. 2020.

ambos, a dificuldade de permear de marcadores raciais as suas narrativas biográficas e os seus objetos de pesquisa.

Ora, mas se já há anos as ciências sociais percebem, nas estatísticas, destinos comuns em termos econômicos e infraestruturais entre as fatias pretas e pardas, porque alguns pesquisadores tomam com naturalidade, em seus objetos de estudo, o Poço como uma “favela”, tomam o termo “comunidade” como sinônimo de “pobreza” e não discutem esse território e população em termos raciais? Talvez porque o “mito da democracia racial” ainda emane seus efeitos não apenas entre cidadãos de extrema-direita do país, mas por confundir a identificação étnico-racial em diversos estratos da população, inclusive entre os pesquisadores mais bem-intencionados. Ora, se aquele a quem entrevisto diz que é “pardo”, não vou problematizar sua trajetória étnico-econômico-social e sua ausência de ancestralidade. Vamos conversar, digamos, sobre *especulação imobiliária, gentrificação e memória social*, que são assuntos passíveis de se investigar sem “racializar” a discussão? Claro que não. O emprego de termos como “pardo” ou “mestiço”, tanto quanto “negro”, é uma evidência de algo a se considerar quando se observa um grupo. Muito mais descobrimos sobre o pesquisador do que sobre o pesquisado quando, em um lugar como o Poço da Draga, se secundariza ou menospreza tais questões, como se só marcadores arquitetônicos — como “favela” — ou econômicos — como “pobreza” — pudessem dar conta dos laços que aproximam e identificam os membros de uma coletividade.

Por fim, saliento que, apesar dessa relativamente extensa seção, mais me interessa apresentar o modo como a comunidade se faz visível em seu contexto de diversidade de cor, com acentuada presença negra, do que defini-la etnicamente, o que seria trabalho para uma tese de outra ordem. Tampouco estes escritos se restringem a denúncias superficiais de racismo. No potente *Atlântico Negro*, Paul Gilroy (2012) nos oferece um conceito muito caro à maneira como, nesta tese, enxergo as coletividades pretas contemporâneas. Trata-se de se esquivar de esforços de “dar” aos descendentes de povos africanos escravizados uma centralidade identitária, como se fosse possível “restituir” ou restaurar, em nossas subjetividades, uma longínqua origem étnica. Assim, ele nos apresenta a ideia de *diáspora* “como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo [...] que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento” (GILROY, 2012, p.20). Pensando no estado atual de culturas diaspóricas, ele se utiliza das poderosas expressões musicais no Brasil, em Cuba e na Jamaica para evidenciar que, ao longo do século XX, a alienação da terra natal e a interação com novos ambientes trouxe aos povos negros, junto da dor colonial, a nenhum pouco menos prezável capacidade de produzir prazer.



Faremos aqui, como Chico da Matilde e José Luis Napoleão, como Abdias do Nascimento (1978), sem tempo a perder com distinções supérfluas: nos concentraremos nas potencialidades dessa coletividade de maioria negra, naquilo que une a *comunidade visível* diante do mar. Com isso, se este texto não se dedica ao drama racial brasileiro, certamente veremos nele, através das fotografias e relatos de nossos *memorialistas de esquina*, a potência expressa das práticas e artimanhas das populações negras brasileiras, esquivando-se do apagamento e de suas lembranças, esboçando um devir negro em suas imagens.

## 2 VARIÁVEIS DE UMA ANTROPOLOGIA COMPARTILHADA ENTRE CORPOS, DISPOSITIVOS E IMAGENS

Penso com Vilém Flusser (2011a) quando este diz ser necessário fertilizar a ciência com a poesia e com a imaginação. Afirmando isso, nessa altura do texto, pois já é explícito que é na companhia de *contadores de história* que escrevo sobre o que me contam. Sim, há uma severa distinção entre teses, narrativas orais e documentários. No entanto, falamos da mesma comunidade; falamos cada um ao seu modo sobre, com e para os moradores do Poço da Draga. Cada qual do seu jeito também guarda certa consciência de seus processos, sobre *como* dão forma a seus relatos e seus arranjos de imagens. É claro que uns querem, com isso, contar sua história na esquina de casa; outro, fazer filmes; e mais alguns, como eu, inscrevem no meio científico relatos antropológicos. É dessa perspectiva que vejo a possibilidade de simetria (LATOUR, 1994) nas relações que envolvem essa produção de saber, na qual eu e essas pessoas vivenciamos determinados espaços e podemos elaborar perguntas e respostas sobre assuntos de mútuo interesse. É desse modo que vejo a possibilidade de pensar *com*, de produzir pensamento antropológico de autoria impura ou porosa, permeada de pensamento que não pede chancela científica para se misturar. É dessa sorte de conteúdos que, nesses escritos, emanam os relatos, as práticas, as imagens e os espaços desses *memorialistas de esquina*.

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 representação em antropologia (CLIFFORD e MARCUS, 1986). O método colaborativo tornou-se uma condição incontornável da antropologia acadêmica e aplicada. Ele 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. Esse 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, constituem o interesse central de uma antropologia da restituição (DE LARGY HEALY, 2011). (VALE, 2014, p.163).

Por isso, compreendendo que estou a montar um pensamento a respeito de seus *pensamentos de montagem*, me pareceu razoável levar adiante gestos de uma *antropologia compartilhada*, um *ethos* da prática de pensar colaborativa na medida em que os envolvia em ações estratégicas da pesquisa como oficinas de fotografia e audiovisual que realizei e um filme que vinha montando vagarosamente com Teco. Como Freire (2018), adoto o conceito de antropologia compartilhada como um valor político com o qual pensar minhas práticas:

Dentro da construção do ‘pacto etnográfico’, nós, antropólogos, temos o papel de intervir nas agendas políticas, seja movimentando os grupos ou construindo lado a lado uma agenda com o grupo. Nossa arte de escrita é revolucionária e subversiva. Entendo que é preciso ocupar os espaços políticos e acadêmicos, construir novas epistemologias, foi por isso que optei por uma antropologia compartilhada. (FREIRE, 2018, p.34).

Desse ponto de vista, de uma escrita que se envolve a uma heterogênea malha de afetos, imagens e narrativas, é quase engraçado olhar agora, passados quatro anos, e lembrar o quão diferente era o projeto dessa escrita, que não podia ainda contar com a sabedoria e os acervos de imagens de Teco, João Meu, Cláudio He-Man, Ivoneide Gois e Victor de Melo, para ressaltar apenas moradores já mencionados até agora. Acho importante e honesto relatar que trilhei um longo e sinuoso trajeto antes de pousar minha atenção em *memorialistas de esquina* e documentaristas da comunidade. Em 2017, não me havia Poço da Draga que não fosse por meio de notícias de jornais e posts no Facebook e no Instagram — fora a vista distante de suas entradas quando em meu trajeto à praia que frequento desde a infância. Para mim e para a grande maioria dos não moradores, a comunidade não era tão *visível*. Não sendo morador, eu me relacionava com o Poço predominantemente *por imagens*. E foi por elas que comecei a circundar e depois a percorrer a vizinhança — das imagens nas redes digitais à praia, da praia à Ponte Velha, da Ponte para as ruazinhas da comunidade, das ruazinhas para as imagens nas mãos de seus narradores, eis a sinopse da trajetória de meu corpo, de minha atenção em campo de 2017 para cá.

A princípio, acreditava que conduzia uma *cartografia* que “se faz ao mesmo tempo em que o território” (ROLNIK, 1989, p. 6), um duplo fazer: detectar a paisagem, suas transformações, seus acidentes e, ao mesmo tempo, criar/dar passagem. No entanto, para visualizar meus fluxos em campo, é importante acrescentar a essa imagem que se possa fazer de um *território* tracejado por relações entre pessoas, também os laços estabelecidos em meio digital, com suas práticas e dispositivos próprios a afetar a vivência na areia da praia ou nas calçadas da comunidade. Na medida em que me movia, e ao mesmo tempo intuía um campo se desdobrando e ganhando complexidade, as imagens estavam em todos esses espaços não como registros passivos de momentos de lazer de meus interlocutores, mas agindo nas relações entre estes e os lugares. Ou seja, na medida em que se dava minha prática nesses espaços (CERTEAU, 2009), o que se constituía em minha investigação se distinguiu de uma escritura exatamente cartográfica, posto que me concentrava em dois elementos que provocam certas discontinuidades e diversas temporalidades na relação das pessoas com seus territórios: as fotografias e as redes digitais. Assim, no compasso em que em que avançava nos encontros, me adequando de modo tático, fui me dedicando a perseguir os rastros na visualidade e na

maneira como ela se compunha de matéria digital e analógica para dar conta das histórias entrelaçada dos moradores da comunidade do Poço<sup>47</sup>. Imagine só que eu achava que descrevia um território por meio das narrativas que ouvia, mas o que vi foram os narradores tateando, em seus celulares e imagens, maneiras de alargar o espaço e rearranjar o passar dos anos para caber no tempo de uma história.

Antes de ter tudo isso em mente, com muitas tentativas e acasos contei na minha entrada em campo. Em *Jamais Fomos Modernos*, Latour (1994) nos lembra dos perigos de uma ciência oitocentista por demais generalizadora, que para tal fim renuncia às particularidades, às contingências do próprio procedimento que dá vida a saberes e ideias pretensamente universais. Acredito, assim, ser esclarecedor relatar um pouco das sinuosidades e peculiaridades dessa trajetória que me dispôs a ver o Poço da perspectiva por meio da qual o descrevo hoje. Notícias que lia no início da pesquisa eram de provocar percepções ambíguas acerca do *Baixa Pau*<sup>48</sup> — como alguns moradores se referem à região. Era possível dizer, a partir de algumas manchetes, em rápida busca na internet, que o Poço da Draga tanto é um lugar importante para a memória de Fortaleza como é perigoso, marcado pela violência das facções criminosas e da polícia militar — como já mencionado anteriormente, em 2017 esse conflito tirou do ordinário a experiência de trafegar entre os bairros de Fortaleza. Ainda hoje reparo nos sintomas disso no cotidiano de minhas relações com moradores. Enquanto escrevo, durante o outro evento que modificou em nível coletivo a vida na cidade, o “isolamento social” devido à pandemia do coronavírus<sup>49</sup>, recebo mensagem de áudio, pelo WhatsApp, de Teco, em 24 de abril de 2020: “a guerra que tá rolando em Fortaleza chegou aqui. Agora tem que usar máscara e colete”<sup>50</sup>, referindo-se à troca de tiros entre membros de facções rivais ocorrida na noite anterior. Numa frase curta, o morador me resume duas das preocupações que circundam a vizinhança esses dias, uma de saúde, a outra de segurança.

---

<sup>47</sup>Fora a obra de Suely Rolnik (1989), foram-me válidos para investigar a designação ou não do que eu fazia em campo com etnografia ou cartografia os escritos de George Marcus (1995) sobre *etnografias*, de Fabiana Bruno (2010) sobre *fotobiografias*, assim como de Segata e Rifiottis (2016) sobre *políticas etnográficas no campo da cibercultura*, sem deixar de mencionar a abordagem que eu diria mais *tática* ou contingente a partir da qual Glória Diógenes (2015, 2016, 2017) descreve entre as ruas e o digital.

<sup>48</sup>Um outro nome dado ao Poço da Draga em Fortaleza. Segundo moradores, o termo surgiu devido a uma cancela que havia no rumo do Porto hoje desativado. Quando algum veículo passava, gritavam “abaixa o pau” para descer a cancela. Tal qual essa narrativa, há muitas outras versões correntes sobre a origem do apelido, que é tão ou mais usado por moradores do que “Poço da Draga”.

<sup>49</sup>Refiro-me à pandemia de Covid-19, ocorrida em todos os continentes desde o final de 2019 e na qual ainda nos encontramos enquanto eu escrevo.

<sup>50</sup>Notícia da época dizia que “Número de homicídios explode no Ceará em meio à pandemia do coronavírus”. Referindo-se a isso, Teco menciona troca de tiros em sua vizinhança. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2020/04/28/numero-de-homicidios-explode-no-ceara-em-meio-a-pandemia-do-coronavirus.html>. Acesso em: 19 mai. 2020.

O que via três anos antes, porém, eram pessoas nas calçadas conversando pacatamente com os vizinhos e passantes do dia até a noite. Esse lugar em que um jovem me “pede”<sup>51</sup> para desligar a câmera para que ele não fosse filmado ao passar é o mesmo em que crianças e mães me pedem para fotografá-las enquanto caminho com a objetiva no ombro — em ambas as situações, ao lado de meu amigo Teco. Ele que me falou com firmeza, antes que fôssemos juntos no Poço pela primeira vez: “em todo lugar você consegue entrar, mas tem que saber entrar. Já fui filmar pra UFC com equipamento e tudo em um bocado de favela. Só tem que saber entrar”.

É interessante pensar que, dados esses acontecimentos, meu corpo passou a oscilar mais nos últimos anos entre estados de alerta em ruas de Fortaleza de minha maior familiaridade, enquanto no Poço o senso de risco se diluía com o passar do tempo. Certamente essas vivências afetaram um pouco o tom desses escritos.

Antes ainda, quando eu mal havia feito meu primeiro contato com Álvaro, eu caminhava à deriva, conversava com moradores, atravessava de bicicleta, mas foi um impressionante *tour pela comunidade* que me permitiu demorar mais minha atenção ali pela primeira vez, mesmo que com um ruidoso grupo de pessoas. De fato, o acontecimento de um *tour/visita guiada* já era uma coisa digna de um olhar antropológico dedicado somente a ele. O acontecimento é organizado pelo geógrafo e morador Sérgio Rocha, 34 anos, também ex-aluno do Alpendre, assim como Álvaro G. Jr. e Victor de Melo, apesar de não exercer o audiovisual como profissão. Participavam de sua volta pela vizinhança umas vinte pessoas, entre acadêmicos, artistas e outras mobilizadas pela divulgação nas redes sociais. Apesar de o geógrafo realizar essa atividade com certa frequência, dessa vez a atividade havia sido solicitada a ele pela Escola Porto Iracema das Artes do Centro Dragão do Mar.

Enquanto caminhávamos pelas vias principais da comunidade, Serginho — assim chamado por conta de pequena estatura — situava os participantes sobre a história do *Baixa Pau* dentro da história de Fortaleza. Em seus pontos de parada, complementava com reproduções plastificadas de fotos antigas e com o testemunho de moradoras idosas como Dona Iolanda, que, intitulada de “Guardiã da Memória”<sup>52</sup> do Poço da Draga, sempre conta o passado da comunidade em eventos dessa natureza. Apesar do angustiante ato fotográfico invasivo às moradas, por parte de pesquisadores que acompanhavam a travessia, em uma só tarde tive

---

<sup>51</sup>Com tom calmo, um jovem que passou por mim enquanto filmava uma rua no Poço me pediu para desligar a câmera enquanto ele passa dizendo que a polícia não poderia saber seu paradeiro.

<sup>52</sup>O título de *Guardiã da Memória* foi dado a Dona Iolanda e a outras moradoras por seus vizinhos, dado seu considerável acervo de recordações, constituído ao longo das décadas vividas no Poço.

contato com uma dúzia de pessoas com as quais viria, posteriormente, a pensar a *prática de imagens* no Poço — entre elas, o próprio Sérgio Rocha e Teco, meu principal interlocutor. Há algo de poético e revelador no trajeto que nosso guia propõe pelo Poço, que, iniciado no meio da tarde, contrapõe fotografias do Arquivo Nirez<sup>53</sup> de uma Fortaleza de décadas passadas com a atual paisagem e as vozes daqueles que vivenciaram sua transformação. Além disso, ele sincroniza o percurso de tal maneira que as pessoas chegam à Ponte Velha quando o sol está se pondo — momento em que as pessoas sacam seus celulares para fazer *selfies* e imagens da praia. Fotos povoam o role pela comunidade do começo ao fim; interagimos coletivamente com elas e com as generosas palavras do geógrafo, que nos conduz com um cigarro na mão e uma latinha de cerveja na outra.

Mais que me servir de entrada, o *tour*, a meu ver, é uma *prática de imagem* digna de atenção. A ação movida por Serginho integra seu trabalho de memória — formal e rico em detalhes — às estratégias políticas de luta por visibilidade e permanência em seu território por parte de moradores do Poço. É possível que emerja daí, do engajamento comunitário na visita guiada e em eventos como o aniversário do bairro e da constante presença de pesquisadores por suas ruas, o que arrisco chamar de uma marca na subjetividade de muitos moradores: a prática narrativa de memórias do lugar e de sua própria história, que se expressa com maior ou menor nível de consciência em suas práticas discursivas e de imagens. Uma *estética política* (RANCIÈRE, 2009) atravessa discurso, imagem, memória na comunidade e incide nas subjetividades moradoras. *Mostrar-se* é, ao mesmo tempo, um ato político e um deleite entre o celular e a calçada — no caso de Serginho, entre as grandes fotos em preto e branco e o perímetro da comunidade. Eis uma de minhas hipóteses que surgiu tão somente na medida em que se desdobrava um território sob meus pés e diante dos meus olhos.

As práticas com fotografias — associadas ou não às narrativas dos moradores ou das *Guardiãs da memória* do Poço da Draga — ganharam *status* privilegiado em minha observação na medida em que a categoria *memória* se estabelece na comunidade enquanto estratégia política de movimentos<sup>54</sup> de afirmação territorial e resistência à sua remoção da orla.

Como nos ensina Rancière (2009), existe na base da política uma “estética”, não uma “estetização da política” — em outras palavras, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em

---

<sup>53</sup>Miguel Ângelo de Azevedo, conhecido como Nirez, possui um grande arquivo da cidade de Fortaleza. Mais informações: <http://arquivonirez.com.br/> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nirez>.

<sup>54</sup>A exemplo disso, menciono o movimento Propoço que conta com atuação de Sérgio Rocha, geógrafo, morador e um de nossos interlocutores.

jogo na política” (p.16). Ele denomina isso de *partilha do sensível*, conjunto de evidências que revela a existência e a partilha do comum e como cada um toma parte nessa partilha. Refiro-me a isso por acreditar que as práticas de imagem com celulares, sobretudo aquelas orientadas para a memória da comunidade, afirmam, disputam e subvertem *partilhas do sensível* entre moradores e entre estes e outros agentes nos jogos de poder na cidade de Fortaleza. Vejo na visita guiada de Sérgio Rocha uma significativa atividade nesse sentido. Evidência disso é o fato de que no mesmo ano em que conheço Serginho, Victor de Melo produz, com o geógrafo, a cena inicial de seu documentário *Ponte Velha*, o qual apresenta a visita guiada como uma das ocupações da comunidade naquele espaço.

## 2.1 Um Havaizinho entre duas pontes

Quando ainda estava em vias de elaborar tais pensamentos, minha entrada no Poço se deu de fato em duas dimensões que se estenderam até o momento em que agora escrevo: nos rastros das imagens acessadas via internet e no avanço de corpo presente na comunidade. Ainda no primeiro ano de pesquisa, enquanto não estabelecia laços de investigação em terra firme, o ciberespaço foi a dimensão privilegiada de observação através de arranjos de imagens das redes de moradores e frequentadores dali, sobretudo da praia e da Ponte Velha. Atento às diferentes formas como os usuários de Instagram batizavam segmentos da praia com *hashtags* ou *checkpoints*<sup>55</sup>, encontrei nas imagens indícios das distintas práticas de espaço ali entre moradores/frequentadores e não frequentadores. Observando algumas dezenas de imagens marcadas por seus detentores como presentes na *Ponte Velha* em comparação com aquelas de presença indicada na *Ponte dos Ingleses*, apesar de se situarem numa região muito próxima, os usos da praia, as vestes e outros aspectos das imagens eram distintos.

O pôr do sol é atraente e faz da areia um espaço tão democrático quanto as redes sociais podem atestar. A atmosfera praieira, a luz bonita, os corpos dentro d’água, seminus, despídos de muitos de seus distintivos sociais, tornam mais complexas as classificações cotidianas (etária, econômica ou profissional) entre as pessoas. Logo no começo das observações, escutas e derivas, atraiu-me o pressuposto de que num espaço de não mais que um

---

<sup>55</sup>*Checkpoints* são marcadores que, no Instagram, acompanham uma imagem indicando sua localização em um mapa — informada pelo usuário do aplicativo. *Hashtags* são *links* introduzidos por usuários utilizando o símbolo “#”+uma palavra, que relacionará a sua imagem às de outros usuários com a mesma marcação, como #pontevelha ou #havaizinho. Por meio de busca por esses termos, é possível usar o aplicativo para investigar relações entre temas e práticas de imagens, conforme abordo mais detalhadamente no *link* disponível em: <https://ram2017.com.ar/?p=2144>. Acesso em: 5 ago. 2019.

quilômetro diante do mar se evidencie tão diversos usos e percepções da Praia de Iracema. De maneira tal que é possível territorializá-la preliminarmente: num extremo, à porta do Poço da Draga, uma faixa de 400 metros de praia entre duas Pontes, onde quase não se veem turistas, policiais ou vendedores ambulantes, considerada “perigosa” por alguns frequentadores da praia vizinha. Mais a leste, da Ponte dos Ingleses em diante, com 150 metros de mar, temos a *Praia dos Crushes* diante do largo calçadão, onde flui o policiamento e o turismo. Eis uma peculiaridade familiar a estas duas dimensões da sociabilidade em Fortaleza: serem tão amplamente frequentadas por diversos segmentos sociais, não torna nem as redes digitais e nem as praias necessariamente agentes de agregação entre seus frequentadores – sobretudo se considerado o ainda visível “descrédito na participação em espaços públicos” (ZALUAR apud DIÓGENES, 1998, p.71) por parte jovens não-moradores das regiões centrais da cidade.

Figuras 8 e 9 - À esquerda, a Ponte Metálica (Ponte Velha) e à direita, Ponte dos Ingleses, entre as quais fica a faixa de praia no território do Poço da Draga. Ambas as fotos são de 2020



Fonte: Acervo pessoal.

Dito isso, é sempre prudente ir além de tal binarismo, não desejando ser aqui exaustivo, apenas tentando evidenciar as múltiplas percepções, territorializações e formas de praticar e dar sentido a este espaço. Dessa forma, procurei conduzir a errância, o olhar e a escuta sensíveis aos fluxos imanentes. A partir das divergências de opiniões ouvidas na Praia de Iracema sobre as denominações para a faixa de praia entre as pontes e para as próprias pontes, transponho para minha deriva no Instagram buscas pelos termos divergentes utilizados por usuários da rede para fazer *check-in* nos trechos de mar investigados.

Tudo se passa como se os usos do espaço da Praia ordenassem (ou estivessem ordenados na) a rede social digital. Desse modo, centenas de imagens e mensagens puderam ser acessadas e comparadas, agrupadas pelos praticantes dos espaços conforme estes os identificavam ao apontar sua localização — algo como uma construção coletiva com georreferenciamento. Assim, fora meu contato mais errante com perfis de moradores e frequentadores da região, vi na tela de meu computador 08 conjuntos de 54 fotos exibidas pela



rede como localizadas no “havaizinho da ponte metálica”, “havaizinho”, “ponte velha”, “ponte metálica”, “Ponte Metálica (Ponte dos Ingleses) da Praia de Iracema”, “Poço da Draga”, “Favela Baixa Pau”<sup>56</sup> e “Praia dos Crush”<sup>57</sup> — algo como um *Atlas Mnemosine* construído por um algoritmo a partir da interação entre pessoas, territórios e dispositivos.

Cada conjunto, uma multiplicidade diferente de rostos, corporalidades, paisagens e práticas fotográficas. Gente, mar e luz se estendem através de seus rastros convertidos em pixels. Tratamos aqui de *imagem conectada*, como Santos (2016) aborda a *selfie* — coisa com vocação social cotidiana. “Aparelhos à mão [...] e permanentemente conectados fazem dos usuários dessas máquinas fotógrafos o tempo todo de prontidão, introduzindo uma mudança significativa [...] no modo de olhar o mundo” (SANTOS, 2016, p.4). Portanto, é pressuposto nesse terreno investigado que, em tais contextos, *práticas fotográficas* são também *práticas de espaço*.

Mais tarde, movido pela curiosidade de *onde — e se —* publicam imagens relevantes para este estudo, navego no Instagram em busca georreferenciada com termos que fazem menção àquela região – *Ponte Velha, Havaizinho, Ponte Metálica* etc. Impressionam, de imediato, três coisas: i) jovens com perfis muito populares, com milhares de *curtidas* em suas fotos, em sua maioria *selfies* com a praia ou uma das pontes ao fundo; ii) há uma confusão recorrente entre os usuários ao fazer *check-in* se referindo a uma ponte, estando visivelmente na outra; iii) há algo preponderante nos 08 panoramas de imagens vistos a partir da denominação que sobrepõem percepções e territórios: as vidas são mais visíveis, no Instagram, ao final da tarde — dito de outra forma, os diversos corpos buscam por visibilidade nas redes digitais quando banhados pela luz da tardinha. É interessante que, ao comparar a paisagem fotográfica localizada em “Havaizinho” com o que se vê em “Ponte Metálica”, verifica-se tratar-se basicamente de estar sobre a Ponte dos Ingleses ou na praia propriamente para que, apesar de tão curta distância, já possamos ver corpos mais vestidos acima da ponte, alguns turistas que fazem foto de família ao pôr do sol, corpos não tão propensos ao mar — com exceção dos meninos fotografados mergulhando dali.

Quando busco pelos termos “Poço da Draga” e “Favela Baixa Pau”, uma profusão de luminosidades distintas me faz ver a praia e a Ponte Velha com poucas pessoas nelas, feitas

---

<sup>56</sup> “Favela do Baixa Pau”, ou “Baixa Pau”, é uma das maneiras como parte dos moradores do Poço da Draga se refere à comunidade.

<sup>57</sup> Para obter uniformidade nos resultados, todas as buscas foram realizadas no mesmo dia (15/09/2017). Apesar de se ter pesquisado outros termos/localizações, ou elas não tinham muito uso ou as imagens em questão se referiam a lugares fora do campo pesquisado — como é, ironicamente, o caso dos *check-in* feitos na “Praia de Iracema”, que apresentavam imagens irrelevantes de acordo com o critério adotado.

em momentos de menor fluxo ali, alguns surfistas, moradores nas ruas da comunidade, algumas famílias em suas casas. A composição de núcleo familiar, vizinhança e praia parece transmitir uma relação de intimidade dos autores das imagens e dos fotografados com o espaço praiano – um pouco diferente de como o praticam enquanto “Ponte Metálica” ou “Praia dos Crush”. Neste último, há uma paisagem muito mais populosas e também de pele mais clara, se equiparando nesse aspecto à “Ponte Metálica (Ponte dos Ingleses) da Praia de Iracema”. Não quero dizer com isso que há “territorialização racial” visível se compararmos os trechos de praia. Olhar para as *constelações de imagens* do *Havaizinho*, das pontes e da *Praia dos Crush* nos faz pensar sobre a distribuição e a pluralidade dos corpos e quais de suas práticas devem se tornar visíveis ou não.

Ah, como são cheias de ideias as imagens! Assim nos lembra Etienne Samain (2012). Os rastros digitais de corpos, em pose ou em movimento, impressos em fileiras de *pixels* coloridos, fizeram-me pensar nas diversas práticas daquela faixa de mar de menos de meio quilômetro que separa as duas pontes, tão próximas e de vivências tão distintas. As imagens me ajudavam a intuir uma oposição entre a espontaneidade de moradores do entorno (e frequentadores assíduos) e a formalidade dos retratos de famílias e casais de turistas ou moradores de Fortaleza que não indicavam na rede frequência maior naquela praia. Lembrome de que se trata de imagens de quatro anos atrás; diferentemente da Ponte Velha, em que a falta de reparos estruturais não foi empecilho para o fluxo de pessoas ali, hoje a Ponte do Ingleses encontra-se vazia e solitária, bloqueada por tapumes, aguardando já há dois anos por reforma.

No entanto, eu não intencionava fazer um inventário para distinguir as práticas de *estabelecidos* e *outsiders*<sup>58</sup>, pensando em Elias e Scotson (2000). Com o benefício de olhar em retrospectiva, hoje acredito que tais investigações — que poderiam ser aprofundadas nas constelações formais de imagens conectadas pelo Instagram — na verdade mais me confirmavam as redes digitais e fotografias como vastos, mas também limitados canais de aproximação daqueles que entendem aquela praia como parte de suas moradas. Nem tudo o que se vive na ponte e na comunidade do Poço é publicado nas redes, por motivos econômicos ou pelas dinâmicas culturais. Ainda assim, uma outra dimensão me foi aberta ao pôr os pés na areia da praia e no calçamento da comunidade com o caderno numa mão e o celular na outra. Lembra-nos Velho (1994) de que, ao se investigar sujeitos que circulam entre diversos meios socioculturais, é necessário exercitar um olhar em movimento.

---

<sup>58</sup>Alusão ao título da obra de Elias e Scotson, *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, publicada originalmente em 1965.

Foi desse salto da dimensão on-line para a beira do mar que me aproximei de uma festa muito intensa que, no entanto, não era tão bem-vista por moradores mais antigos, segundo Teco me falou na época. Por conta própria, pus o corpo no *funk*<sup>59</sup> sobre a Ponte Velha organizado nos finais de semana supostamente por pessoas ligadas ao tráfico e superpulosamente frequentado por corpos jovens e negros. Apesar do consumo de entorpecentes e da presença de (como se referiam alguns moradores) sujeitos *do crime*<sup>60</sup>, que poderiam constranger o ato fotográfico, ali a fotografia fluía de um celular para o outro sem deixar rastros públicos que eu pudesse encontrar com facilidade em redes digitais como Instagram ou Facebook. Em meu diário, anoto algumas impressões sobre uma ocasião em que estive lá, no mês de quatro anos atrás:

Após uma visita na terça, dia de Iemanjá, mais longa e com menos pretensão de observação, hoje, domingo, mais uma vez chego na Ponte Velha acompanhado de uma amiga, companhia com a qual informalmente converso sobre a pesquisa. É próximo das 16h30, não levo comigo celular nem caderno, pois não tinha certeza se ia à praia a lazer ou a serviço - sinto que essa dúvida se repetirá por muito tempo. [...]. Mal caminhamos no estreito entre o pavilhão e a quadra e reparo o quanto o local está mais movimentado. Garotos treinam na escolinha de futebol com uniforme preto e azul. Adolescentes negros e negras batem a areia do corpo vindo da praia com seus cabelos, shorts e biquínis coloridos vibrantes, passamos por eles. Mais à frente um densa silhueta de corpos aglomerados na região coberta da ponte - funk reverbera de lá para cá. Próximos à admirável ruína de ferrugem entre a quadra e a ponte, nos decidimos por caminhar pela ponte um pedaço e senti-la. [...]. Mal caminhamos pela ponte e observo o fluxo intenso de garotos e garotas bem jovens.

[...].

Chegando na concentração maior de pessoas na região coberta, vejo muitos corpos dançando funk. Corpos muito próximos uns dos outros. Mais de cem? Não consigo ver direito a fonte do som à minha direita, sei que é grande e parece ter alguém operando. Garotas requebram. Muitas bundas em muitas direções, mais ou menos cobertas por biquínis ou shorts de tecidos e texturas diversos e vibrantes. Garotos se movem menos. Reparo em alguns meninos gays. Existem mais meninos que meninas aqui ou será minha percepção de macho? Muitos deles com cabelos raspados nas laterais com o topo descolorido, muitos de bonés, alguns de viseira “da nike”, azul, rosa, amarelo neon, parece ter virado moda. Óculos espelhados com armação branca ou amarela aqui e acolá, não reparo em garotas de óculos. Em todas as direções vejo garotos com garrafas plásticas amassadas nas mãos próximas às narinas. Suponho ser loló. Não me considero alguém conservador e no entanto eu não havia visto tantas pessoas [tão jovens] cheirando loló no mesmo lugar desde o carnaval.

A limitação no digital me levou mais atentamente à observação direta. A *prática da imagem* vista ali me mostrou outro contorno no limiar entre o íntimo e o privado, diferente daquele que estava habituado a ver nas redes. Se ao imaginar alguém fumando um baseado ou cheirando loló, o senso comum pode sugerir a vista de um beco escuro e discreto, já na festa da Ponte a pequena multidão consumia e curtia o que queria em plena luz do dia, sem paredes a

<sup>59</sup>Algumas pessoas no local se referiam ao evento como *funk*, outros como *festa* ou como o *paredão*, em alusão às grandes caixas de som sobre um reboque de carro utilizadas pelos realizadores.

<sup>60</sup>Expressão coloquial para se referir a pessoa ligada a uma facção criminosa.

lhes conceder privacidade. O ato fotográfico entre amigos não gerava acanhamento algum; “uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 47).

É importante observar, agora, que uma das condições de possibilidade para tal acontecimento é a baixa frequência ou a ausência completa da presença policial ali. A Ponte é localizada no extremo oeste da Praia de Iracema, afora o calçadão que percorre quase quatro quilômetros de orla e que se encerra na Ponte dos Ingleses, logo antes da faixa de praia que leva à Ponte Velha. Isso e também o fato de não haver comércios ou barracas de praia para turistas são indícios de que a arquitetura e o planejamento urbano da região não incentivam o fluxo de não moradores; vai para lá quem mora ou quem já conhece aquele lugar. Ou seja, diante das ruínas da obra do *Acquário de Fortaleza* e da Ponte, é evidente a menor presença do Estado ali, em termos de construções ou de vigilância. Assim, a festa exhibe formas e práticas da coletividade por sobre os escombros e o vácuo das forças estatais.

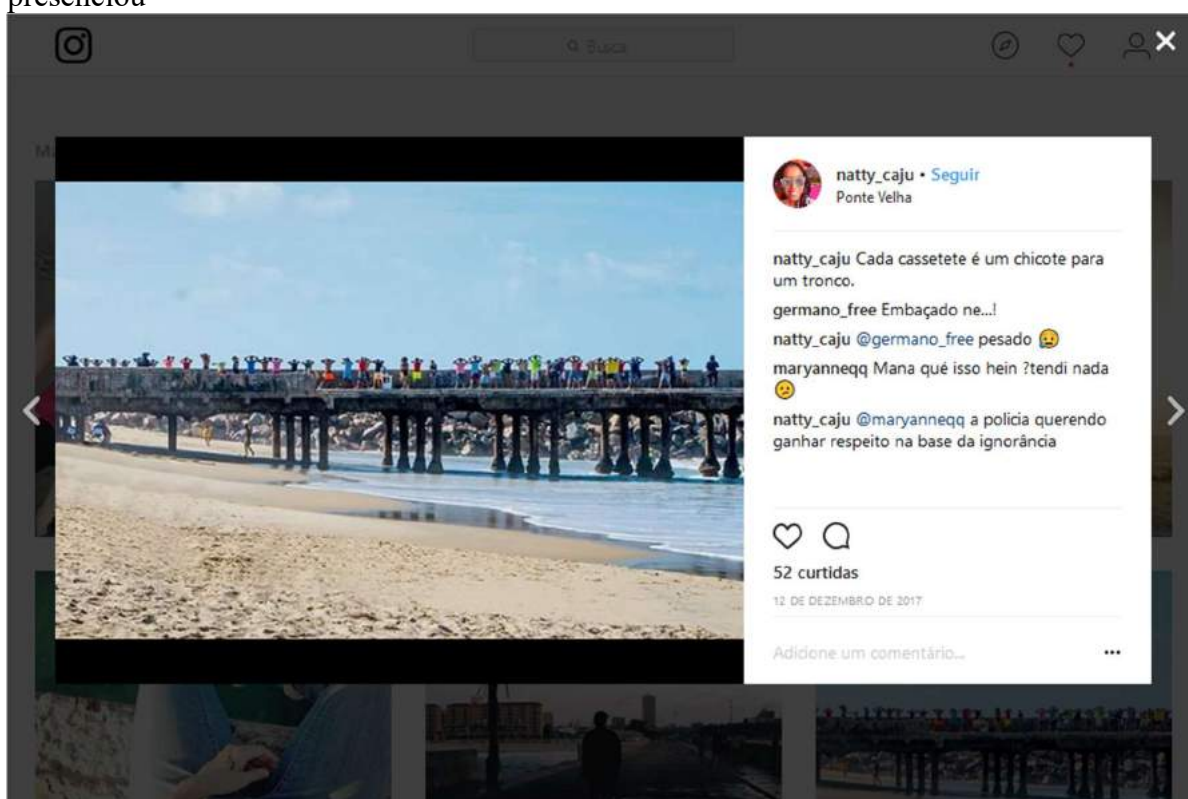
Armo um sorriso chapado para atravessar mais integrado à multidão. É mais escuro e cheira a mar, gente e bebida. Corpos suados e corpos molhados esbarram em mim de várias direções. Dois garotos com uniformes do Fortaleza posam para foto de celular com a festa ao fundo. Ambos seguram suas garrafinhas amassadas. Não parecem ter mais que quinze anos. [...]. Me é difícil identificar pessoas adultas ali.

Passamos da região coberta e nos encostamos num parapeito agora à direita e próximo ao final da ponte. Como os azuis daquele lugar me atingem! Mudamos de posição para que eu possa observar a festa [...]. Neste ponto da ponte, apenas três homens se encontram, um deitado, outro a reanimá-lo e um terceiro à beira da ponte ‘muito doido’ com o corpo a oscilar entre um mergulho e uma queda. Eu me pergunto qual a sensação dessa galera chapada de ‘lorena’ [loló] mergulhando no mar daquela altura. Do outro lado da ponte um grupo de cinco meninos posam para foto com celular próximos a um parapeito no qual se lê em preto algo como ‘PMs não nos expulsem [sic] temos o nosso direito de lazer igual a vocês’ após pose fraternal de braços dados eles se recostam no parapeito a observarem a festa com braços cruzados ou mão nos bolsos e todos de bonés. Ao nosso lado, um garoto chega com entonação hostil para duas garotas que olham o telefone. Penso que haverá uma agressão, o que rapidamente se converte num beijo dele em uma delas, eles retornam para a festa. [...]. Próximo à uma caixa de som, um menino sem camisa de óculos espelhado cheira sua garrafinha enquanto uma garota de cabelos descoloridos como os dele requebra encaixada em seu quadril. Toca ‘Traficante de buceta’, depois muda pra forró, depois volta pro funk. Um menino aproxima-se do parapeito e fica a olhar o mar. (Notas de campo de 20 de agosto de 2017).

Meses depois, em meu acompanhamento pelo Instagram, ainda em busca de imagens com as quais pensar tal movimentação na Ponte, não tive muito sucesso em achar registros do interior da festa, encontrando apenas uma fotografia distante, porém significativa, sobre os rumos dos acontecimentos na região: vista parcial da entrada da Ponte. Seus tons acinzentados contrastam com o colorido das roupas dos jovens enfileirados de mãos na cabeça enquanto pardas figuras [que suponho serem policiais] os revistam. Através de busca no *checkpoint* “Ponte Velha”, vejo a foto [abaixo] de usuária do Instagram que registra uma

abordagem policial junto a frequentadores do local. A legenda da imagem — “Cada cassetete é um chicote para um tronco” — mostra que a autora aponta racismo no acontecimento que presenciou. Ainda em 2017, moradores e frequentadores me contaram que após ações policiais, a festa de domingo parou de acontecer. A imagem que veio à mente foi do outro grupo de garotos que vi em agosto, apoiados no parapeito do mesmo lado da Ponte onde se lia “PMs não nos expulsem”.

Figura 10 - Foto de Usuária do Instagram de localização marcada em “Ponte Velha” registra abordagem policial junto a frequentadores do local. A legenda da imagem — “Cada cassetete é um chicote para um tronco” — mostra que a autora aponta racismo no acontecimento que presenciou



Fonte: Acervo pessoal - Captura da tela de meu computador feita em 12 dezembro de 2017. Imagem original. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BcmzEPKFr\\_C/](https://www.instagram.com/p/BcmzEPKFr_C/).

E assim como surgiu, rapidamente se desfez o que eu acreditava ser um lócus privilegiado de observação. Minha perda, no entanto, foi a menor ali. Moradores da região, como Álvaro, contam-me da ação de “cerco” que se faz quando a polícia finalmente aparece naquela região. Por se tratar de uma ponte, para evitar a fileira de agentes armados que avança, alguns pulam no mar — já me relataram que, em certa ocasião, um jovem foi empurrado na água por um PM. Os que pulavam por iniciativa própria, saindo do mar, porém, na ocasião, encontraram policiamento vindo tanto do acesso de quem chega pelo Poço da Draga na Ponte Velha quanto vindo da direção da Ponte dos Ingleses. Esse tipo de abordagem policial

é comum. São muito recorrentes cenas semelhantes à foto, uma longa fileira de garotos negros de roupas coloridas sendo revistados, alguns menores de idade. Não precisou de mais do que duas ações dessas para a festa sumir dali. Nos últimos anos, chamou-me atenção a abordagem policial ostensiva semelhante na antiga Praia do Lido, hoje chamada Praia dos Crush, localizada no calçadão da Praia de Iracema<sup>61</sup>. A faixa de mar passou a ser ocupada alguns finais de semana com estética parecida à festa da Ponte, *paredão* de som e jovens moradores dos arredores. Estendendo-se até data recente, não foi a ação policial, mas o isolamento ocorrido em reação à pandemia do coronavírus que interrompeu a frequência na região em 2020.

Ironias da não-linearidade da experiência de pesquisa, apenas em 2018 — quando minha atenção se voltava para as *práticas de imagem* já no interior da comunidade e para os documentários — encontrei imagens que ilustrassem de maneira mais adequada as festas que vi na Ponte. Tais imagens eram cenas do filme *Ponte Velha*, de Victor de Melo (Figura 7), que gravava as festas na mesma época em que eu investigava e que relatou ter precisado pedir autorização e *explicar o que estava fazendo* para que pessoas ligadas ao tráfico o autorizassem a prosseguir com o trabalho. É claro que o sucesso de sua negociação foi favorecido por ter sido morador do Poço e ser reconhecido por algumas pessoas envolvidas. O relato do documentarista me chamou mais uma vez atenção para a estranha cadeia de práticas e relações (lícitas ou ilícitas) que permitem, que dão condição de uma imagem existir ou não, se tornar pública ou não. Em que condições fotografavam espontaneamente aqueles garotos com camisa de time de futebol em meio à festa? Com certeza não temiam ser confundidos com informantes da polícia. De que maneira eles compartilhavam as imagens que faziam? Será que elas persistem até hoje ou foram apagadas automaticamente, 24h depois de sua publicação como *stories*<sup>62</sup> do Instagram?

O fato é que a brevidade desse acontecimento na Ponte Velha e o difícil acesso a imagens da ocasião me puseram a pensar se de fato eu deveria cavar mais fundo sobre a história de algo que, à primeira vista, não reclamava visibilidade pública para si. E se há imagens e lembranças a se relatar sobre isso, quem poderia me contar seriam aqueles que vivem naquele espaço e nos arredores. E isso se de fato tal evento fosse significativa para suas vivências ali a ponto de persistirem narrativas e fotografias em seus trabalhos de memória. Do contrário, a

---

<sup>61</sup>Nos últimos anos vêm sendo noticiados crimes como homicídios e arrastões nessa região da Praia dos Crushes, que se situa no fluxo turístico da orla, a menos de 1 km do Poço. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/seguranca/online/praias-dos-crush-tem-arrastao-no-inicio-da-noite-deste-domingo-30-1.2007267>. Acesso em: 13 mai. 2021.

<sup>62</sup>“*Story*” é uma sessão do aplicativo Instagram na qual se publica imagens que serão apagadas em 24h, e por isso ela costuma apresentar imagens do cotidiano de seus usuários.

mera *efemeridade* da festa na recordação dos habitantes do lugar é que deveria ser um dado a se mencionar, bem como a forma como se deu o seu fim, do qual a imagem que encontrei de fácil acesso é da ação policial que a encerrou, legendada por sua autora como denúncia do racismo na recorrente ação do Estado nesse pedaço da orla. É forte o eco da herança colonial que emana de uma imagem da repressão de uma festa, e não especificamente de práticas ilícitas, mas da festa em si, amplamente povoada amplamente por corpos negros, que ocorria em uma construção pública há décadas esquecida por qualquer política de Estado, exceto a repressão da polícia.

Foram justamente as respostas [e imagens] que não consegui nessa época que me despertaram para a partilha direta de fotografias em círculos limitados de relacionamentos nas vizinhanças ou grupos de WhatsApp com os quais me deparava na mesma época em que frequentava a Ponte. Assim, quanto mais eu acompanhava as narrativas e os trabalhos da memória entre os moradores do Poço da Draga, mais assumia para mim que as *imagens praticadas* favoreciam as ações de toda uma malha, uma obra da coletividade nas histórias que me contavam de celulares nas mãos — histórias que contaram com esforços de diferentes pessoas de diferentes gerações a contá-las e a conservar suas imagens. Assim, das buscas nas redes digitais à visita guiada por Serginho e depois ao *funk* na Ponte, foram esses os primeiros traçados entre as *práticas de imagem* que, de maneira sinuosa, me trouxeram de volta e de vez à observação das relações nas calçadas da vizinhança. Da mesma maneira como essas vivências me foram importantes para delinear o campo de investigação, já dentro da comunidade, também tive desses encontros breves de *descrição menos densa*, mas com os quais vi emergir ou confirmar noções e conceitos com os quais sigo pensando.

Com isso tenho me referido a esse corpo a corpo das relações estabelecidas, a esse traçado entre a praia e o digital, entre os acontecimentos e seus rastros nas fotografias, como a construção e negociação constante de uma *política etnográfica* semelhante ao que se referem Segata e Rifiottis (2016) em seus escritos sobre cibercultura. Não se trata de um método interpretativo autoimposto, mas de *pensar e escrever a partir das relações*, a partir da percepção das forças que fluem em dimensões diversas de um espaço trespassado por diferentes jogos de sentidos, tecidos numa malha de pessoas e coisas enleadas: “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, 1995, p.22).

Isso talvez descreva um tanto da complexidade dos movimentos de um corpo a perceber-se entre corpos também em movimento praticando espaços. Acredito, porém, que Pessoa (2010) melhor carregue esses princípios, por ser mais leve e por isso mais fácil de

lembrar quando sugere “sentir como quem olha, pensar como quem anda”. Tenho para mim que o deambular antropológico só se faz pleno quando, vertido em escrita, descreve o que move o pensamento impresso, por força de políticas, práticas e afetos.

## 2.2 Estratégias: como ver juntos as imagens?

Já são bem conhecidos e debatidos alguns dos dilemas do antropólogo entre “estar lá” e “estar aqui” (GEERTZ, 1991)<sup>63</sup>. Especialmente num momento histórico em que “lá” se referia, na maioria das vezes, ao território de culturas distantes das universidades europeias e estadunidenses que eram o “aqui” de onde o pesquisador escrevia, a partir de dados colhidos *lá* em campo. A prática da antropologia urbana, como nos lembra Velho (2010), complexificou tal situação, visto que *lá* e *aqui* muitas vezes se confundem quando o pesquisador nasceu e vive no mesmo universo cultural que investiga. De fato, tenho mais horas vividas na Praia de Iracema que na Universidade. Já Álvaro, morador do Poço que colabora imensamente com minha investigação, trabalha na Universidade e possui longo histórico de colaboração com pesquisadores, apesar de não se dedicar à prática acadêmica. Mantenho contato com moradores e ex-moradores do Poço em atividades de artes e audiovisual que estão para além de minha pesquisa. Desse modo, se se pretende usar um vocabulário distintivo entre *nativo* e *pesquisador*, é preciso relativizar as fronteiras entre os saberes ditos *nativos* e *os de origem acadêmica*<sup>64</sup>. Essa evidente proximidade de vizinhança e convívio tem sua complexidade própria, sobre a qual sou levado a pensar a respeito até o final destes escritos. Por agora, limito-me a observar algumas continuidades e descontinuidades de práticas entre as estratégias, não de “lá e cá”, mas sim de como busquei pensar *com* meus interlocutores em acontecimentos distintos, tendo imagens como *intercessoras*<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup>Faço menção ao texto homônimo de Geertz (1991): os dilemas do antropólogo entre “estar lá” e “estar aqui”, nos quais o autor se debruça sobre tradições e contradições da prática antropológica. Apesar de não me vincular a uma tradição geertziana, acredito que o autor expressa com grande clareza um dilema vivido ainda hoje pela escrita etnográfica, movida segundo ele por uma vontade de dizer *estive lá*: “Da mesma forma como a crítica à ficção e à poesia nasce primordialmente à partir de um engajamento imaginativo com as próprias ficção e poesia — e não a partir de noções importadas de como devam ser -, a crítica dos escritos antropológicos (que stricto sensu não são nem ficção nem poesia e que lato sensu são ambas) deveria nascer de um engajamento similar com ele, e não de preconceções sobre qual deveria ser sua aparência para que seja qualificada como ciência” (GEERTZ, 1991, p. 208).

<sup>64</sup>Viveiros de Castro (2002) avança sobre isso em *O Nativo Relativo*.

<sup>65</sup>“O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas — para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas —, mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores” (DELEUZE, 1988, p. 156).



A exemplo disso, Fabiana Bruno (2010) nos convida a considerar se a única prática legítima que constitui o saber antropológico é a etnografia, ou se é possível produzir conhecimento na área com outros procedimentos como práticas centradas ou amparadas por imagens.

Não quero, com isso, abolir as distinções entre momentos de observação e de escrita, mas sim evidenciar os laços que os uniram em minhas vivências no Poço, buscando povoar a feitura deste texto com processos de pensamento dos moradores também neste momento avançado de pesquisa. Há distinções, mas também aproximações da maneira de pensar sobre a) o que vi na Ponte Velha e em outras imediações do Baixa Pau, b) as imagens que encontro (ou não) na internet de pessoas nesses lugares, c) a prática dos moradores diante das fotografias que possuem; e d) os filmes que se faziam com fotos da região. Me é caro o que *eu vejo*, na mesma medida que também me é muito caro *o que eles veem*, em suas imagens e arranjos de imagens. Por isso, além de colher relatos e observar suas práticas, criei oportunidades de ouvi-los elaborar sobre suas *práticas de imagens*, diante delas.

Essa maneira de ver e de conduzir minha busca faz parte da política de uma antropologia *compartilhada* e de *restituição*. Tal concepção me coloca o desafio de *menos extrair e mais trocar*, ao me relacionar com o território onde desenvolvo meu trabalho. Por isso, muitas de minhas ações na comunidade foram colaborações com moradores, especialmente com Álvaro, visto que desdobramos alguns dos avanços ali em um projeto de filme sobre as fotografias dos moradores e seus relatos. Assim, ao mesmo tempo em que me detenho no relato mais etnográfico de nossos encontros entre celulares, ruas e rostos, Teco toma a condução de registros em vídeo. Esse filme que iniciamos e terminamos em quatro anos como a pesquisa é provavelmente a mais extensa, porém não única ação na vizinhança (trato disso nos capítulos 3 e 4).

Entendi como igualmente benéfico à minha pesquisa e à comunidade que eu realizasse ali duas oficinas, sendo uma voltada para a feitura de imagens com o celular em 2018 e outra, em 2019, de *fotobiografias*, na qual os participantes produziram documentários a partir da prática de imagens de moradores do Poço. No que diz respeito a esses escritos, na primeira oficina pude conversar com jovens moradores sobre suas imagens e vê-los produzi-las; na segunda, pude me aproximar do universo documental, avizinhandos autores de filmes e moradores que arquivam imagens de diversas maneiras em suas casas. E, claro, tanto do processo com Álvaro como nas duas oficinas detive a atenção nas maneiras como os moradores relacionavam imagem e imaginação a respeito do lugar onde vivem.

Lembro-me de que, particularmente, dialogar sobre o processo de montagem de filmes da oficina de fotobiografias e de convidados como Victor de Melo, me permitiu ouvir como os autores *imaginavam* a comunidade e a partir disso relacionavam fotos, vídeos, relatos e ruídos em suas narrativas (desenvolvo isso mais demoradamente no capítulo 4).

### 2.3 Oficina I - Olho do Poço

Pelas razões indicadas anteriormente, eu e Teco criamos, em julho de 2018, a oficina de férias “Olho do Poço” de técnicas básicas de fotografia e vídeo com smartphones<sup>66</sup>. A atividade foi planejada e conduzida na sede da ONG Velaumar<sup>67</sup>, administrada há muitos anos pela moradora Izabel Lima [Tina]. Afetado pelos *Cadernos de Inventar* (MIGLIORIN, 2016), propus um plano da oficina de 10h/a que consistia em, apresentados os conceitos elementares de foto e vídeo, trabalhar com os moradores participantes em dois *dispositivos* que favorecessem a produção de imagens que expressassem cotidianos e memórias deles e da comunidade em geral.

Nos *Cadernos, dispositivos* em experiências criativas são “[...] um conjunto de regras para que o estudante possa lidar com os aspectos básicos do cinema e, ao mesmo tempo, se colocar, inventar com ele, [...] contar suas histórias” (MIGLIORIN, 2016, p.14). A breve vivência propôs aos presentes desprogramar, profanar suas práticas fotográficas usuais para experimentarmos pensar com pequenos conjuntos, rascunhos de constelações de imagens relacionadas entre si por força de suas percepções sobre o lugar onde vivem. Também pensando com Flusser (2012), esse exercício convida o grupo para a condição de jogador com uma câmera nas mãos, tomando consciência e reagindo à programação de práticas previstas no aparelho.

Como janelas que dão para o mar, vejo nas imagens que Pedro me mostra em seu celular *selfies* do jovem na praia da Ponte Velha sob a luz bonita do fim da tarde. Como ele, também estão Leandra, Cleidiane e outros jovens no primeiro encontro da oficina na qual pergunto por fotos da comunidade guardadas em seus smartphones. Rostos e janelas apontam para o mar. Quando insisto em imagens do *interior* do Poço da Draga, quase todos dizem que não possuem. Quase nenhum morador jovem me apresentou de imediato fotos dos arredores espontaneamente - seja simplesmente por considerarem a praia que fica a poucos metros como uma extensão de casa ou da

<sup>66</sup> 10 moradores participaram da atividade. Dos meninos e meninas jovens que lá se encontravam, 09 estavam vestidos com tênis calças jeans e camiseta vermelha do evento Maloca Dragão 2018, do Centro Cultural vizinho ao Poço. Somente mais tarde eu compreendi que eles trabalhavam no Centro Cultural para/com Tina e estavam dispensados do trabalho para participar da atividade.

<sup>67</sup> Sobre a instituição atuante no Poço da Draga, ver Rodrigues (2018) — *Organizações não governamentais: o caso da Velaumar*.

comunidade, um sala de visita, seja por me tratarem como um *outsider* [na época eu já atuava a um ano ali], ou mesmo por receio de ‘mostrar a foto errada’<sup>68</sup> para um estranho no contexto de conflito entre facções criminosas (Diário de campo de 16 de Julho de 2018).

Apresento-lhes referências de autores da fotografia documental e noções elementares de enquadramento, iluminação natural e foco. É tudo. É fim de tarde, e o primeiro dispositivo trata de praticar com a câmera dos celulares, desnaturalizando um trajeto — a proposta era ir e voltar clicando assuntos no trajeto com enquadramentos e situações de luz variadas. Arranjar um conjunto de imagens articuladas pelo *caminhar um caminho comum* em suas rotinas. Um dos desafios é o da própria antropologia, *estranhar o familiar*; outro trata de aprender a se aproximar do quê e de quem se fotografa. A ação é simples, mas desafiadora. Sugiro-lhes caminhar para o interior da comunidade. Parte não saiu da ONG, acanhada por ter de fotografar conhecidos ou serem vistos por esses. Ah, a cisão do que vemos e do que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 1998)! A outra parte do grupo insistiu em fotografar seu trajeto até a praia. Ao ver suas imagens posteriormente, reparo que suas câmeras ignoraram 200 metros de rua antes de chegar na quadra próxima, a uma das entradas da comunidade e à faixa de areia que dá acesso à Ponte Velha e ao mar. Dessa forma, após receber por WhatsApp, tenho em minhas mãos sequências de imagens de corpos jogando futebol na quadra e também na areia com o mar, a ponte, as casas e as ruínas do Acquário ao fundo. *Selfies*, várias *selfies*. Uma série de fotos de jangadeiros. Assim, como resultante desse primeiro exercício, meu intento de voltar os olhos para o interior da comunidade recebeu em troca mais vistas da orla. No entanto, não deixou de evidenciar fatores que dispunham aquele grupo a perseguirem nas suas *práticas de imagem*.

Há um interessante engodo de concepções de *dispositivo* com os quais me enleio, e tento pensar as práticas de imagem e o trabalho da memória. Ao narrar as aventuras das imagens pelas ruas do Poço e entre os moradores que as praticam, dispositivos eletrônicos de diversos formatos e propriedades agem, mediam e também *dispõem* parte da malha de relações ali. De outra perspectiva, posso também observar a arquitetura da comunidade, suas táticas

---

<sup>68</sup>A forte territorialização dos bairros de Fortaleza por facções criminosas deixou muitas pessoas com quem tive contato com receio de mostrar conteúdos de celulares. Na época, em dezembro de 2017, noticiaram casos como “Foto com rival fez facção matar jovem em Fortaleza”, “‘Meu filho postou uma foto no Facebook com um cara que era da outra facção. Foi só isso. Aí foram em casa e mataram ele’, conta o pai”. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/seguranca/online/foto-com-rival-fez-facciao-matar-jovem-em-fortaleza-acusa-pai-1.1887180>. Já em outubro, também foi noticiada “Execução de menina de 13 anos é decidida em grupo de WhatsApp”. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2017/10/execucao-de-menina-de-13-anos-e-decida-em-grupo-de-whatsapp-trio-e.html>. Acessos em: 5 ago. 2019. Como observado anteriormente, esses casos violentos se multiplicaram nos dois anos seguintes.

discursivas, suas práticas de espaço como um complexo dispositivo a incidir sobre a maneira como surgem e são praticadas as imagens entre os sujeitos daquela vizinhança. De outro ponto de vista, vemos os moradores *praticando imagens* com seus aparelhos telefônicos, enlaçados às já estabelecidas maneiras de fotografar e partilhar e, no entanto, intuindo em sua prática, sentidos, formas e usos próprios de seus smartphones. Dessa perspectiva, o sujeito, com sua rede de relações, *dispõe o dispositivo*— extrai dele algo não previsto, ou ao menos fora de seus padrões preconcebidos antes de ser praticado por determinadas pessoas em um determinado lugar.

Figura 11 - Moradores participantes da oficina de fotografia com celular fazem fotos na Ponte



Fonte: Acervo pessoal (2018).

Mais do que um jogo de palavras com seus significados corriqueiros, o termo *dispositivo* tem usos e efeitos diversos entre o campo filosófico e o fotográfico/audiovisual. No primeiro, seu caráter de *captura* é enfático, enquanto no segundo sua captura é exatamente o que oferece uma considerável *liberdade* da fotografia, do filme e de seus fotografados em relação ao seu autor.

Agamben (2005, p.14) é preciso ao falar que “um desejo demasiadamente humano de felicidade” está em cada dispositivo e que a captura e a subjetivação desse desejo é a potência desses aparelhos para os quais ele declara seu ódio: os celulares. Foucault (2000, p.244) o definia como a rede que se pode tecer entre “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas [...] Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo”. O filósofo italiano assevera a concepção do francês:

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum

modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões [...] as disciplinas [...] mas também a caneta, a escritura, [...] os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos... (AGAMBEN, 2009, p.40-41).

Tendo em investigação anterior observado as redes sociais<sup>69</sup> sob a marca da confissão (Foucault, 2009) e atento ao que Sibília (2007) viu na internet como subjetividades alterdirigidas, desejosas dos olhos dos outros, foi com o peso da captura que primeiramente me defrontei conceitualmente com o smartphone - esse dispositivo de prática confessional e ao mesmo tempo arquivo de memórias de um sujeito - e também ferramenta de fabulação de si e dessas mesmas memórias.

Agamben (2009), no entanto, nos convida à profanação dos dispositivos. Segundo o qual, profanar é produzir um contradispositivo - é tirar algo de seu uso sagrado e dar novo uso. É nesse sentido que entendo aí um ponto de intersecção com o uso do dispositivo no campo do audiovisual proposto por César Migliorin: “Trata-se aqui de discutir a noção de dispositivo como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo” (2015, p.1). Tomado de maneira corrente no meio, o dispositivo pode ser entendido como conjunto de regras ou diretrizes com as quais o realizador dispõe a si, aos envolvidos e à imagem, de maneira que a ação dos realizadores se torna bem menor na produção da obra visível, abrindo-a para participação “do real”, do acaso, das determinações das pessoas e espaços filmados. “A ideia fundamental da utilização de dispositivo está na possibilidade de a arte enxergar e criar o mundo a partir de uma desprogramação” (MIGLIORIN, 2015, p.6).

Entre os habitantes de uma circunscrita comunidade na orla de Fortaleza, como em todo o mundo conectado, também se deseja ser visto, querido pelos olhos dos outros, senão pelo mais cotidiano hábito de compartilhar *selfies* no Instagram, pelo ato de partilha via WhatsApp seus nacos de contribuição para a memória das famílias ou da comunidade — seja porque queria lembrar, ser lembrado ou fazer chacota com os fotografados. Aqui, o ato de mostrar-se não se encerra no compartilhamento digital das fotografias, mas essas imagens, muitas vezes, são levadas por seus detentores para passear na rua, participando dos trabalhos da memória nas rodinhas entre os mais chegados.

Diante de tais práticas envolvendo os celulares e espaços da comunidade, pensar imagem e memória, aqui, supõe uma noção de dispositivos que capturam, mas são capturados, que dita práticas de imagens, mas serve às práticas políticas, discursivas e espaciais emergentes

---

<sup>69</sup>Kardozo (2013) repara nas redes digitais uma incitação a práticas confessionais – percebendo a ênfase nas formas de se mostrar para o outro como traço nas subjetividades de usuários de uma rede social digital.

na comunidade. A constituição técnica do aparelho dispõe determinadas maneiras de fazer e compartilhar fotografias, mas sua prática pressuposta é reprogramada por força das formas de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009) nas malhas de relações que configuram a comunidade.

Migliorin afirma que “O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões” (2015, p.2). Com isso, ainda que sem necessariamente “algo em especial” na execução técnica, nem de conteúdo “extraordinário”, fotografias e vídeos se conectam a partir das percepções de jovens em seus trajetos, territórios e relações. Assim, o *smartphone* se apresenta para nós como esse aparelho ambíguo, que pode ser ao mesmo tempo dispositivo de captura, mas também de comunhão, criação, fabulação e liberação para seus portadores. É com ele que trabalhamos em nossa oficina. É por meio dele que os jovens moradores presentes em nossa oficina registram e pensam suas vivências cotidianas, compartilhando-as ou não.

Se na atividade anterior predominam planos gerais, distantes dos fotografados e dos interiores das casas e da comunidade, o segundo dispositivo avançou um pouco sobre o espaço da intimidade. Após exibir alguns trechos de documentários e filmes-carta, eu e Álvaro lhes propusemos realizar filmes de 05 cenas de 30 a 60 segundos cada, explorando lugares diferentes do território. Colocando seus celulares para gravar e pausando a gravação ao final de cada cena, um *minidocumentário de observação* está pronto, sem precisar de edição posterior à gravação. Percepção, criatividade, práticas de espaço e redes de relações se articulam numa constelação de cinco imagens, fragmentos de vidas e lugares. Em duplas, foram produzidos 03 filmes.

O primeiro, protagonizado por Pedro<sup>70</sup>, vemos: a Rua na frente da Velaumar, *corta para* sua tia cortando batatas em casa, *corta para* a avó arrumando sua cozinha, *corta para* um homem que lava um fogão [?] em lugar aberto, *corta para* plano aberto sob a sombra de uma árvore na bifurcação central do Poço, no chafariz antigo, ao fundo três pessoas conversam na calçada.

O segundo, Leandra acompanhada de Álvaro apresenta planos gerais em lugares abertos com ruas ora mais largas, ora mais estreitas. Partindo da Rua da Velaumar planos baixos apresentam sob a luz da tardinha cães e pessoas nas calçadas. Conversam adultos e crianças entre plantas, carros e motos parados. Uma lombada pintada em verde e amarelo assim como fileiras de bandeirinhas sobre o céu em umas das ruas evidenciam a experiência de torcida na copa do mundo.

O terceiro, protagonizado por Cleidiane apresenta: Plano de frente da Velaumar apontando para dentro da comunidade, *corta para* fachada do *boteco da tanilda*, *corta para* estabelecimento/lanchonete do Baleu - a câmera persegue o dono, baleu, que foge envergonhado pela rua, *corta para* ‘Tony Games’, garotos jogam videogame em

<sup>70</sup>Assim como Pedro, os participantes da oficina eram jovens moradores, cujos dados completos opto por não expor, visto que esses escritos não aprofundam interlocução com eles.

lugar fechado e relativamente escuro, *corta para* Manel da Capoeira responde a perguntas sobre seu trabalho sentado na frente de casa (Diário de campo de 16 de julho de 2018).

Se compararmos meu acesso às imagens dos celulares dos jovens moradores do primeiro encontro para o último, veremos avanço de proximidade, mas não se trata apenas disso. Se as imagens que compartilham comigo a princípio mostram mais de sua relação com a praia que com o interior da comunidade, nas fotos e vídeos que surgiram conduzidas pelos simples *dispositivos* que propomos se explicitam outras percepções. No vídeo de Pedro, por exemplo, conseguimos ver laços familiares e práticas do espaço da vizinhança que não conhecíamos até então. Da mesma maneira, Cleidiane apresenta comércios e atividades praticadas no Poço durante a tarde. Curiosamente, “Manel da capoeira”, o qual conheci por meio desse vídeo, se tornaria um ano depois personagem de um pequeno documentário produzido por participantes da “Oficina de Fotobiografias” que conduzimos em 2019. Apesar de esses jovens não terem se tornado meus interlocutores principais, foi observando suas imagens que comecei a me dar conta das diferentes maneiras de praticar e compartilhar o que viam e lembravam ali.

As imagens contidas e compartilhadas por um celular são movidas por sensações diversas, como medo e prazer. Se montar um álbum de família tem fins de arquivamento e conservação de marcos na passagem de um longo espaço de tempo na vida de um grupo de pessoas, as fotografias executadas por um jovem num smartphone evidenciam uma série de rápidas, circunstanciais, e às vezes inconscientes, decisões estéticas em seu grande volume de cliques. Boa parte das imagens se perde em menos de 24 horas no fluxo de conversas no WhatsApp ou nas *stories* de seu perfil no Instagram. Por isso, considero “visível” uma *prática de imagem* como elemento ágil de comunicação e mobilização, com pouca ou nenhuma finalidade de contemplação ou de marco temporal digno de lembrança significativa entre os que dela compartilham.

Assim, a qualquer um com uso acentuado do celular para fotografar e se comunicar por WhatsApp e outras redes sociais, expor a um estranho suas imagens e seus contextos é uma operação delicada na qual se mede o caráter mais íntimo ou mais público de cada coisa que se pretenda exibir. Desse modo, algumas pessoas compartilham nas redes imagens que não me enviaram por WhatsApp, talvez, temendo um tipo de compartilhamento indevido.

Diante de tamanha diversidade entre as *práticas de imagem* no Poço, fiquei menos atento a uma camada mais jovem da comunidade e mais ao *contato entre gerações*. Isso por supor que, apesar da produção e do fluxo de fotografias da juventude ser ampla e fugaz, é

também nas trocas com as gerações mais antigas da comunidade que as novas dão certo sentido de conservação de memória para seus acervos. São eles também que, muitas vezes, alimentam as redes digitais de adultos e idosos menos hábeis com smartphones, fotografando parentes, digitalizando fotos antigas etc. Esses conteúdos, pode observar corriqueiramente, são compartilhados pelos mais velhos com considerável intensidade em suas redes. Também foi observado entre os idosos o relevante encadeamento temporal operado por eles através de suas fotografias, as quais abordam várias gerações de moradores, incluindo os mais jovens.

Assim, é visível o vínculo entre gerações na partilha da memória da *comunidade visível*, ainda que por meio de práticas de imagens diversas e com fins diferentes. Nesse quesito, impressiona como alguns idosos superam a dificuldade com as recentes tecnologias dos smartphones, com a qual não foram socializados na juventude. Essa superação é, muitas vezes, movida pelo desejo de trabalhar e compartilhar memórias com grupos de conversa entre familiares, ou com colegas de profissão e práticas esportivas.

Francisco Coelho dos Santos (2016) executa uma leitura sobre práticas fotográficas contemporâneas na qual, logo a princípio, condena o álbum fotográfico ao desuso, em comparação com a vocação das *selfies*<sup>71</sup>, que não seriam “um produto privado para uso privado”. Isso que Santos chama de *selfie*, um exemplar de *foto social* ou *imagem conectada*, como ele se refere, é um “objeto com vocação social cotidiana”<sup>72</sup>. É um tanto diferente do recato das fotografias movidas pelo *ethos camponês* em Béarn, terra natal de Pierre Bourdieu, descritas por este como “sociogramas leigos que possibilitam um registro visual das relações e papéis sociais existentes” (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p.1) que também reservam o acesso às imagens para a intimidade do lar.

A ingênua *selfie* feita ao pôr do sol e rapidamente compartilhada na rede é um ato de exposição de valores, modos de vida [vividos ou vendidos] é uma forma de conexão ou resistência aos agenciamentos do capitalismo global. As *selfies* tratam da “apresentação de uma individualidade, não raro em situações de intimidade, e envolvendo a participação de públicos [...] [e indicam que] as fronteiras que há muito separam os domínios do público e do privado estejam sendo renegociadas” (SANTOS, 2016, p.7). O autorretrato, individual ou em grupo,

---

<sup>71</sup>*Selfies*, segundo o autor, seriam “autorretratos fotográficos realizados com smartphones equipados com câmera frontal – ou realizados com webcams –, feitos para a postagem em redes sociais. Essas postagens são frequentemente acompanhadas de algum comentário feito pelo próprio autor. [...] só ficou disponível para uso e apropriação em larga escala no momento em que um conjunto de tecnologias alcançaram certo grau de desenvolvimento e de facilidade de acesso/utilização. [...] o valor da foto está em exibir o dono do dispositivo e autor da foto no primeiro plano [...] Ele penetrou no cartão-postal e nele se instalou, alterando, com isso, a valorização dos conteúdos do instantâneo (SANTOS, 2016,p.1).

<sup>72</sup>*Idem*.



carrega para a internet cabelos, peles, gestos, roupas, marcas, tatuagens, maquiagens, cores, e é evidência de encontros, desejos, acontecimentos, relações. Na rede, desdobra-se uma nova teia de significados, “imagem técnica, imagem digital, redes de imagem, pouco importa — as tecnologias da imagem são acontecimentos multitemporais, equipamentos coletivos de subjetivação” (PARENTE, 1999. p.204). Nesse sentido, tanto os velhinhos quanto os jovens tomam parte nas malhas heterogêneas entre corpos, dispositivos e lugares que encontram na prática de imagens um vetor de produção de sentidos sobre si e sobre seu território.

## 2.4 Oficina II - Fotobiografias

Não devemos menosprezar ou colocar na ordem do banal que haja, em uma comunidade, moradores que resolvam fazer filmes a partir de fotografias — antigas e recentes, suas e de seus vizinhos, produzidas por câmeras digitais ou analógicas, para publicar no YouTube, compartilhar em grupos de WhatsApp ou exibir em festivais de arte. Chama ainda mais atenção quando notamos a cotidiana [e política] *prática da imagem* dos *memorialistas das calçadas* da comunidade, com suas fotografias ao alcance da mão em seus celulares.

Se não se trata de novidade na história do cinema, são com certeza significativas as particularidades históricas, culturais e subjetivas que conduziram realizadores amadores ou profissionais à feitura de filmes cheios de fotogramas estáticos sobre e na vizinhança onde nasceram, o Poço da Draga. Se observarmos que esses documentaristas de trinta e poucos anos dos quais falo acessam os acervos fotográficos de moradores mais antigos e registram as histórias e depoimentos de muitos dos narradores que mencionei até aqui, podemos pensar no trabalho da memória de um território em trânsito ou ao menos no encontro de gerações. Como se práticas distintas nas malhas que partilham histórias e vivências da comunidade encontrassem como suporte comum as fotografias guardadas pelas famílias.

Como falei anteriormente em *as fotos nos filmes e o encontro de gerações*, Eu e Álvaro realizamos uma segunda ação formativa, um ano após a primeira. Chamamos *Oficina de Fotobiografias* a atividade que se desenvolveu em 2019 entre a Escola Porto Iracema das Artes e o Poço da Draga contando com um grupo oscilante de 20 pessoas entre moradores e não-moradores. Originalmente, a finalidade das oficinas na pesquisa foi de maior aproximação de moradores mais jovens, ouvi-los e observar as imagens que me mostrassem em seus telefones. No entanto, a experiência me chamou atenção para algo que poderia ser incorporado

à maneira como estava a conduzir minhas buscas. É certo que já fora proveitoso observar as fotografias que me apresentaram na primeira oficina, perguntá-los como as fizeram e porque as guardam. Tenho aí acesso aos rastros de suas práticas fotográficas anteriores a minha presença em campo. Porém, com três anos de trabalho e já alguns escritos e ideias mais claras, propor-lhes atividades que os conduzissem a produzir, pensar, editar imagens de diferentes localidades e circunstâncias e relacioná-las entre si me oferece uma vista de seus trabalhos de memória e de construções narrativas em pleno processo.

Falo, é claro, de estar muito atento ao processo, ou mais especificamente ao *pensamento de montagem*<sup>73</sup> desses documentários. Como já mencionei, vejo nisso a ligação desses dois universos de minha *narrativa sobre narradores*, os de celulares nas mãos e os dos documentários. Suas práticas, consideravelmente distintas, não escondem os rastros das motivações semelhantes e das proximidades por parentesco ou por vizinhança entre esses narradores do Poço. Em ambos os universos *montam* suas narrativas com imagens de fontes diversas — em ambos, vemos um proceder fotobiográfico informal em busca dos *rastros* de lembranças nos álbuns.

Na pesquisa em ciências sociais, a reflexividade e a restituição devem ser tomadas como âncoras do trabalho antropológico de campo e como marcadores conceituais para pensar a ideia de autoria ou de autorias, no plural. A autoria implica em compreender os fenômenos, não como ‘reflexo do real’, mas como uma construção do espírito que levanta problemas. Isso implica ‘vigilância crítica’ em relação aos lugares de enunciação do pesquisador. Como esses lugares afetam a produção do conhecimento antropológico? Como eles devem ser pensados no momento da produção filmica? A discussão sobre a autoria inclui necessariamente uma reflexão sobre a autoridade etnográfica e sobre como essa última se constrói no triplice movimento que envolve empatia, distanciamento e controle das transferências, pensados a partir das demandas ou solicitações de nossos/nossas interlocutores/as. (VALE, 2014, p.163).

Pressupostas as suas particulares maneiras de pensar e executar suas montagens, pareceu-me importante, já em momento avançado de escrita desta tese, propor discussão e prática com essa oficina, de modo que eu pudesse trazer para dentro do texto suas elaborações conceituais. O que entra e o que sai durante a edição? O que é íntimo demais para se publicar? O que *precisa* ser publicado? O que deve ser destacado nas histórias dos protagonistas de seus documentários? Tais questões ajudam a transparecer os valores ou uma política para a montagem de um arranjo sequencial de ditos e imagens que busca dar conta de um pedacinho da memória de alguém da vizinhança.

---

<sup>73</sup>Refiro-me ao termo “pensamento de montagem” como expressão corrente no campo cinematográfico para se referir às ideias e aos conceitos que caracterizam a forma como um filme é montado.

Vem ao caso lembrar das breves questões de Barthes (2015) sobre a relação entre foto e filme, que, visivelmente, as práticas dos realizadores do Poço também nos convidam a pensar com eles.

Será que no cinema acrescento à imagem? Acho que não; não tenho tempo; diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse para mim, o fotograma.

[...]

Todavia, o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial. [...]. No entanto, a partir do momento que há *punctum*, cria-se (advinha-se) um campo cego [...]. (BARTHES, 2015, p.52-53).

Nesse ponto, Barthes propõe essa interessante maneira de compreender a imagem imóvel, abrindo trilhas para as nossas memórias e fabulações que se encontram num campo cego, acessado através de um conjunto de pequenos detalhes que na fotografia nos afetam. O morador que narra em sua calçada olhando para suas fotos encontra rastros de sua própria afetividade e dos laços comunitários que lhe dizem respeito. Há *punctum*, a foto vaza para todos os lados do enquadramento, há campo cego, e nós não moradores o que podemos saber dele? Que sabemos sobre quem está na foto sem estar, evocado por rastros que apenas o olhar morador sabe converter em pessoas e lugares fora do enquadramento da imagem? Especificamente esses documentários que trazem ruídos e palavras para junto de sequências de fotos buscam, talvez, compartilhar mais que histórias, e amplificar, minimamente que seja, nossa relação com suas fotografias, aproximar nossa experiência diante das imagens das de seus detentores e narradores. É nessa medida que o documentário, que permite aos nossos olhos analisar fotografias acompanhadas de palavras, não é diferente da *prática de imagem* dos nossos memorialistas de esquina. Esse tipo de filme, de certa maneira, é um registro da execução dessa prática em voga nas ruas onde nasceram os jovens documentaristas.

Em certa medida, esses documentaristas estão, em suas buscas por materiais com os quais fazer filmes, construindo algo semelhante ao que faço: pesquisam imagens, práticas e narrativas. Mais do que “juntar imagens e palavras”, acredito que quem faz um filme pensa com o que viu e ouviu. Tal qual me atento para a *pensatividade* da fotografia apontada por Barthes (2015) ou na *ideação* das imagens apontada por Samain (2012), um documentarista, ao dar forma a um filme sobre sua vizinhança, apresenta valores, concepções e discursos — que são tão relevantes para a história da cidade e da comunidade quanto a tese que escrevo ou mais, provavelmente mais. Por tal razão, não os compreendo, nesta pesquisa, como objetos ou meros informantes, mas como colaboradores da constituição de como penso o

discurso presente nesse trabalho, tão relevantes quanto às observações de Barthes ou Viveiros de Castro.

E se a questão é saber o que importa na avaliação de uma filosofia — sua capacidade de criar novos conceitos —, então a antropologia, sem pretender substituir a filosofia, não deixa de ser um poderoso instrumento filosófico, capaz de ampliar um pouco os horizontes tão etnocêntricos de nossa filosofia, e de nos livrar, de passagem, da antropologia dita ‘filosófica’. Na definição vigorosa de Tim Ingold (1992:696), que é melhor deixar no original: ‘anthropology is philosophy with the people in’. Por ‘people’, Ingold entende aqui os ‘ordinary people’, as pessoas comuns (Ingold 1992:696); mas ele está também jogando com o significado de ‘people’ como ‘povo’, e mais ainda, como ‘povos’. Uma filosofia com outros povos dentro, então: a possibilidade de uma atividade filosófica que mantenha uma relação com a não-filosofia — a vida — de outros povos do planeta, além de com a nossa própria. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.127)

Seguindo essa pista e tratando antropologia como uma “filosofia com gente dentro”, a Oficina de Fotobiografias nada mais é do que uma antropologia compartilhada; um “pensar com” moradores participantes, com outros fortalezenses, com os memorialistas nas calçadas da comunidade, com realizadores audiovisual, com seus filmes, com seus celulares, com suas fotografias. Por isso compartilho a condução da oficina com um morador, Álvaro, usufruindo da chance de ouvi-lo descrever e teorizar sua *prática de imagem* e visões de mundo para outras pessoas. Por isso nós, o pesquisador e o morador, fizemos a aula inaugural do projeto acompanhados da minha professora orientadora, Glória Diógenes, e da também professora do Departamento de Sociologia da UFC Cristina Maria da Silva, que desenvolve atividades com fotobiografias na comunidade. Por isso, temos o morador, documentarista e ex-aluno do Alpendre, João Carlos entre os integrantes da oficina. Por isso exibir filmes sobre o Poço da Draga e arredores na presença dos autores. Por isso caminhar com a turma da oficina pelas ruas do Poço da Draga para apresentar-lhes meus interlocutores. Todas as escolhas no sentido de aproximar entre si, friccionar, colidir com as fontes de saberes e discursos heterogêneos que movem meu pensamento, minhas categorias e escritas — deixar a coletividade, da qual sou apenas um vetor, atravessar minha experiência de criação e bricolagem de ideias.

Como princípio de minha prática educativa, exercito *essa filosofia com gente dentro* ao lado da ideia de que *um ignorante pode ensinar a outro algo que ele próprio ignora* (RANCIÈRE, 2002). Segundo o autor, “a pedagogia deve subtrair a explicação, eliminar a poderosa presença do explicador, deve deixar de explicar” (p.43). Dessa maneira, apresento à turma o conceito de fotobiografia “vazio” (ou quase) de teorização, permitindo-nos explorar seus usos junto aos interlocutores que nos guiam na leitura de imagens e na feitura de filmes.

O mesmo no que diz respeito ao conhecimento técnico diante da câmera dos *smartphones*. Como trabalhamos com a fotografia vernacular, imagens feitas por moradores, em sua maioria leigos quanto à técnica fotográfica; como assistimos filmes que evidentemente prescindiram de tais saberes por parte de seus autores; como o que buscamos nas imagens são os rastros e esforços narrativos antes de reparar nelas algum primor estético. Portanto, não me interessa *explicar* como praticar e como fazer imagens, e sim, confiando na “igualdade de inteligências” (RANCIÈRE, 2002), observar e *pensar com* eles suas práticas e feitura. Como pretendo ser identificado dentro dessa dinâmica? Um tanto como um incitador ou catalisador de trocas entre moradores, não moradores, acadêmicos, não acadêmicos, artistas, não artistas — em suma, entre pessoas, discursos, conceitos e imagens.

Na ocasião da oficina convidamos documentaristas para exibirem e falarem sobre seus trabalhos e outros para participarem de nossas atividades. Como resultado, esperou-se que o coletivo da oficina concebesse não apenas um conjunto de pequenos filmes, mas também um *fanzine*<sup>74</sup> e uma proposta de exibição a céu aberto desses conteúdos. Acredito que tais atividades oferecem para o curso da pesquisa um refinamento maior de informação proveniente dos moradores movidos não por uma conversa informal, por uma entrevista semiestruturada, mas pelo empenho de contar a própria história [ou a do vizinho] da melhor maneira possível em um filme.

E se o processo criativo de *docs fotobiográficos* esbanja saberes e informações sobre o autor e sua comunidade, o processo posterior, de construção coletiva de sua exibição a céu aberto, nos abre outras janelas de observação. Nessa etapa, de volta ao chão do Poço, narradores escolhem onde e como suas imagens são vistas. Nesse momento, cada decisão é política. Se por um lado o grupo precisa negociar entre si, por outro cada indivíduo negocia com toda a comunidade. Quem são os donos das paredes? Eles se dão bem com os autores? Se dão bem com os retratados nas imagens? Questões como essas são fundamentais nesse trabalho coletivo de memória, e processá-las coletivamente é menos uma “representação da verdadeira história” da comunidade e mais um exercício, um arranjo entre o que se pode dizer e o que se pode fazer visível. Em termos de investigação, é exatamente nesse laborar, discordar, reelaborar coletivo que me ateno, no curso da *prática de imagem* no trabalho narrativo. Não podemos esquecer da importância dada por Didi-Huberman (2016) ao diálogo entre as imagens nos processos, que longe de depuradores de verdades, se trata de montagens — sempre provisórias e constelares em sua produção de sentidos.

---

<sup>74</sup> Publicação artesanal e não oficial produzida sobre um assunto.

Dividida em dois módulos, a oficina consistiu-se, primeiramente, num momento de ver filmes e fotos juntos, compartilhando referências criativas e informações formais e informais sobre o Poço da Draga. Seu segundo módulo se concentrou na investigação fotobiográfica para a criação de filmes de curta-metragem. Com um grupo composto, ao final do processo, por 18 participantes, sendo apenas quatro moradores do Poço da Draga<sup>75</sup>, a oficina se dividiu em 04 projetos que por sua vez envolveu outros 08 moradores com entrevistas e outras colaborações com os filmes.

Para abrir a oficina contamos com a presença do realizador e ex-morador do Poço da Draga Victor de Melo que exibiu “Ponte Velha” e debateu conosco o filme documental com traços de ficção que se utiliza de grande acervo fotográfico e também videográfico do autor, de outros moradores e de outras fontes de arquivo de conteúdos sobre Fortaleza. Tratamos mais demoradamente da obra de Victor no capítulo 04, lembro aqui porém, de sua formação e faixa etária semelhante à de Álvaro e de outros participantes. Na oficina quis salientar para os participantes essas experiências em comum e pôr em discussão filmes realizados no Poço ou sobre outros pontos de Fortaleza, mas com temas aproximados e preferencialmente com os comentários de seus autores. A exemplo disso, em contexto de formação no Alpendre, João Carlos dirigiu o documentário “Pai Oceano Atlântico”<sup>76</sup> sobre “Dona Alzira” ex-moradora que por anos viveu na casa que construiu sobre a Ponte Velha. Já Teco, realizou “O velho e o novo Poço da Draga”<sup>77</sup> que tem como figura central seu pai, “Alvinho” (Álvaro Graça) pescador experiente na região. Como estratégia da oficina, assistimos e debatemos com os respectivos autores. Apesar de seu formato fílmico não se assemelhar com nossas pretensões por não se concentrarem no uso de fotografias, assisti-los juntos favoreceu interessantes diálogos sobre a história da comunidade, de suas pessoas, de sua paisagem e da prática audiovisual ali por meio de obras com mais de dez anos de existência.

Dessa maneira, os filmes que assistimos juntos buscavam por um lado tratar de memórias do lugar e do repertório imagético utilizado para tanto, e por outro lado buscava constituir um acervo comum ao coletivo de usos de fotografias em produções audiovisuais, ou seja, *catalogar estratégias para relacionar palavra e imagem, narrativa biográfica e arquivo visual do narrador*. Por isso, quando exibimos o filme de João Carlos, assistimos também “Não

---

<sup>75</sup>Houve na escolha do local de realização da oficina, tencionar a ocupação de equipamento público de arte com moradores do Poço. Eu já havia escutado tanto de moradores da comunidade como de gestores da escola sobre a baixa frequência dos moradores em atividades ali. Como a ação da oficina se deslocava entre a sala e as ruas, conseguimos envolver pessoas que não frequentariam a escola, não fosse a atividade que propus.

<sup>76</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YTHrKXNaL1Y&t>. Acesso em: 1 jul. 2019.

<sup>77</sup>Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mSfSpKNrcEI&t>. Acesso em: 1 jul. 2019.

fiques triste menino” (2018, 08 minutos) de Clébson Óscar<sup>78</sup> - Jovem realizador fortalezense que justapõe em seu curta telas de pintores “escravos libertos”, vídeos buscados por ele no YouTube sobre a ressaca do mar na Praia de Iracema e fotografias de sua infância. O filme oscila entre o documental e a poesia de um filme-ensaio, suscitando tanto o íntimo autobiográfico quanto assuntos raciais e territoriais de caráter mais coletivo.

Na mesma ocasião, vimos o curta-metragem *Travessia* (2017, 05 minutos)<sup>79</sup>, da baiana Safira Moreira. A realizadora, movida pela falta de fotografias de suas ancestrais escravizadas, utiliza uma única fotografia encontrada por ela em um sebo, a qual mostra uma mulher negra com um menino branco nos braços. No verso da foto lemos “Tarcisinho e sua Babá”, “Dias D’ávila 15-11-63”. Quando conversamos em outro contexto, Safira relatou sua indignação diante do apagamento biográfico da mulher negra na foto, que sequer o nome teve informado, ao contrário do bebê de pele clara. Seu filme se desenvolve realizando em vídeo retratos de famílias negras e exibindo fotos de seu acervo familiar. Ambas as obras de Clébson e Safira nos permitiram observar maneiras muito pessoais, implicadas, de se fazer filmes que abordam memórias pessoais e coletivas interpelando as fotografias, as convidando a dialogar com outras fontes de imagem, a fazer ver, a fazer sentir. Com isso, se assistimos em nossa oficina a filmes *sobre* o poço, logo em seguida vimos também obras que nos indicam maneiras de relacionar imagens e seus narradores, formas audiovisuais de potencializar essas relações.

Encerramos nossas sessões de filmes estudando o projeto e assistindo *Memórias do subsolo ou o homem que cavou até encontrar uma redoma* (2017, 11 minutos), curta-metragem de minha autoria. A escolha se deu pela facilidade com a qual eu poderia apresentar questões processuais da realização de um projeto de filme com algumas semelhanças formais às pretensões de nossa oficina. Tendo por sinopse “Uma travessia subcutânea entre 1984 e 2016”, *Memórias* é um filme-carta, caracterizado como uma autoficção, na qual encarno um locutor ressentido a divagar sobre questões biográficas e políticas enquanto apresento e apago rostos em fotografias de meu álbum de família e em páginas de revistas *Isto É*. Dispondo em perspectiva tudo o que vimos juntos na oficina, acrescido desse filme e de seu projeto, discutimos sobre que estratégias e elementos não necessariamente presentes no acervo

<sup>78</sup>Teaser disponível em:<https://vimeo.com/277438134>. Acesso em: 1 jul. 2019.

<sup>79</sup>Na plataforma Vimeo, a autora descreve seu filme: “Travessia é o curta que realizei a partir da memória estilhada, fruto do apagamento histórico da população negra no Brasil. Por eu ser agora uma mulher negra com uma câmera na mão e muitos sonhos no peito, que o curta se fez. Foi no gesto de garimpar fotografias de mulheres negras nas feiras de antiguidade do Rio de Janeiro que encontrei a fotografia que abre o filme, todas as fotos que encontrei nesse espaço provinham de álbuns de famílias brancas, logo, elas refletiam esse apagamento”. Teaser disponível em:<https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 1 jul. 2019.

biográfico de nossos personagens poderiam dialogar com suas fotografias e fazer visíveis ou potencializar a visibilidade de determinadas questões em suas narrativas.

Figura 12 - Cena extraída do filme *Memórias do subsolo ou o homem que cavou até encontrar uma redoma* (Felipe Camilo, 11 minutos, 2017)



Fonte: Acervo pessoal (2017).

A partir dessa dinâmica, o grupo desenvolveu quatro pequenos projetos de documentários os quais investigaram as fotos e os ditos de moradores do Poço da Draga: *Em poçados*, *Ao mundo*, *Reza* e *Com tubarão e Estilo*. Para fins de aprofundamento, retornarei apenas aos dois primeiros no Capítulo 4, considerando-os representativos de muitos elementos relativos à pesquisa e às narrativas da comunidade.

## 2.5 Quatro filmes

Há algo muito prazeroso partilhado nesse experimento, sobretudo em sua fase de pesquisa e criação. A princípio, desenvolvemos numa oficina de duas dezenas de pessoas conceitos como *fotobiografia*, *fotografia* e *documentário*, sem grandes delimitações teóricas de minha parte, permitindo-lhes intuir essa ou aquela noção na medida em que se relacionassem com filmes, fotos e relatos sobre o Poço e lhes servissem para pensar coletivamente seus projetos. Não se tratando de um coletivo de acadêmicos, nem documentaristas profissionais, não me interessava vê-los corresponder a um procedimento A ou B, mas sim facilitar e observar que participantes moradores do Poço junto de outros colaboradores protagonizassem encontros



com imagens nos acervos da comunidade, com seus detentores e produzissem um vídeo disso. Tendo em vista a condição leiga<sup>80</sup> dos participantes, não me dispus a compreendê-los à luz de uma suposta “ignorância total” sobre produção de imagens com celular ou sobre investigação antropológica. Talvez em um desejo nunca completamente bem-sucedido de atenuar a autoridade acadêmica da presença de um pesquisador numa sala de aula ou numa sala de jantar, mais levei em conta que se tratou de encontros mais simétricos, com Latour (1994) — em termos de “distribuição de poderes” entre aqueles que leigos “pediam para saber” e aqueles que “davam a saber” com suas histórias e imagens.

Tomei por princípio de que a empiria, o exercício do pragmatismo cotidiano, de onde emanaram maneiras de pesquisar e produzir imagens, já seria de bom tamanho diante do desafio enfrentado por todos nós na oficina. Se nos filmes resultantes “um erro técnico” com uma câmera que treme, uma fala ou um riso “inadequado” por parte dos autores se anunciasse, talvez estivesse aí mesmo algo característico sobre o qual pensar de uma experiência audiovisual “feita entre vizinhos” — ou, para ser mais abrangente, entre moradores de Fortaleza interessados em suas histórias, tanto os que desejam fazer filmes como aqueles que guardam fotos.

Ao final de cada experiência em campo, fazíamos a *resenha*, como diriam os ex-jogadores do Brasileirinho. Compartilhávamos impressões e notas que eram retomadas no momento definitivo da montagem dos filmes. Aqui eu facilitava o uso do *software* de edição, enquanto tentava mediar os fluxos e afetos dos debates em torno de que ordem seria dada à sequência de imagens e falas, que arquivos estavam viáveis ou não tecnicamente, aceitáveis ou não eticamente, durante as duas sessões de montagem com cada grupo de 4-6 pessoas. Assim aconteceu esse proceder desprezioso e incerto entre o antropológico, o pedagógico e o artístico, que talvez por tal informalidade tenha se constituído em uma experiência sensível, delicada e prazerosa.

### 2.5.1 *Em\_poçados*

O primeiro projeto surgiu de um desejo [prévio à oficina] do morador e participante João Carlos Goes. Quando o convidei para participar, João disse que tinha “uma curiosidade sobre a visão dos pesquisadores sobre o Poço”, e que por isso gostaria de fazer um filme em

---

<sup>80</sup>Na oficina, menos de 30% do grupo possuía formação acadêmica, e apenas uma pessoa possuía experiência na área de ciências sociais.

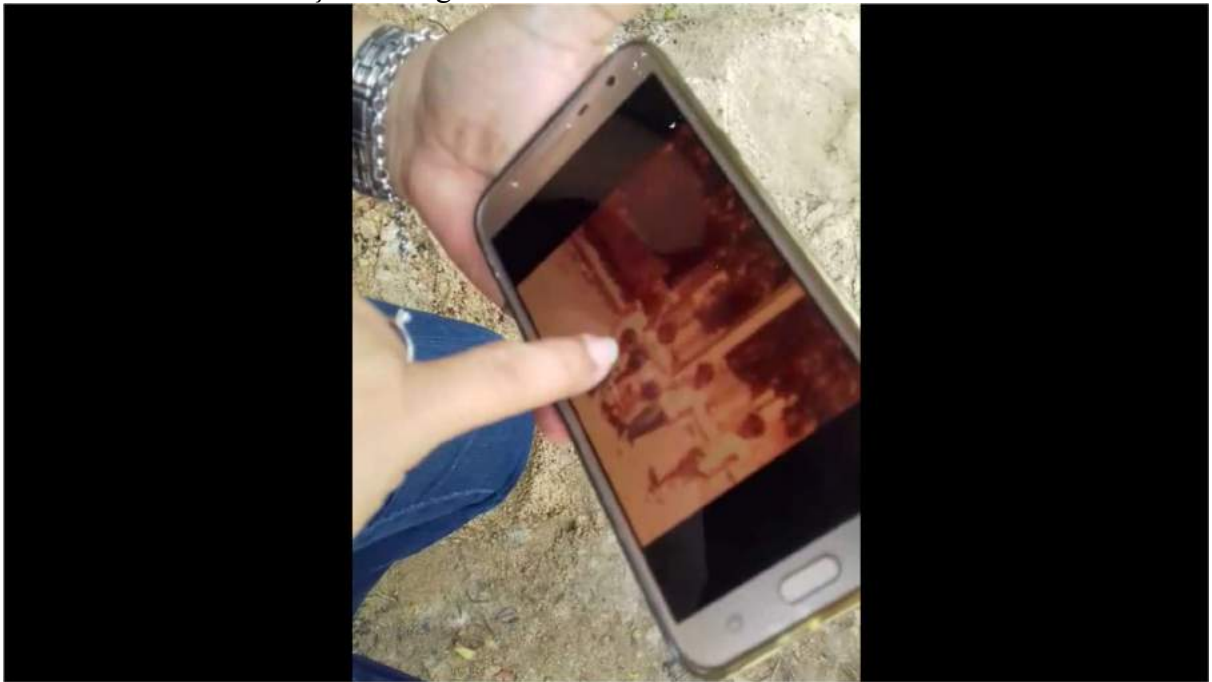
que “os pesquisados entrevistam os pesquisadores”. Tendo em vista as repetidas vezes que ele, assim como sua mãe, sua avó e muitos outros moradores, colaboraram com a pesquisa na comunidade, sua curiosidade é contemplada por boa parte da vizinhança e atinge questões éticas e metodológicas das ciências sociais e do documentarismo, mesmo que se trate de uma obra curta e executada em prazo tão pequeno.

O filme reuniu depoimentos e fotografias de três pesquisadores que estão em atividade atualmente no Poço da Draga: Amanda Máximo, da Pós-Graduação em Arquitetura da UFC, Eu — Felipe Camilo — e Neivania Silva Rodrigues<sup>81</sup>, ambos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. Neivania detém uma particularidade em sua biografia que acabaria por torná-la a personagem principal do filme: ela havia nascido e crescido na comunidade. Para nossa surpresa, quando acomodamos o material para edição, João informou um “problema técnico”: a pesquisadora não havia encontrado individualmente as fotos que gostaria que utilizássemos e nos mandou a apresentação de Powerpoint com a qual defendeu sua monografia. Após tentar reenquadrar as imagens dos arquivos para a montagem de nosso filme, percebemos que a própria apresentação era uma edição um tanto *fotobiográfica* da pesquisadora, que, por meio de imagens de infância, e imagens de pesquisa, narrou sua vida com enfoque na carreira acadêmica.

---

<sup>81</sup>Neivania, personagem central no filme, é graduada em Ciências Sociais e atualmente desenvolve pesquisa de Mestrado em Sociologia com o tema *Organizações não governamentais: o caso da Velaumar - Assessoria, Desenvolvimento e Cidadania (Fortaleza-CE)*. Orientadora: Linda Maria de Pontes Gondim. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6221423601197550>. Acesso em: 9 ago. 2019.

Figura 13 - Cena extraída do filme *Em poçados*, primeiro projeto da Oficina de Fotobiografias. Filmada com celular, a pesquisadora Neivania Silva Rodrigues aponta em seu celular foto da casa onde cresceu no Poço da Draga nos anos 1980



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Figura 14 - Cena extraída do filme *Em poçados*, primeiro projeto da Oficina de Fotobiografias. A imagem foi extraída de *slides* feitos por Neivania em 2016 para defesa de sua monografia. Ambas as fotos no *slide* foram feitas na Avenida Almirante Tamandaré no Poço da Draga, sendo a primeira feita em 1981, e nela Neivania está abraçada com o irmão. A outra, de 2012, mostra a via em condições semelhantes às atuais



Fonte: Acervo pessoal (2019).

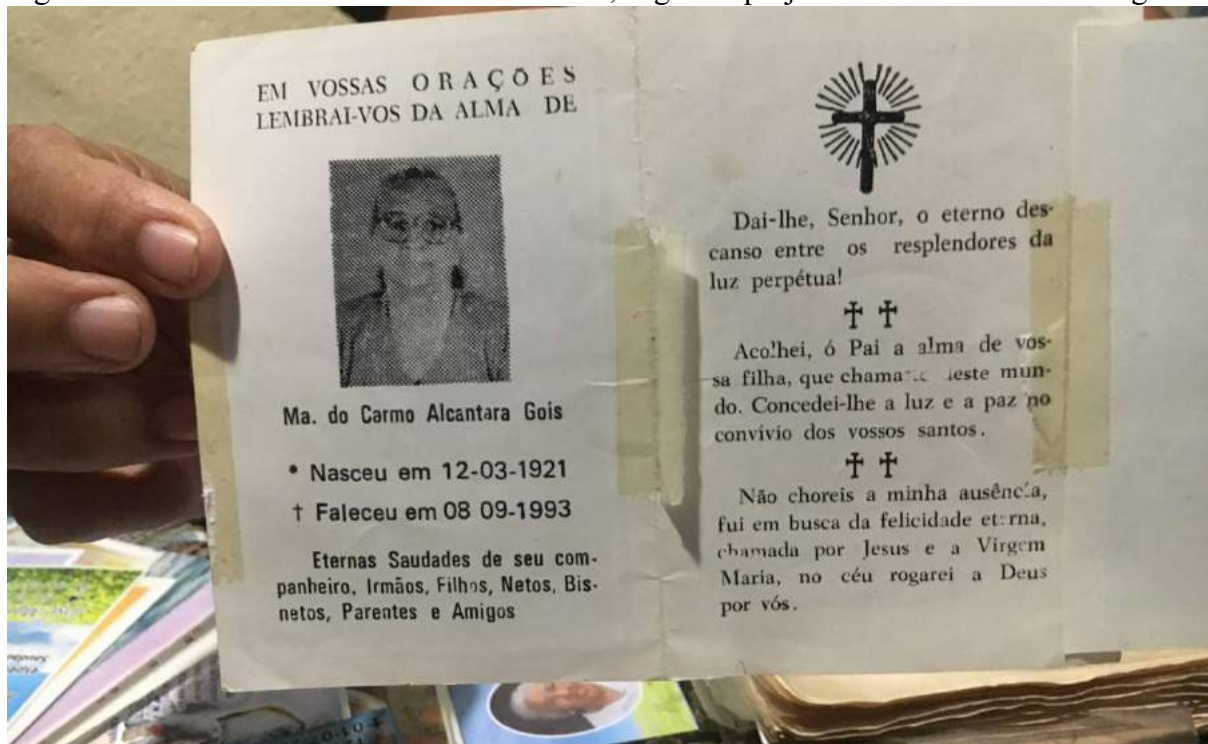
Como vemos nas imagens acima, ao incorporar no filme *slides* inteiros da apresentação de Neivania, ganha visibilidade a maneira como ela pratica suas imagens em seu trabalho de memória. Com isso, o filme também expõe não apenas o conteúdo das fotos, mas uma das práticas dos ritos universitários que envolve imagens de pessoas e lugares pesquisados. Se na primeira imagem a pesquisadora aponta em seu celular uma foto da casa onde cresceu no Poço da Draga nos anos 1980, atendendo ao pedido de quem a filma, na segunda, a seleção das imagens já estava feita espontaneamente. Por possuir laços tão estreitos com a Comunidade, Neivania empresta um tom mais terno ao filme, enquanto minha fala e de Amanda seguem um tom mais formal e menos biográfico. De modo geral, *Em poçados* usa depoimentos e fotografias para dar a ver a comunidade pensada, sonhada, fabulada por jovens pesquisadores universitários, o que por si só já seria assunto para uma tese. O título, pensado por João Carlos como uma alusão gentil a “pessoas que conhecem o Poço pesquisando e depois não saem mais de lá”, também me põe a pensar na duração e nos significados dos laços entre pesquisadores e pesquisados. Me põe a pensar nas tantas vezes que escutei de moradores falarem sobre acadêmicos e cineastas que terminaram seus trabalhos e encerraram os laços. Até quando e como nós permanecemos em campo? Por isso, retornarei futuramente a esse filme para tratar de questões ético-metodológicas como essa e da participação de pesquisadores e artistas na sedimentação da prática memorialista informal ali.

### 2.5.2 Ao Mundo

A imagem que vemos abaixo é o quadro final de um grande *zoom* que se inicia nas retículas da impressão do *santinho* de Maria do Carmo Alcantara Goes. É calma a voz que narra histórias de tantos que não se encontram mais vivos. Ela explica que santinhos como este de sua avó são diferentes dos de hoje: “Antigamente levava pra gráfica imprimir o texto. A foto era tipo um carimbo de madeira. [...] Hoje não, você vai e eles já tem tudo pronto. Tem cinco textos pra você escolher. Você escolhe o fundo se é céu azul ou laranja”, conta Ivoneide. O santinho da avó se sobressai aos demais, espalhados na mesa logo atrás.

Lá também se encontra o álbum com páginas amareladas e gastas com direito a recortes de jornais e revistas que noticiaram o falecimento de artistas e figuras públicas das quais nossa narradora gostava. Enquanto ela manuseia as páginas, saltam à vista Cazuzá, “Leandro e Leonardo”, Dom Lustosa em meio às dezenas de santinhos de moradores do Baixa Pau. O filme permanecerá nesse pequeno e vasto universo que era a sala da memorialista da comunidade.

Figura 15 - Cena extraída do filme *Ao Mundo*, segundo projeto da Oficina de Fotobiografias



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Coincidentemente ou não, o segundo projeto da oficina focou suas atenções em Ivoneide Gois, 54 anos, mãe de João Carlos e filha de Dona Zenir. Nascida e criada na comunidade, tendo morado nas primeiras casas dali ainda sobre palafitas, Ivoneide possui um acervo grande de fotografias sobre o Poço da Draga. Por tal arquivo fotográfico, o participante não morador Felipe Braga já possuía contato com a moradora, sendo ele aluno do curso de ciências sociais da UFC e membro do Grupo Rastros Urbanos de extensão da universidade. O referido grupo, coordenado pela Professora Cristina Maria da Silva, já vinha realizando ações de cunho fotobiográfico na comunidade e contribuiu, recentemente, com a publicação idealizada por Ivoneide, *Territórios da Memória*, um livro com santinhos de moradores do Poço, material que ela coleciona desde a adolescência. Dessa maneira, parecia prática, e de fato se sucedeu tranquila, a aproximação do grupo de 4 participantes, Álvaro e Eu. Na sala de casa de Dona Ivoneide, a conversa oscilava entre o respeitoso tom tímido diante da memória dos mortos, alguns silêncios embotados e o bom humor da senhora que, considerando sua eventual partida do mundo disse que talvez até deixasse feito de antemão seus santinhos.

Por muitos moradores, jovens e mais velhos, apontarem Ivoneide como a detentora do maior acervo de fotografias da vizinhança, dediquei algumas páginas nos capítulos que se

seguem ao filme, à *prática de imagem* e às narrativas da ilustre arquivista, que compulsa guardar esses anteparos bidimensionais de suas lembranças.

### 2.5.3 Reza

Se Ivoneide abundava em fotografias, Dona Marlene possuía poucas imagens. Com 74 anos, Maria Marlene Vieira de Sousa é conhecida como rezadeira na comunidade. A senhora baixinha e magrinha faz sua reza com folhas de pinhão roxo nos enfermos enquanto sussurra sua prece. Vão até ela homens, mulheres, velhos e crianças, moradores e não moradores. Álvaro, por exemplo, já levou seu filho mais novo para receber os cuidados da rezadeira. Já havia uns anos que ele me falava de sua vontade de fazer um filme sobre rezadeiras no Poço, e foi por sua sugestão e acompanhamento que um grupo conduziu o terceiro projeto da oficina para tal temática. Por se tratar de uma prática que não costuma ser documentada pela própria rezadeira e nem por aqueles que a buscam, um desafio já estava dado de antemão: fazer um filme com fotos de quem possui poucas fotos em geral e nenhuma ligada diretamente ao assunto tratado.

Figura 16 - Cena extraída do filme “Reza”, terceiro projeto da Oficina de Fotobiografias



Fonte: Acervo Pessoal (2019).

O encontro da equipe com Dona Marlene foi marcado não apenas pelo esperado diálogo, mas pelas rezas que a senhora conduziu em suas entrevistadoras. O grupo teve dois encontros com a rezadeira, na entrada de sua casa, um à noite e outro na tarde seguinte. Nas ocasiões, Marlene contou um pouco de sua história e foi buscar em uma mochilinha rosa, em meio a outros documentos, as escassas fotografias que testemunham alguns dos seus ditos. Não tinha fotos no celular. Entre as imagens impressas, ela mostra sua carteira de trabalho e conta receber aposentadoria de duas origens, as quais não bastam para cobrir seus empréstimos.

A rezadeira, aposentada de sua ocupação formal permanece ativa em suas práticas de fé contra todos os males, contra “mau-olhado”, “espinhela caída”, “peito aberto” e inveja. “Quem pode mais do que deus? mais do que deus ninguém pode!” reza três vezes Marlene com suas três folhas de peão roxo na mão. Segundo a rezadeira, “A gente vive no mundo pra servir os outros...não faço nada por interesse”. Nessa pista, o filme contrapõe a imagem fotográfica de momentos cerimoniais, como aniversários, batizados de descendentes e a própria carteira profissional à imagem em vídeo na qual Dona Marlene fala e exerce sua “profissão de fé” aquilo que não está narrado em sua trajetória como “ocupação”, “atividade principal” e que no entanto persiste em sua vida e nos laços com a comunidade.

#### *2.5.4 Com Tubarão e Estilo*

O quarto projeto de nossa oficina foi o primeiro a surgir na espontaneidade de nossa caminhada pelo Poço em coletivo, ainda no primeiro módulo. Andávamos pela Avenida Almirante Tamandaré quando nos fez parar o trajeto um encontro combinado com o grupo de capoeira do Mestre Tubarão, *Maneuzinho*, como o chamam lá. No rápido encontro, o mestre mais apresentou seu trabalho do que entrou em questões biográfica ou da comunidade. No entanto, ao falar da atividade esportiva ali, informou com afetação que também havia um outro capoeirista, Mestre Tiago, que fora seu aluno e que conduzia no mesmo instante um grupo na quadra ao lado do Pavilhão Atlântico. Sua brusca mudança de tom impessoal para pontuar esse assunto de maneira mais carregada de sentimento despertou entre alguns dos nossos a sensação de que havia “histórias acontecendo ali”. Na ocasião, não conseguimos encontrar o outro grupo de capoeira, no entanto, a vontade de produzir um filme a partir das memórias do Mestre Tubarão se firmou.



Figura 17 - Cena do filme “Com Tubarão e Estilo”, quarto projeto da Oficina de Fotobiografias



Fonte: Acervo pessoal.

Maneuzinho tem 52 anos e conta que ele começou a capoeira no Poço da Draga. O filme apresenta a história do capoeirista com seu grupo na avenida Almirante Tamandaré e também em sua casa. Na imagem acima, vemos um pedacinho de duas de muitas fotos fixadas nas paredes verdes de sua casa — à esquerda, Mestre Tubarão toca berimbau; à direita, crianças batem palmas em roda, já em outra foto. E não são apenas as arestas da casa cheias de imagens; há também vários álbuns de formato 10x15cm de batismos de seus jovens alunos na capoeira. Ele mostra fotos e vídeos em DVD na tela da sua televisão. Nas imagens estão uma infinidade de pessoas em roda vestidas com o branco tradicional dos abadás. O celular, que traria mais imagens parou de funcionar, conta.

O filme, porém, não é narrado apenas pelas palavras do antigo mestre, recebendo a voz do seu ex-discípulo Mestre Tiago Estilo, que também saca seu robusto e bem recheado álbum de fotografias dez por quinze para complementar a narrativa. Assim, por meio da montagem audiovisual, o curta reencontra os representantes dos dois grupos ativos na comunidade e põe seus trabalhos de memória em diálogo.

\*\*\*



Escrevo agora à distância de dois anos desde os dois últimos encontros da Oficina nos quais assistimos aos 04 filmes e construímos um *fanzine* sobre nossa experiência<sup>82</sup>. Dona Marlene, Ivoneide, Mestre Tubarão, Tiago Estilo, Amanda, Neivânia, pensá-los em retrospectiva me traz à mente menos *cejas de filmes* e muito mais do elã de *uma grande malha de fios vitais* (INGOLD, 1992) entre pessoas, dispositivos, narrativas e imagens.

Com isso e chegando ao final desta sessão, chamo atenção para alguns pontos que emergem ao olhar os filmes em sequência. Um deles é a diversidade de maneiras como cada um constitui e pratica seus acervos de imagens. Os capoeiristas possuem centenas de imagens em formato 10x15 relatando os anos de suas trajetórias profissionais. Mestre Tubarão tinha DVDs cheios de fotos, tinha as paredes de casa repleta dos rastros de sua trajetória. Há algo do ethos profissional nesse hábito de acúmulo, certamente, mas quando entro na casa de Ivoneide ou de sua mãe Zenir, seus grandes murais fotográficos em honras aos familiares nos fazem pensar no quanto o desejo de lembrar, mostrar, contar histórias com imagens é um hábito presente na comunidade. Assim, quando pensamos que em meio ao grande acervo fotográfico que Ivoneide possui ela reservou espaço generoso inclusive para os santinhos que coleciona, sentimos que não apenas a prática esportiva (como futebol, capoeira e triatlo) incentivou a criação e a manutenção desses acervos pessoais, mas também os afetos, os laços comunitários evidentes nas trajetórias de vida e nas narrativas de cada morador entrevistado. Dona Marlene, parece nos apresentar uma outra face dessa complexa relação das pessoas da comunidade com as fotografias. A moradora possui [ou nos apresentou] poucas imagens, que guardava em uma pequena mochilinha em sua casa. Lá, não há grandes murais fotográficos. Ela diz que não possui muitas fotos suas. As duas únicas fotos em que posa sozinha são a da carteira de trabalho e um retrato que fez dela em 2017. Estando em uma comunidade de maioria negra, marcada pelo baixo poder aquisitivo de seus habitantes, isso nos lembra que, ao longo da história da fotografia, nunca foram as famílias dos pretos registradas de maneira expressiva e duradoura. Se ao chegar no Brasil pessoas escravizadas tinham até seus nomes trocados, e eram misturados entre diferentes etnias para não praticarem suas línguas<sup>83</sup>, ou seja, se 400 anos de escravidão negra e extermínios de indígenas apagaram muito de nossas memórias, ainda hoje vemos

---

<sup>82</sup>Os filmes foram exibidos tanto em evento público na Frente da Escola, na praça do Dragão do Mar como no Poço, nas imediações da ONG Velaumar.

<sup>83</sup>“[...] em proveito do tráfico atlântico (do século XV ao XIX), homens e mulheres originários da África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda. Aprisionados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, hostilmente predispostos contra eles, deixando assim de ter nome ou língua própria. Apesar de a sua vida e o seu trabalho serem a partir de então a vida e o trabalho dos outros, com quem estavam condenados a viver, porém proibidos de manter relações como co-humanos, nem por isso deixariam de ser sujeitos ativos.” (MBEMBE,2014,p.12).

reverberações disso [chamemos racismo ou *necropolítica*] na prática fotográfica, que somente nas últimas décadas se popularizou com a imagem digital. Ainda assim, a conservação dessas imagens de acervos familiares não é algo pouco desafiador.

Figuras 18 e 19 - Capa e página de fanzine produzido pelos participantes ao final da Oficina de Fotobiografias (2019)



Fonte: Acervo pessoal.

Desde logo, os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas. Em seguida, essa tendência à universalização da condição negra é simultânea ao surgimento de práticas imperiais inéditas, tributárias tanto das lógicas escravagistas de captura e predação como das lógicas coloniais de ocupação e exploração, incluindo as guerras civis ou razias de épocas passadas. (MBEMBE, 2014, p.15-16).

Assim como Dona Marlene, muitos moradores já me relataram não possuir muitas imagens, alguns com filhos de mais de um ou dois anos dizem não possuir uma foto com suas crianças. Em contraste a essa realidade histórica, observamos o quão forte, corajosa é a prática dos moradores e moradoras que conseguem, à sua maneira, conservar centenas de imagens e compartilhá-las com a vizinhança, artistas, pesquisadores e comunicadores que lhes batem à porta. É um ato de resistência, pessoal, política, comunitária, existencial. Trabalhar a memória é ao mesmo tempo resistir e existir.

O filme *Em poçados* traz rastros dos aspectos políticos da prática de imagens e das narrativas de memórias do Poço. Sinto no filme como se através de João Carlos a comunidade nos questionar “quem são esses que se autorizam nos fotografar e escrever sobre nós? Será possível devolver na mesma moeda e entrevistá-los?”. Apesar de conduzir entrevistas com pesquisadores que considera *em poçados*, por se relacionarem com a comunidade para além de suas pesquisas, o trabalho a meu ver lança luz sobre todo o desenvolvimento histórico da relação entre o *antropólogo e o outro*.

Visto que nos deteremos mais amiúde nesses filmes em capítulo próprio, buscamos aqui introduzir e discutir as variáveis de pesquisa consideradas em campo e fora dele, problematizando os principais canais de minha relação com o Poço da Draga. Dadas as distinções de meios, me vi solicitado a intercalar abordagens: ora concentradas na internet (Instagram e WhatsApp), ora no corpoacorpo na vizinhança e na praia com os memorialistas de esquina e os documentaristas, ora compartilhando práticas nas oficinas. Acredito que desses encontros, dos contingenciais e dos premeditados, se há denominador comum a eles são as fotografias e as narrativas ancoradas a elas. Por isso, creio que ao me deslocar, nesses escritos, das fotos dos ex-jogadores do brasileirinho para os filmes de Victor de Melo e de João Carlos, ensaio minha própria constelação entre suas constelações de imagens. Essa tese é em certa medida um encontro de nossas imaginações, como quem tardiamente grafa um esboço do diagrama de estrelas que lhe serviu de guia na noite passada quando a navegação era orientada por outros que apontavam e narravam o caminho sob o céu. É por tal razão que faremos uma última parada para conversar sobre essa constelação de imagens que rascunhei.

## 2.6 Atlas e constelações

As imagens não falam, mas sempre têm muito mais a nos dizer do que o que quer que digamos sobre elas. Não há fala ou escrita suficientemente densa que traduza e descreva em palavras tudo *o que se vê* e que se pode *dizer que se viu* numa fotografia. Basta que Didi-Huberman (1998) nos lembre de dar atenção ao que nos olha naquilo que vemos, para *vermos* nossa experiência diante de, por exemplo, uma famosa foto histórica, fazê-la vazar em sentidos o discurso que a descreve. É como se ela, a imagem, *não parasse de tagarelar enquanto falamos dela* para um ouvinte que a observa. Ela concorda em parte com o que dizemos, nega em outra, e em grande parte oferece os rastros de trilhas de fuga para o observador divagar pelos labirintos de suas imagens interiores. Para Warburg, as imagens:

[...] não são meros ‘objetos’, nem apenas cortes no tempo e golpes no espaço. São ‘atos’, memórias, questionamentos e, até, como logo veremos, visões e prefigurações. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as pistas e as antevisões da longa aventura humana. (SAMAIN, 2011, p.40).

Como nos afetam as imagens! Barthes (2015), se referindo especificamente à imagem fotográfica falaria no *punctum*. Warburg (2015) no *pathos*, em uma anamnese das afetações, que como fantasmas saltam de uma foto para outra — dito de outra forma, fala de algo como *sintomas* semelhantes que nos tomam quando estamos diante de imagens de autores e épocas diferentes e que são esses sintomas uma chave de investigação ou ordenamento de determinado acervo<sup>84</sup>.

“Não é que o passado lance sua luz sobre o presente ou que o presente lance luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2006, p. 505). E é assim que me disponho, diante de um conjunto heterogêneo de centenas de fotografias, e profundamente afetado, a intuir os sintomas que conduzirão minha escrita mediante os arranjos, relações, constelações de imagens que chegaram até mim por outras mãos ou que se configuraram em minhas mãos ao longo de 04 anos da relação com seus narradores, arquivadores ou autores.

---

<sup>84</sup>Segundo Reis (2019), Gombrich (1970) indica que “a ideia de fazer um Atlas de imagens como forma de produzir conhecimento vem de Adolf Bastian, um etnólogo cuja obra Warburg entrou em contato. Assim como o de Bastian, o Atlas de Warburg ambicionava apresentar um inventário das emoções humanas básicas; com a diferença de que, para Warburg, essas reações eram mais emocionais do que intelectuais”.

É certo que não caberia um critério de abordagem por demais homogêneo ou ortodoxo para lidar com um conjunto de fotografias como as que trato aqui, oriundas de redes digitais, de velhos álbuns de famílias e de documentários. Se lembramos que apenas as fotos colhidas no Instagram sobre a praia entre as pontes são 432 (08 conjuntos de 54), se informo que foram dezenas colhidas via WhatsApp diretamente com os autores e em grupos referentes às práticas nas ruas do poço, se menciono as dezenas de fotos nas paredes e nos álbuns das casas que visitei, se não deixo esquecer aquelas imagens em menor número de arquivos históricos relativos a história de Fortaleza, das populações negras no Brasil, e se lembro as dezenas de cenas extraídas de filmes sobre o Poço da Draga, podemos assim ter uma ideia de que se inviabilizaria qualquer pretensão de trabalho extensivo dedicado a todo esse universo visual. O número de imagens nas quais me aprofundo analiticamente não importa tanto, na medida em que rastros se insinuam e afetações nos atravessam *semelhantemente* em muitas fotos quando nas mãos de seus narradores. Assim, escolhi para pensar mais minuciosamente na tese um grupo bem menor que atendesse a um desses dois critérios: a) que a fotografia pontuasse sozinha (ou em conjunto especificamente montado pelas) narrativas de meus interlocutores; ou b) que, estando na *prática de imagem* de um morador, apresentasse rastros que nos conduzissem às histórias de outro narrador local ou a outra imagem de acervo histórico que favoreceria discutir a relação entre acervos pessoais e da coletividade.

Figura 20 - Exercício de editar/constelar imagens relativas à pesquisa sobre uma mesa



Fonte: Acervo pessoal.

Nesse último caso, quanto à comparação entre imagens que versam sobre fragmentos de experiências de moradores do Poço e aquelas fotografias sistematizadas em acervos como de Militão Augusto de Azevedo e de Marc Ferrez, trabalhadas por Koutsoukos (2006) em sua tese, dedico-me menos a usar essas últimas como elemento de discussão mais macrológica e mais a investigar rastros na visualidade, nas suas práticas e condições de existência que possam pô-las em diálogo com aqueles primeiras produzidas e narradas não por uma autoridade fotográfica ou acadêmica, mas pelos próprios moradores dessa comunidade de maioria negra.

A crença na possibilidade de produzir pensamento com as imagens, e a partir de suas relações entre si, não estaria em conformidade nesta tese se em meus procedimentos não criasse uma forma adequada para pensar com elas. Observando a confecção do atlas *mnemosyne* de Aby Warburg (2010), em 79 pranchas com 971 imagens, coloquei em minha mesa muitas das fotos com as quais me deparei nesses anos de pesquisa e busquei intuir os “diálogos possíveis entre elas” e como elas poderiam se avizinhar, salvo quando seus narradores já não as haviam avizinhado para mim. Após um infindável jogo de ligar pontos e compor pequenas constelações, fotografei várias dessas possibilidades de arranjos. Contar o que me veio aos olhos e à mente diante disso é como narrar uma história polifônica com alguns “empurrões” em minhas mãos, dados pelos vários outros narradores no sentido de colocar tal foto ao lado de outra na construção de um painel.

Não se trata de uma tentativa de linearizar uma história formal do Poço, mas de construir um guia que registrasse *minhas* navegações entre histórias e fotografias, oferecendo ao observador alguns dos rastros com os quais me deparei e que me levaram de uma imagem a outras ou se bifurcaram em narrativas distintas. É visivelmente, um exercício de montagem, ou como insiste Warburg (2010) ao falar de seu atlas, há uma forma de pensamento entre o imagético e o verbal. Acredito que inclusive a foto abaixo, do painel principal de minha pesquisa, corresponde de maneira mais evidente aos movimentos de minha escrita que o sumário dessa tese.

Didi-Huberman (2018) diz que o Atlas é ao mesmo tempo *uma forma visual do saber e uma forma sábia do ver*.<sup>85</sup> Em ambas as designações, inspira movimento, pressupõe

---

<sup>85</sup>Mnemosyne é a deusa da memória. Podemos agora compreender que o atlas das imagens homônimo é a forma visual, a forma operatória de uma memória inquieta – ou mesmo de um medo – que nasce da colisão do Agora com o Outrora, do desastre presente com a longa duração “psicossomática”, essa “história de fantasmas para adultos” que sobrevive e se reatualiza sem cessar na nossa história. O atlas seria, mais exatamente, o compêndio visual de uma memória inquieta transformada em saber, seja no plano do pensamento histórico, da atividade artística ou do espaço público e político. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.263).



práticas suas formas de relacionar conhecimentos. “Contra toda a pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda montagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.19). Interessa muito a esta tese o *caráter lacunar da imagem* e a experiência sensível que, com as constelações visuais, se integram a essa escrita de caráter antropológico. Mais adiante complementa o filósofo: “Ele [o atlas] é um instrumento não de esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados” (idem, 2018, p.19-20). Para mim, é isso que está em jogo ao colocar duas imagens de décadas distintas lado a lado, não evidenciar uma verdade por exclusão lógica, mas expandir o que se pode ver e dizer sobre a história daquele lugar.

Figura 21 - Painel de imagens relativas à pesquisa



Fonte: Acervo pessoal.

E não se trata só de minha abordagem, mas essa expansão de ditos e de entendimentos está presente nas práticas dos *memorialistas de esquina* do poço e dos jovens documentaristas também. É certo que, mesmo que não intencionalmente, sem pela consciência de seus efeitos, ao justapor duas fotografias, algo novo surge na narrativa que não estava previsto em nenhuma das imagens individualmente. E é claro, sabemos, que são familiarizados com suas fotos, histórias e lugares, e que, portanto, há certo nível de conhecimento prévio pelos narradores acerca de determinadas percepções e sensações que sugerem o encadeamento ou a

aproximação de suas imagens. Seja no que contam os moradores ou em meus escritos, interessa esse *estar prenhe de sentidos* dos conjuntos de fotografias, e não ilustrar de maneira mais estrita essa ou aquela ideia.

Imaginação não é a fantasia; não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecendência, à parte dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. As honrarias e funções que ele confere a essa faculdade carregam um valor tal [...], que um sábio sem imaginação não parece mais que um falso sábio ou, quando muito, um sábio incompleto. (BAUDELAIRE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p.20).

Vejam no painel tantas fotos já vistas a essa altura do texto e sua mera visão de conjunto já inspira toda uma gama de ideias favorecidas por seus avizinhamentos que estariam no máximo latentes quando tratamos delas isoladamente. Onde fica o começo? Pouco importa. Na vizinhança das imagens opera a imaginação. Interessa aqui lembrar rapidamente os laços narrativos, ou laços históricos, ou laços visuais que aproximam certas fotografias e favorecem que se *imagine* determinadas vistas e ideias. Tenho, por exemplo, palavras para descrever individualmente três fotos que coleí lado a lado: Álvaro [Pai] e sua irmã crianças na praia com a ponte de fundo em uma foto sépia gasta; Álvaro [Teco] e seu irmão Ângelo ainda bebês numa foto em preto e branco; os filhos gêmeos de Teco, crianças brincando na praia em imagem também monocromática feita por mim.

Figura 22 - detalhe de imagens no painel de pesquisa



Fonte: Acervo pessoal.



O que não seria capaz de expressar facilmente com palavras seriam os calafrios que me percorrem enquanto essas três imagens, juntas, parecem evidenciar aos meus sentidos que três gerações frequentam esse mar e foram fotografadas aos pares unidos pelos laços de irmandade. Também me afetam ao lembrar que os dois garotos de Teco brincavam no mar no dia que um vasto grupo de moradores da comunidade fincou uma bandeira de luto pelo falecimento de Ângelo, o irmão mais velho de Álvaro, que posa com ele na foto e que, mergulhador e surfista, encerrou sua trajetória em vida na mesma praia onde cresceu e onde os vizinhos o saúdam.

É, portanto, a prancha cheia de imagens um guia das histórias que ouvi e outras que tive a honra de vivenciar e que guardam ligações e aproximações entre si. Sua feitura nasce dessa busca por fotos na comunidade, nos celulares, álbuns de família e filmes de seus moradores, para que depois, impressas, perdurasse-as em meu caderno, revisitando o Poço e seus narradores, antes que eu as fixasse num mural diante de meu birô.

Lembra-nos Didi-Huberman (2018, p.54): “ainda é preciso se munir de uma *mesa* para acolher essa transformação do olhar e do sentido, para acolher o feixe das multiplicidades figurais que esperam ser vistas”. A mesa é esse lugar ritualístico onde mãos e olhos se juntam à imaginação e à memória no processo de montagem, nessa busca de relações nos encontros entre imagens de origens distintas e que respingam umas nas outras rastros e ideias, encontrando encaixes ora sutis, ora não tanto.

[...] faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão. (WARBURG, 2009, p.126).

Apesar de neste capítulo não nos aprofundarmos nas fotografias de meu painel, é preciso salientar que o atlas não é uma generalidade; ele é carregado de detalhes<sup>86</sup>. Com isso, friso que constelar não se trata de um exercício meramente errático de registro sensíveis mais superficiais. Aby Warburg, segundo Didi-Huberman (2018), nos demonstra em um nível cultural os *saberes* sobreviventes que as imagens transmitem na longa duração. Por tal razão, fotografado e findado o uso de meus painéis, levo fragmentos dessa constelação de volta para meu caderno, para receber observações sobre suas relações e as impressões que vê-las lado a lado me traziam.

<sup>86</sup>Warburg (2015) percebe o detalhe a partir do sintoma, designando quatro cláusulas: a) a identidade das figuras, b) a singularidade histórica; c) a estrutura sobrevivente, e d) o poder do inconsciente.

Figuras 23-24 - Imagens do painel coladas novamente no caderno de campo



Fonte: Acervo pessoal.

Assim, relacionam-se [na Figura 23] uma cena do vídeo que gravei de Cláudio He-Man (manuseando uma foto em seu celular) ao lado de um retrato da juventude de João Brito Meu, tendo, do outro lado, uma fotografia publicada em rede digital referindo-se à rua diante da casa de João antes de colocarem asfalto, quando era possível ver o trilho desativado há

décadas. Daí me sobressai o saudosismo dos ex-jogadores do Brasileirinho, sempre atravessado pelas imagens referentes às transformações na estrutura física da comunidade.

Também de maneira anacrônica, a imagem do arquivo Nirez [Figura 24] relativa à construção da Ponte em 1906, na qual se vê gente de diversas localidades de Fortaleza, relaciono com outra fotografia de minha autoria na celebração coletiva do luto de Ângelo Graça [à direita], na qual apenas os filhos dos moradores se encontravam naquela faixa de praia. Abaixo e também à direita, a já mencionada cena do funk na Ponte superlotada, extraída do filme de Victor de Melo, assim como a foto à sua esquerda foi extraída de outro filme de Victor, *Casa da Vovó*, que mostra um retrato em seu aniversário na cozinha de sua ancestral. As distâncias temporais e visuais nos convidam a pensar a relação da comunidade com seu território, bem como a pensar as diferentes condições de feitura, arquivamento e prática dessas fotografias. Juntas nos dão muito mais a ver. Especular coletivamente sobre seus rastros e encontros é o que busquei até aqui, instigando e tomando parte nesse navegar entre constelações.

Imaginação e oralidade sempre foram presentes nas práticas de conservação e transmissão de narrativas e valores entre os povos negros ao longo da história de um país marcado pela violência colonial como Brasil. Quando penso nessa comunidade com seus narradores cheios de fotos nas mãos, acredito que há um quê de devir das culturas negras na constituição de suas práticas de imagem, de suas constelações visuais, que torna fértil de palavras as narrativas que surgem ou se amparam no encontro de duas, de três ou de dezenas de retratos.

### 3 SAUDOSISMO FUTEBOL CLUBE: UM JOGO ENTRE FOTOS E CALÇADAS

#### 3.1 Memorialistas de esquina, suas narrativas e suas fotografias

Como abordado nos escritos iniciais desta tese, há no Poço da Draga algo cultural (e em grande parte político<sup>87</sup>) em torno da conservação de sua memória que acredito ter se capilarizado entre muitos de seus moradores. Entre aqueles que sequer são ligados ao movimento comunitário do bairro, há os que se identificam declaradamente com o território e têm na ponta da língua suas memórias, as quais compartilham com palavras e fotografias que conservaram com o passar dos anos. A esses generosos e espontâneos narradores, assíduos nas calçadas da vizinhança, denomino *memorialistas de esquina*.

Apesar de muitos e diferentes em suas maneiras de narrar, concentrei-me naquelas e naqueles que relacionavam as histórias que contavam às suas próprias *práticas de imagem*. Acredito que suas práticas nos abrem uma janela muito particular para observar e compreender o Poço. Esta tese é um convite a olhar esse lugar da perspectiva apontada por alguns desses *memorialistas de esquina*, suas fotos e dispositivos. Chamo *comunidade visível* esse emaranhado entre gente de gerações diversas, coisas de ouvir e coisas de olhar que surgem por essa janela. Não a comunidade em toda sua complexidade e extensão, mas apenas aquilo que pude *ver* por meio de seus narradores e de suas práticas.

Neste capítulo e no seguinte, transcrevo os relatos de oito narradores com os quais penso sobre a dinâmica entre suas narrativas, suas práticas de imagens e suas formas de partilha. Cada um desses memorialistas de esquina traz algo de próprio em sua maneira de animar memória e imagem, mas também se aproximam entre um e outro em termos de parentescos, frequências em lugares, ou procedimentos narrativos. O fato é que se a vizinhança e o interesse por fotografias os assemelha em certa medida, mas não se pode perder de vista que suas trajetórias de vida e o suporte final que usam para suas imagens e narrativas são bem diversos. Por tal razão, neste capítulo nos concentramos nas histórias de seis narradores de cujas práticas

---

<sup>87</sup>Como menciono frequentemente ao longo desta tese, tenho a hipótese de que algo de “estético” das políticas de luta por manutenção de moradias movida pelos habitantes do Poço da Draga reverberou nas subjetividades de muitos naquele território que não necessariamente estão engajados em tais movimentos. Refiro-me a algo de cultural, talvez a uma *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009), entorno das práticas ligadas à memória, tanto da coletividade quanto as pessoais. Tudo se passa como se a relevância do Poço para a memória da cidade, reivindicada política e coletivamente, contribuisse para que moradores percebam suas memórias, narrativas e imagens com valor acrescido. Creio que também haja aí a estratégia das transmissões orais entre gerações comum a tantas populações negras e indígenas no Brasil, que ao longo dos séculos burlaram a privação material para o registro de suas histórias imposto pelos colonizadores europeus.

de imagem se dão nas vias da região onde viveram a maior parte de suas vidas, e ficam para o capítulo seguinte os relatos de dois documentaristas do Poço da Draga que se utilizam de fotos em seus filmes — universo temático com suas próprias particularidades. Essa é uma divisão para facilitar este relato, não se tratando de “tipos” ou grupos distintos e sim de pessoas cujas biografias e narrativas se cruzam. Como veremos mais adiante, parte dos narradores deste capítulo estão presentes nos filmes dos nossos e de outros documentaristas e tais produções audiovisuais contribuíram significativamente para o desenvolvimento desta tese.

O engodo das relações se evidencia mais quando salientamos que esses memorialistas de esquina, por vezes mais velhos e com consideráveis acervos fotográficos, são fundamentais à prática desses documentaristas. A coisa é mais simples de entender se considerarmos que os fatores *ancestralidade* e *vizinhança* favoreceram o tráfego de práticas e imagens entre gerações de contadores de histórias. Não custa lembrar o quão impressionante é essa duração intergeracional numa comunidade de maioria negra que há décadas luta para permanecer em seu território. Entendo isso como *mais uma modalidade* dessa luta, em que diferentes gerações de narradores tomam a frente na trincheira contra o apagamento de suas memórias. É desse encontro entre memorialistas de esquina e documentaristas que tratamos no último sopro de escrita deste trabalho.

Antes disso porém, nos detemos nos memorialismos de esquina de Sérgio Rocha, Ivoneide Gois, Álvaro Graça e Álvaro Graça Júnior — com os quais trago, de maneira mais individual e biográfica, as práticas de imagem em suas narrativas e como elas se relacionam com o território do Poço. Em respeito ao fluxo de suas histórias, nesta primeira seção, tomo a liberdade de estender suas falas sem interrupções, deixando meus apartes para o final de cada relato. Cada um desses quatro primeiros narradores tem seus dizeres acompanhados de algumas fotos extraídas das constelações que estabelecem em seus relatos cotidianos e que atuam na maneira como percebemos suas histórias.

Começo com o relato de Sérgio Rocha, que, apesar de narrar com suas imagens algo menos biográfico e mais histórico, carrega em sua prática uma relação política, territorial e pessoal com as imagens que apresenta. É também o relato inicial do capítulo por compreender que o projeto de visita guiada do geógrafo se trata de um evento periódico que, por vezes, introduz pesquisadores e curiosos na história e no interior do Poço da Draga. Já Ivoneide Gois é a moradora que provavelmente possui o maior acervo fotográfico familiar na vizinhança. Seus álbuns não guardam apenas imagens de seus consanguíneos e ensaiam uma edição muito particular de fotos da vizinhança. Álvaro Graça e seu filho Álvaro Graça Júnior [Teco] nos

apresentam em seus relatos dois aspectos muito importantes da *prática de imagem* no Poço: por um lado a ancestralidade no arquivo de fotos de família e também na prática esportiva; por outro as estratégias de compartilhamento de fotos e narrativas pela internet. A ideia aqui é saltarmos gradativamente nossa atenção da *prática de imagem* operada por um indivíduo sozinho para a experiência da coletividade dividindo, debatendo, checando, trabalhando memórias.

Numa segunda parte do capítulo, nos deteremos no que considero a experiência coletiva mais profícua em termos de partilhas de histórias e imagens com a qual me deparei ao longo dessa pesquisa: o grupo de WhatsApp “Resenha do Brasileirinho”. Com 37 membros em sua maioria acima dos 50 anos de idade e homens, o grupo foi criado por Álvaro Graça Júnior e por Álvaro Graça, ambos ex-jogadores e dirigentes do time de futebol amador que esteve ativo por quase 40 anos.

O relato aqui se distingue da abordagem do relato do primeiro bloco mais biográfico associado às fotografias e ao território. Nessa seção apresento algumas das fotografias com as quais mais interagiram os participantes e a transcrição de algumas de suas histórias e *resenhas* ativadas ou favorecidas pela presença de imagens. Finalmente, relato mais especificamente práticas de imagens de dois ex-jogadores, Joãozinho Meu e Cláudio He-Man, que evidenciam os laços do grupo com o território do Poço. Encerramos o capítulo problematizando as relações entre as constelações de imagens perseguidas pelos memorialistas de esquina no processo de montagem de suas narrativas.

### 3.1.1 *Expresso Sérgio Rocha*<sup>88</sup>

*Eu sou Sergio Rocha. Todo mundo me chama de Serginho aqui no Poço da Draga e eu nasci em 84. Moro aqui desde o ano que nasci. Eu cresci aqui no Poço, a minha primeira memória de comunidade foi assim: quando eu nasci eu fiquei dois anos aqui, aí morei um ano e meio no interior da minha mãe em Itarema. Quando eu voltei já tinha quatro anos, minha primeira imagem era assim, aquelas luzes de poste, né, e uma mercearia do seu Chico. Até hoje eu lembro. Eu tinha quatro anos, mas eu lembro. Lá no interior não tinha luz, né, então **minha primeira imagem do Poço** é essa. Eu lembro da lâmpada, tinha umas listras assim, lâmpada oval. Eu sonho às vezes com isso. Parece trauma, mas é um trauma bom.*

---

<sup>88</sup> O texto nessa sessão é a uma compilação de transcrições da entrevista concedida por Sérgio Rocha por telefone em 30/07/2020. O texto se apresenta em itálico e os grifos em negrito.

*Essa é minha primeira imagem. É ali na CIDAL<sup>89</sup>, né, porque quando eu cheguei, eu fiquei ali em frente à casa da minha tia, tia Maroca, que era um bar. Aí tinha uma distribuidora de bebidas. Então vinha uns tratorzinhos verdes carregando caixas de cerveja. Acho que é por isso que eu gosto de cerveja hoje (risos). Isso aí era à noite e tal. E aí veio todo o resto. Quando vem a minha memória inteira já inicia com as Irmãzinhas, eu estudando nas Irmãzinhas. Inclusive eu tenho a farda, uma camisetinha. As Irmãzinhas fazem parte do meu imaginário dos 4 anos de idade até 7. E aí, lá, jardim um, jardim dois e alfabetização. Eu fui pro colégio Oliveira Pinho, fiz lá da primeira até a oitava série, aí depois fui pro Justiniano de Serpa. Então, já tô falando da minha vida, de formação. Aí eu fiz vestibular, me frustrei, em 2002, pra geologia. Não passei. Aí quando foi em 2005 eu passei na UECE me formei geógrafo. Em 2002, tinha um rapaz, o João Carlos, não sei se você conhece. Ele passou pra Filosofia, mas ele não concluiu, então o Poço da Draga ficou de 2003 até 2005 sem ninguém que tivesse ingressado na rede pública de ensino superior.*

*E aí em 2005 três pessoas passaram pra rede pública que foram: Germana que morava na Ponte; O Márcio Lima que morava na vila dos Correios, passaram os dois pra inglês na UFC e eu passei na UECE pra Geografia, então o pessoal do Dragão do Mar junto com a Izabel, Izabel<sup>90</sup> aqui do Poço da Draga, se reuniram com a presidência, né, e conseguiram três vagas pra nós três do Poço da Draga, para estagiarmos lá. E aí não tinha como nos assimilar porque era bem específico, que era na área de história, geografia, pessoal das letras também. Daí criaram um setor pra gente chamado de "Setor de Visita Guiada", "Setor de Monitoria Volante". E em 2002, eu entrei logo na casa de cultura da UFC e fiz francês. Eu já tava com dois anos fazendo francês, já falava fluente e aí o setor foi criado para os dois que já falavam e pra mim. A gente tinha que dar conta da área dos museus, como também dava conta de explicar aos turistas e aos grupos de escolas todo o contexto histórico do entorno o Dragão do Mar.*

*Com isso a gente falava também do Poço da Draga e tal. Isso foi de 2006 até 2008. E ali já se iniciava. Eu conhecia a Germana desde criança na Ponte, que ela morava na ponte, mas a gente não tinha uma afinidade, não se falava muito. Ela é mais velha que eu e tal, e eu a conheci através dos meus primos. A gente começou a se reunir mais, a ter mais encontro, de amizade mesmo, coisa fraternal, e montamos uma espécie de coletivo em 2008, que era pra*

---

<sup>89</sup> De acordo com Oliveira (2006) a Cidal, que deu o nome a uma região no Poço, foi um antigo depósito de óleo de mamona, desativado juntamente com a linha ferroviária da Ponte Metálica.

<sup>90</sup> Izabel Cristina, também conhecida na vizinhança por Tina, é representante da ONG Velaumar, situada no Poço da Draga e trabalha no Centro Cultural Dragão do Mar.

gente dar um retorno a sociedade enquanto nós três, né? Márcio, Germana e eu. Universitários, o Marquinho<sup>91</sup> na área de vídeo, o João tinha retornada da Congregação religiosa. Aí, primeiramente o Marquinho, a **gente bolou o aniversário de 102 anos da ponte e a gente convidou o Nirez**<sup>92</sup>. E já naquele momento eu já fiz uma fala, né, como uma fala histórica do Poço da Draga, em 2008. O primeiro aniversário da Ponte! A gente fez o aniversário da ponte, lá em cima, a gente chamou o Nirez, fizemos uma projeção, uma contação de história, uma roda de conversa em volta da fogueira. E aí foi quando começamos a ficar mais ligados diretamente ao movimento social e cultural do Poço da Draga. E dando o nosso melhor naquilo que a gente sabia fazer, no caso era visita guiada, tanto que naquele momento de 2008/2009 eu já tava terminando o TCC da Geografia e era justamente sobre o Poço da Draga e a Praia de Iracema. Então eu tava lendo muito sobre história do Poço, praia, centro e aí foi quando tudo iniciou nesse coletivo que não era institucional e que só depois a gente deu um nome a ele. Em 2010, o Marquinho foi pro Rio de Janeiro e aí a ONG Velaumar já tinha entrado com a gente em 2009, dando todo o suporte, né? E aí como o Marquinho ficou fora até 2012/13 mais ou menos a ONG ficou à frente das coisas e a gente dando suporte, Germana e eu. Eu tava em final de curso, não tinha muito tempo, mas a ONG perguntou se a gente podia fazer, **não o aniversário da Ponte, mas aniversário do Poço**. A gente "não, com certeza" e concordamos, mas desde que tenha, né, como pano de fundo o contexto de que o aniversário do Poço da Draga, ele na verdade é um pedido humilde, né, de nós moradores ao equipamento. **Um pedido humilde ao equipamento Ponte por a gente entender que a comunidade se originou lá**<sup>93</sup>. Porque existia um mínimo núcleo de moradores que eram trabalhadores do Poço, né, que davam suporte às atividades portuárias. Então esses foram os primeiros moradores. E então, não tinha ainda uma comunidade construída, mas a gente pediu humildemente a data da Ponte e começamos a fazer como o aniversário do Poço.

A partir daí, 2012, 2013, 2014 foi através da ONG e a gente dando suporte. 2015, a gente juntou um coletivo, já estavam todos formados já, trabalhando, Marquinho já tinha retornado, saí arrecadando, arranjando fundos pra gente fazer o primeiro aniversário assim mesmo completo como **Festival de Aniversário do Poço** em 2015, que foi o de 109 anos. Aí de lá pra cá a gente veio fazendo anualmente com mais robustez desde esse aniversário e com

<sup>91</sup>Marcos Rudolf, realizador audiovisual que também passou pela formação na ONG Alpendre, assim como Sérgio Rocha, Álvaro Graça Jr. e seu irmão de João Carlos Goes.

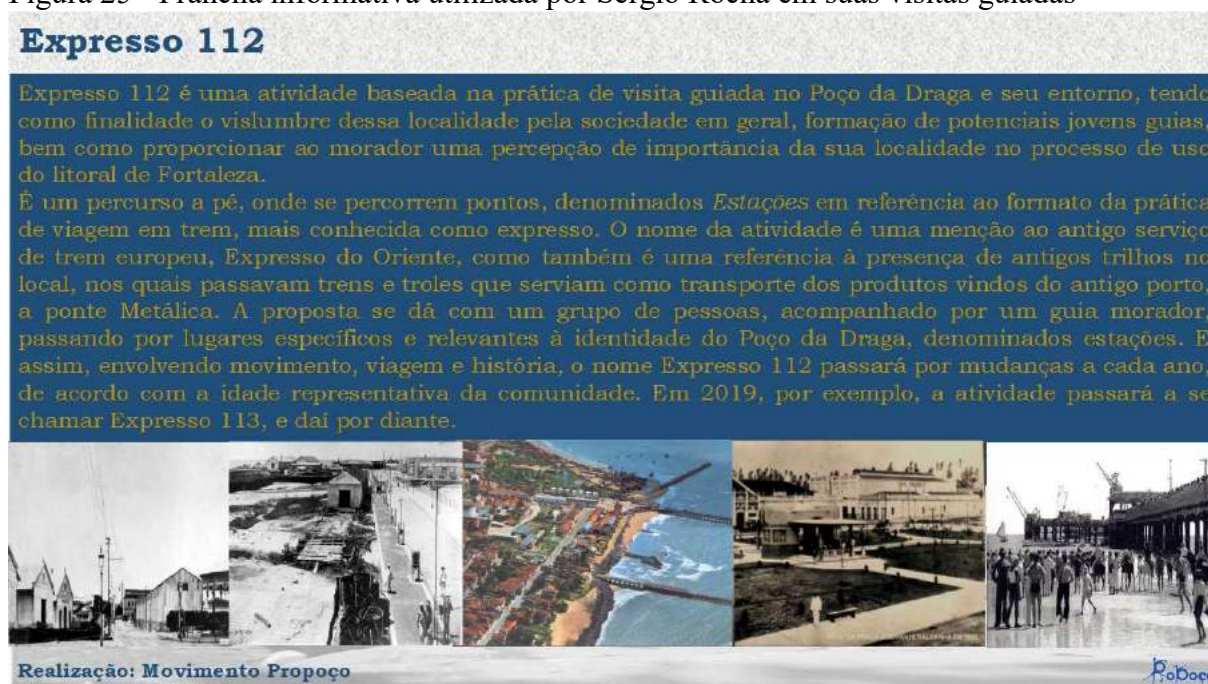
<sup>92</sup>Miguel Ângelo de Azevedo, conhecido como Nirez, possui um grande arquivo da cidade de Fortaleza. Mais informação: <http://arquivonirez.com.br/> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nirez>.

<sup>93</sup>Passos (2019) desenvolve interessante debate em seus escritos sobre o ato simbólico e político dos moradores do Poço da Draga ao celebrarem o aniversário da comunidade no dia de Inauguração em 1906 da hoje conhecida como Ponte Velha.



*mais respaldo. Então, nesse período entre 2015 pra cá, entre 2008 que terminou nosso estágio e 2015, eu tava sem trabalhar, né, só na universidade, não tinha trabalho, nem estágio, a Isabel me chamava pra fazer os bicos lá no Dragão do Mar que era pra receber escolas e eu ficava só na Praça do Dragão, no entorno, com essas escolas. E aí eu pensei "Isabel a gente podia fazer isso no Poço da Draga, né"? Como uma visita guiada e aí foi como a gente começou a fazer pequenos passeios com as escolas até a ponte só não dentro do Poço da Draga. Em 2015 foi que eu comecei realmente a fazer as visitas guiadas periodicamente, com vários grupos e dando um nome já.*

Figura 25 - Prancha informativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas



Fonte: Acervo do geógrafo Sérgio Rocha.

*Então em 2015 a gente criou um coletivo chamado Pró Poço. E com amigos em comum, amigos da área das artes, da área do cinema e tal. E aí foi quando começou a visita guiada. Nesse período a gente deu nome também a visita que se chamou "Expresso" - por conta do trilho que passa dentro da comunidade<sup>94</sup>. o trem tinha uma simbologia muito importante para os moradores, né, tanto dividia a comunidade naquela bifurcação como era o aparato que era justamente esse limite, que segrega a gente da cidade. Então, a gente achou importante essa simbologia do trem, chama de Expresso e os pontos de parada a gente chama*

<sup>94</sup>No Poço, sua via mais antiga, larga e curva foi construída cedo por conta do trilho que ligava a Ponte Metálica aos armazéns do centro da cidade. Na hoje rua Viaduto Moreira da Rocha, em alguns trechos da via ainda se vê o velho trilho.

*de Estação. A gente chama Expresso com o ano de aniversário, Expresso 109, Expresso 110, 111 e já estamos no Expresso 114. As estações são os postos que nós julgamos relevantes, importantes pra compreensão da disposição geográfica do Poço da Draga e a representação do espaço.*

*Por exemplo a estação CICAL, né? Porque a CICAL é um lócus ali do limite do Poço da Draga e a gente tem uma relação muito direta com esse lócus, de trabalho, de lazer, de mobilidade, de tudo, né? Ai vem a estação Pavilhão, que é a estação das Irmãzinhas; a Estação Ponte Velha, na praia; aí no Poço da Draga tem a estação Chafariz que é lá na bifurcação; Ai a estação Boris que é ali no LÔ onde passava o suposto riacho Pajeú; e a Estação Galdinos que é lá perto da SEFAZ.*

Figura 26 -Prancha informativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas



Fonte: Acervo do Geógrafo Sérgio Rocha.

*O ano que eu mudei foi quando a gente fez o Expresso 112. Porque tinha a Estação Alfândega, aí eu fiz a Estação CICAL, fiz a Estação Pocinho com imagens aéreas, que era pra fazer essa estação ali na praia, do comparativo de como era o Poço e como é hoje junto com a Indústria Naval. Então aqui é bem dinâmico, a gente pode tá mudando essas estações a cada ano, porque tem vários pontos importante. Vou fazer a estação Vila, que é a Vila dos correios. Vou fazer essa Estação. Como vou fazer também a Estação Formosa, que vai ser a Estação*

*que era a praia Formosa ali....aí vai ser uma parada que eu vou fazer lá no pé do Espigão perto da Indústria Naval<sup>95</sup>.*

Figura 27 - Prancha Comparativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas, referente à construção da Família Boris



Fonte: Acervo do geógrafo Sérgio Rocha.

*A maioria das fotos eu peguei na internet e também recebi umas de um amigo do IBGE. O IBGE me disponibilizou umas fotos antigas da cidade. Essas fotos do IBGE são disponíveis no site. O comparativo é no sentido de temporalidade, de mostrar que mesmo nos tempos anteriores, já existia uma relação do Poço da Draga com aquele ambiente, com aquela localidade. Tipo a Estação Boris, ali que tem aquele prédio da Casa Boris, que tem o Armazém. Ali trabalhadores do Poço da Draga trabalhavam lá pra família Boris. Inclusive eles cederam terrenos deles para moradores do Poço da Draga<sup>96</sup> ali na parte dos Galdinos, ali do restaurante Lô. Então aquela estação Boris é importante por isso, quando desativou que ficaram vários galpões abandonados, os moradores que também trabalhavam lá, tinham casa de show, tinham cabaré, tinham box no Mercado Central. Lá era estratégico para o suporte socioeconômico dos moradores do Poço da Draga. E atualmente também, porque tinha a*

<sup>95</sup>A Indústria Naval se instalou no Perímetro do Poço a algumas décadas e já expandiu seu território negociando algumas moradias com famílias que se deslocaram para o interior da cidade. Esta é uma das diversas ocasiões em que a População do Poço se mobilizou em defesa de seu território, como podemos ver na tese de Passos (2019).

<sup>96</sup>Entre as famílias favorecidas pela doação de terreno da família Boris, encontramos a Família Graça, na qual Teco, Álvaro G. Jr. se localiza na 4ª geração no Poço da Draga.



*feirinha por exemplo. É uma rua estratégica no imaginário e na vivência como uma localidade muito importante, e também é um limite de acesso pra comunidade.*

*Fotografias que também as vezes eu trabalho são fotografias que foram feitas em outros períodos daqui - fotografia com enchentes, fotografias de quando tinha um riachinho ali na entrada do Lô, fotografia do aterro da praia, do aterramento da piscininha, que na visita guiada eu falo da piscininha, eu falo do contexto que envolve o Centro também, tenho fotos do Acquário.*

*Eu vou falar sobre a essência do Projeto Expresso. É um projeto que não tem o cunho mercadológico embora seja uma atividade que possa sim envolver, né, recursos, como uma espécie de compensação, de consideração, sei lá, de reconhecimento, né? Porque é um tipo de visita diferente da visita guiada mercadológica, que visa dar mínimas informação sobre o espaço, meramente e artificialmente através de uma literatura que segue o parâmetro do segmento dominante para contar a história do lugar.*

*Então, a visita guiada é interativa, porque eu peço, geralmente, aos moradores pra falarem e eu também coloco datas expressivas, né? Eu coloco o aparato normativo da bibliografia, porém revestido de uma reflexão sobre o que realmente significou aquele momento, o que lincou aquela data àquele evento, daquele dado momento. Por exemplo, a mudança do nome Praia do Peixe pra Praia de Iracema. Aquilo não foi o desejo dos moradores genuínos, foi uma proposta dos moradores do segmento dominante que migraram do Centro, Jacarecanga e Benfica que desceram na praia no formato de uso do litoral como moradia, que era o que tava em voga na Europa. Então assim, não foi uma proposta dos moradores, eles nem sabiam quem era Iracema, porque eles não liam José de Alencar. Pra eles ainda era a praia de Nosso Senhor de São Pedro ou Praia do Peixe.*

*E aí Praia do Lido, em 1951 acho que foi Manoel Dávila, ele abriu o restaurante Lido em homenagem ao Le Lido, em Paris, que era um restaurante e deu emprego para esses pescadores fazerem o quê? Fazerem justamente o que é hoje o aparato simbólico do turismo, que é o quê? Peixada, Moqueca de Arraia, todas essas comidas. Então os moradores lá ainda preferem chamar Praia do Lido, não chamam nem Praia de Iracema, chamam Praia do Lido. Agora chamam **Praia dos Crush**<sup>97</sup>. Então "Crush", poderiam ser os meninos da academia que colocaram essa proposta aí. A gente não pode negar que a cultura é dinâmica e a língua, né?*

---

<sup>97</sup> "Praia dos Crush" é como hoje os fortalezenses chamam uma faixa de mar na Praia de Iracema que anos atrás era chamada de Praia do Lido. O termo "crush", oriundo da língua inglesa, se refere a pessoa por quem se é apaixonado, por quem "se tem uma queda". Por extensão, o local em questão se referiria à praia onde namorar ou paquerar.

*Oh, Praia dos Crush...mas podia raciocinar um pouco e colocar Praia dos Crush do Lido, porque Crush era um refrigerante que era vendido no restaurante Lido, o Crush de laranja. E Praia dos Crush em relação a simbologia do amor efêmero, lá também ocorria esse tipo de amor efêmero, da paquera, pôr do sol, esse negócio todo.*

*Então, a proposta da visita guiada é essa. E também é embutida nela a formação. Num evento de estudantes, eu convidei duas meninas aqui do Poço pra me acompanharem e aprenderem, né, como um ofício. Elas se entusiasmaram porque as informações que elas vão passar para as pessoas que visitam, essas informações, esses valores, elas vão buscar na sua avó, no seu tio, no seu vizinho. Então, isso pra elas vai ser tipo “mamão com açúcar” elas não vão ter aquela pressão. A proposta da visita guiada é essa, mas eu também pretendo transformar uma espécie de modelo para dentro da comunidade, porque o intuito maior é gerar, através da atividade, tanto visibilidade, a real formação, a real significação do Poço da Draga e a sua importância no contexto de formação da cidade, inclusive de moradias na praia, como também gerar nos moradores entusiasmo, porque é agradável de receber, inclusive deles falarem sobre si. Isso é feito de uma forma espontânea, eles não se sentem como cobaias que o europeu está vendo ali, né? Eles conversam, falam do jeito deles. Então, tem toda a proposta da visita guiada. Ela tem esse tripé de ser de formação, de gerar e resgatar o sentimento de pertencimento e de gerar o reconhecimento visível na sociedade como uma atividade legítima, relevante e histórica do Poço da Draga para a cidade.*

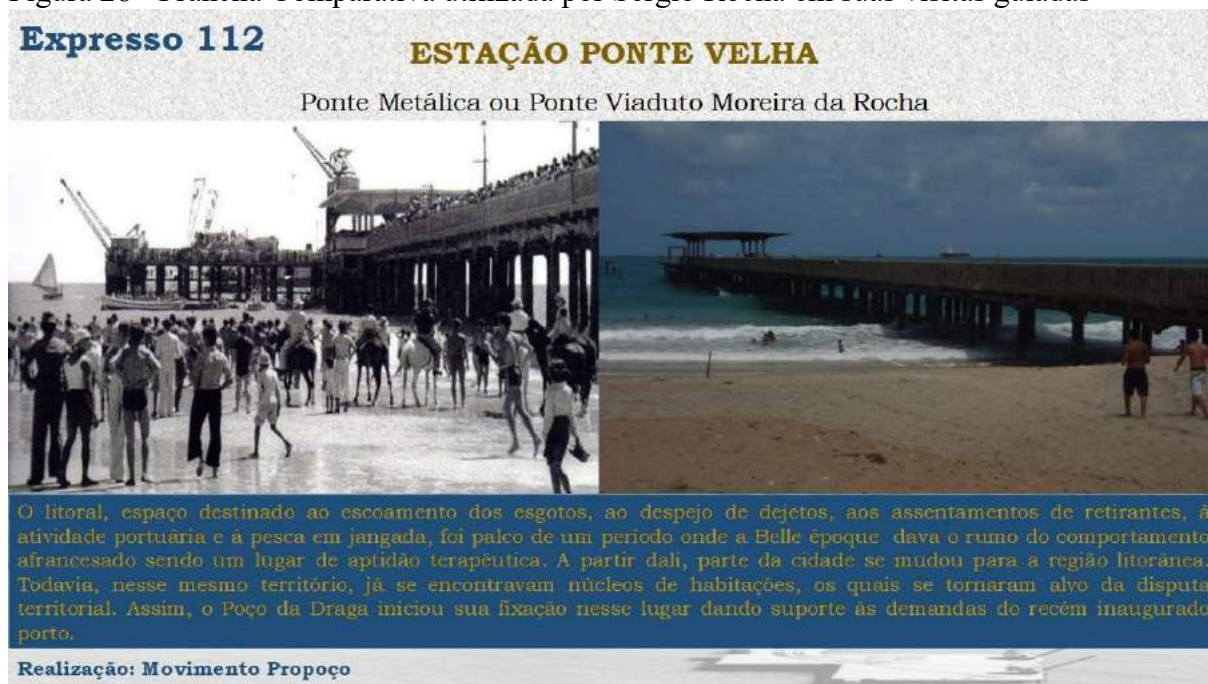
\*\*\*

Sérgio Rocha é o único narrador nesses escritos cujas fotos que pratica não são de sua autoria nem de seus vizinhos, exatamente. No entanto, seus trabalhos de memória se caracterizam de prática coletiva e nas calçadas, como todos os outros *memorialistas de esquina* com os quais dialogamos nestes escritos. Início este capítulo com ele por acreditar que, ao empregar em suas visitas guiadas, fotografias antigas dos arquivos Nirez e do IBGE, Sérgio instaura — ou ao menos fortalece — no imaginário da comunidade o valor político, cultural e lúdico da prática de imagens e da narrativa de lembranças pessoais e coletivas.

Dessa forma, Sérgio, que se mostra aqui como morador, pesquisador e atuante em movimentos políticos e culturais da comunidade, traz em suas palavras informações necessárias à nossa introdução na história e luta do Poço da Draga. Acredito também que a formação de geógrafo e a prática da visita guiada marcam sua relação com as imagens que pratica de maneira educativa, comparativa em termos temporais e espaciais. Isso podemos observar em várias das

pranchas como na figura 28 que Sérgio carrega consigo com texto informativo e um par de fotos justapostas pontuando assim, entre o preto e branco e o colorido, a décadas que as separam.

Figura 28 - Prancha Comparativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas



Fonte: Acervo pessoal do geógrafo Sérgio Rocha.

Na prancha acima, se valendo do comparativo antes/depois, Sérgio traz à esquerda uma imagem de 1936 de reinauguração da Ponte e outra de idade mais recente à direita na qual enxergamos o estado atual da Ponte Velha que atravessou os anos sem manutenção, após perder seu uso comercial original, virando point de banhistas. A prancha é do *Expresso 112* (anos, completos em 2018), na *Estação Ponte Velha*. Logo abaixo do ponto de parada lemos outros nomes dados à construção também, Ponte Metálica e Viaduto Moreira da Rocha. Realização: “Movimento Propoço”. Tais informações e procedimentos não se distinguiriam da maneira de conduzir uma visita por um guia qualquer. No entanto, nosso guia é nascido no local sobre o qual se fala e suas informações e imagens ganham nova dimensão quando vizinhas e vizinhos são envolvidos no processo. Entre risos desconcertados por narrar de improviso para um grupo de desconhecidos, as moradoras e moradores mais antigos ativam lembranças adormecidas e impregnam as fotografias históricas com relatos pessoais. A prática de Serginho de fotos nas mãos pelas ruas onde cresceu, anima os trabalhos da memória na comunidade.

Figura 29 - Prancha Comparativa utilizada por Sérgio Rocha em suas visitas guiadas. Fotos antigas de onde hoje é o Pavilhão Atlântico



Fonte: Acervo do geógrafo Sérgio Rocha.

Acredito que condições excepcionais de perceber e lembrar se estabelecem quando se pratica fotografias de tal forma, pelos lugares onde foram feitas, na companhia de outros que também enxergam nelas os rastros de suas histórias. A mim e àqueles não nascidos no Poço, resta reparar atentamente no que nos têm a dizer os moradores que diante de tais imagens, decifram suas manchas desbotadas como um astrólogo desvenda significados ocultos nas estrelas. Imaginemos então. Não por acaso, Sérgio compartilha a Figura 29 com seus ouvintes. Não se trata apenas de mais imagens antigas da construção das Irmãzinhas, que hoje é o Pavilhão Atlântico. Sérgio compartilha imagens de um lugar que pavimenta algumas de suas mais significativas memórias de infância. O geógrafo nos revela que ainda guarda o uniforme da escola das Irmãzinhas, que marcou a educação de muitos outros moradores de sua geração.

Outra experiência marcante na formação de Sérgio e dos de sua geração, foi sua passagem pelos cursos de audiovisual da ONG Alpendre, assim como outros narradores que surgirão mais adiante neste capítulo. Foi na companhia de alguns desses como Victor de Melo e Marcos Rudolf que gravaram entre 2016/2017 o curta-metragem *Visita Guiada*, de 26 minutos, dirigido por Victor Furtado. O filme acompanha Sérgio Rocha em uma visita pelo Poço, solitário, narrando e tendo apenas o espectador e a equipe de filmagem para “guiar”.



Figura 30 - Painel de cenas extraídas do filme “Visita Guiada” protagonizado por Sérgio Rocha



Fonte: Acesso ao filme cedido pelo diretor e montador Victor Furtado — é uma realização Alumbramento / Marrevolto, apresentado por Sergio Rocha, com fotografia de Victor de Melo e som direto de Marco Rudolf e Pedro Diógenes, 2016/2017.

Na Figura 30, trago um conjunto de 16 capturas de tela, não para nos determos em seus pormenores, mas para vermos de maneira abreviada o trajeto da visita. Iniciando nas imediações do Centro Dragão do Mar e da Caixa Cultural, vemos a pequena torre azul com branco da família Boris, vista da entrada para a comunidade na outra esquina da Caixa, Sérgio passa por duas outras entradas, mostra a entrada da INACE, Indústria Naval, informando que ela avançou por terreno do Poço em anos anteriores, passa pelo antigo Chafariz, passa por sua casa, passa pelo sangradouro do rio Pajeú, passa pelo Pavilhão Atlântico, onde se encontra com Ivoneide Gois, tendo o Acquário inacabado de fundo, segue pela ponte na qual vemos um garoto gesticulando com as mãos as iniciais “CV” do Comando Vermelho, e chegamos com o guia no fim do trajeto ao Pôr-do-Sol. Nesse momento nos despedimos dele e do dia ouvindo-o cantar La Mer (“O Mar” em francês).



As imagens do percurso, por si só, são capazes de aludir à memória, às vivências e às lutas por moradia e territorialidade naquela região. Sua voz ao cantar em língua estrangeira, o cigarro que carrega em suas mãos entre coisas, nos insinuam a particular condição de *memorialista de esquina* de nosso guia, que narra calorosamente um pouco da história de sua vizinhança.

Figura 31 - Cenas extraídas do filme “Visita Guiada” protagonizado por Sérgio Rocha



Fonte: Cena do filme cedido pelo diretor e montador Victor Furtado - uma realização Alumbramento / Marrevolto.

O que nos chama atenção no filme é, no entanto, uma cena pouco habitual em sua rotina de visita guiada. Ao passar diante de sua casa, o geógrafo relata que em sua infância todas as casas na rua Viaduto Moreira da Rocha tinham quintais separados por estacas de madeira e que esses espaços foram significativos em sua lembrança. Ele entra na casa e volta com a fotografia em mão que vemos na figura 31. Vemos um pequeno Serginho no quintal ajoelhado no chão de terra, aos pés de sua mãe e ao lado da tia. Posam para a foto que enviarão para a avó (dele) que viveu naquela casa anos atrás.

É muito interessante que, diante da finalidade da mãe de se corresponder com sua genitora, Sérgio vê na foto, talvez no cascalho pelo chão, na caixa de cerveja ou nas plantas, os rastros de seu velho quintal, onde se aventurava há três décadas. As pessoas vêm numa só fotografia diferentes marcas que lhes afetam. Quando Sérgio a pratica, põe a imagem, dentre suas imagens interiores, em movimento, e nos conta suas lembranças. Assim, é possível que nos afetemos com ele e talvez procuremos na imaginação nossos próprios quintais esquecidos.

Se nas primeiras imagens pesquisadas por Sérgio em arquivos públicos eram suas vizinhas quem as preenchiam de lembranças, agora, com uma foto que possa chamar de *sua*, mesmo que não a tenha feito, o geógrafo a anima. Sérgio conta da bomba d'água nos fundos da casa e de sua brincadeira de subir em coqueiros —nos conduzindo, assim, por entre as cercanias de sua infância, são os quintais de toda uma comunidade que ele torna visíveis.

### 3.1.2 Os álbuns de Ivoneide<sup>98</sup>

*Meu nome é Maria Ivoneide Gois da Silva, eu nasci aqui no Poço. Tenho 55 anos, vivo aqui, mora aqui e meus pais são Maria Zenir e Seu Zé Maria, que Deus já levou. Eu gosto muito daqui, num quero sair daqui não. Aí eu tenho quatro filhos, né, um já me deu dois netos e minha única filha vai me dar uma netinha agora em Outubro. Tem o João e tem o mais novo que é o Jonas que tem 12 anos. E eu sou muito feliz aqui com meus filhos. Tive o João, o meu primeiro filho, de um namorado. Aí depois eu casei com outra pessoa e tive dois filhos, que são o Marquinho e a Djeyne, daí me separei dele e tem o Jonas que é do marido que eu vivo agora. O Marquinho, é meu filho que é pai do Raul e da Marina.*

*O nome do pai do João é Aldenor, que mora lá no Paracuru. É meu primo. Eu já morava aqui, só que como a gente tem família lá, minha tia que é avó do João, minhas outras tias, então eu e minha irmã, a gente sempre ia passar férias lá.*

*Minha mãe chegou aqui com 18 anos. Do Paracuru veio meu pai, a minha mãe veio lá da Caucaia, o Cumbuco. A minha mãe quando casou, ela morou lá na beira da praia onde agora é a Indústria Naval. Tinham umas casas lá. Inclusive, as casinhas, era bem pertinho a maré. Aí elas eram altas que a maré passava por baixo, eu não me lembro muito não, mas o sonho da minha mãe era comprar uma casa, vir morar aqui. Aí meu pai conseguiu comprar uma casinha simplesinha e depois foi ajeitando, que é a casa que a minha mãe mora agora. E aqui onde eu moro era a mercearia do meu pai, aí quando eu casei, ele me deu.*

*Quem tinha barco era minha vó, que já faleceu, a mãe da minha mãe, ela tinha barco de pesca. Ela era "toda do barco", mas nunca pescou não. Tinham uns tios meus que eram pescadores, mas eles não moram aqui.*

---

<sup>98</sup> O texto a seguir é a uma compilação de transcrições da entrevista concedida por Ivoneide Gois por telefone, em 08/08/2020. O texto se apresenta em itálico e os grifos, em negrito.

Figura 32 - Zenir, mãe de Ivoneide Gois ao lado de maquete da casa de madeira onde viveu seus primeiros anos no Poço da Draga



Fonte: Acervo pessoal de Ivoneide Gois.

*A praia da Carminha é pra cá. Onde a minha mãe morou a primeira vez era do lado oposto. Lá...tipo assim, na entrada da Naval, por ali. Ali tinha uma colônia, tinha uma vila de casa, casa de pescadores. Aí na época, a Dona Elisa que é a dona da Naval, querendo ampliar o estaleiro dela, ela indenizou essas pessoas, mandou lá pro Conjunto Palmeiras. Hoje em dia ainda tem gente que mora lá na Palmeira. Muita gente mora lá.*

*Quando eu casei, eu já comecei a gostar de fotografia. Aí comecei a fotografar meus filhos. Inclusive, cada um tem um álbum, por exemplo, o João tem quatro álbuns, o Marquinhos tem quatro álbuns, a Djeyne tem, o Jonas. Aí foi assim que eu fui gostando. Eu gostava de fotografar crianças, mas desde adolescente que eu gostava de juntar os santinhos. Eu era do coral da igreja. A gente ia cantar nas missas de sétimo dia, ganhava o santinho, eu achava bonito e guardava. Aí foi quando eu comecei a guardar da comunidade, das pessoas da comunidade e coloquei no álbum.*

*Ali onde é o Pavilhão era a casa das irmãs. Elas que moravam lá e elas que fizeram o coral. A gente ia pra lá ensaiar, lá tinha catecismo e tinha missa também. Tinha a primeira*

*escolinha. A primeira escolinha que eu estudei foi lá e muita gente daqui. Tinha também coral e aí dia de domingo dava uma kombi pra levar a gente pra cantar na paróquia da igreja daqui, a Catedral. E às vezes tinha missas em outros cantos que a gente cantava também.*

*Nessa época não fotografava, só depois que eu casei. Era mais difícil, porque você tinha que comprar o filme. Você tinha que bater a foto depois levar pra revelar. Era todo um processo, num era que nem agora. Meu marido, que era o pai da Djeyne e do Marquinhos, ele me deu uma máquina e pronto! Eu comecei a fotografar. Eu casei, acho que foi com 21.*

*Eu não conheço gente aqui que tenha muita foto assim não. Às vezes assim, tipo, tinha aniversário, né, aí eu ia, fotografava. Eu dava algumas fotos e eu ficava com algumas. Na praia também a gente batia muita foto, que a gente sempre ia na praia, dia de domingo o lazer era a praia. Eu gostava de fotografar crianças, crianças daqui do Poço. Inclusive, as crianças todas agora já são pai e mãe. Eu não sei dizer quantas não, só contando, (risos) mas eu tenho um bocado de foto. Eu tenho, tenho uma estante assim com uma prateleira de álbuns. Eu batia também quando a gente ia pra missa, pra procissão. Eu gostava de bater foto. Quando eu ia pro interior eu levava a máquina, batia foto. Eu tenho muita foto no interior, no Paracuru. Minha família ainda mora lá...minhas tias.*

*Eu tinha uma máquina, né? Uma máquina digital mas aí ela quebrou e agora as pessoas nem usam mais máquina. Bate no celular, já passa pro computador e já manda pro amigo, né? Agora ficou mais moderno, aí eu não fotografei mais não. Quando comecei, cê lembra que eu tinha uma máquina? Mas aí, acho que tá com uns cinco anos, seis anos que eu parei de bater foto. O Motivo foi só esse mesmo, né, de ter aquelas máquinas ficado muito obsoletas, as máquinas de filmezinho. E também minha máquina quebrou, aí eu não comprei outra.*

*O meu celular era daqueles bem **pebinha**, agora foi que **os homens**<sup>99</sup> deram esse que tem WhatsApp, mas eu não bati nenhuma foto ainda. Quem bate muitas fotos é minha filha.*

*Eu não tenho computador, quando eu tô assim querendo rever as fotos eu vou lá pego os álbuns e olho. A gente **monta** umas fotos aqui na mesa, cada foto tem uma história. De vez em quando eu tenho um tempinho eu gosto de ver. Se bem que agora num tô com muito tempo não.*

---

<sup>99</sup> O uso coloquial da expressão “os homens” varia muito em Fortaleza, podendo se referir literalmente aos homens da família, como no caso de Ivoneide, ou aos homens detentores de alguma espécie de autoridade, como políticos ou policiais, ou ainda os chefes de quem emprega o termo. A expressão, oriunda de uma cultura patriarcal, não possui emprego correspondente para autoridades do gênero feminino.

\*\*\*

Com os cabelos brancos curtos sobre a pele escura, óculos no rosto e 55 anos passados no Poço, Ivoneide vive rodeada de imagens e memórias. Se adentrarmos sua sala, entenderemos o que quero dizer. Como vemos nas figuras 33 e 34, as paredes de Ivoneide, assim como suas prateleiras, estão repletas de fotografias. Fotos emolduradas, fotos arquivadas em álbuns. O interior de sua casa não se difere ao de muitas outras no bairro, ou mesmo às salas de muitas outras mães das quais os filhos já lhes deram netos e o lastro familiar se evidencia nos inumeráveis retratos com parentes espalhados pelas superfícies de sua morada.

Figuras 33-34 - Murais de retratos na parede da sala de Ivoneide Gois



Fonte: Fotos utilizadas no curta-metragem “Ao Mundo” durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga, 2019.

Nossa narradora de lembranças, porém, nasceu e se criou no Poço da Draga, essa vizinhança circunscrita geograficamente e de gerações de moradores enlaçadas entre si. Com isso, aponto não só a recorrência de casas com murais fotográficos, mas que estar diante das imagens de uma família do Poço nunca é estar diante das imagens de *apenas* uma família. Nas fotografias de Ivoneide, a comunidade se faz visível nos rostos de parentes e vizinhos, assim como nas paisagens e nos diferentes tempos impressos ali.

Se observamos na residência de Ivoneide Gois uma *prática de imagem* recorrente no território do Poço, há em seu acervo ao menos duas experiências muito particulares com fotografias dignas de nota. Como vimos em seu relato, Ivoneide conta que produziu álbum para registrar momentos da vida de cada um dos quatro filhos com a câmera analógica que ganhou em seu primeiro casamento. Ela pontua que fotografar não era um processo simples e que não conhece outra pessoa na vizinhança com acervo semelhante ao seu. Tal evidência nos põe a pensar, por um lado, no afincamento da mulher em documentar o crescimento de suas crias; por outro lado, nos lembra que, antes dos dispositivos fotográficos digitais, câmeras, filmes, revelações e álbuns não eram acessíveis a toda família. Não que câmeras digitais e *smartphones* terminaram por democratizar a produção e a partilha de lembranças imagéticas, pois vivemos num país que este ano voltou para o Mapa Mundial da Fome<sup>100</sup>. Equipamentos fotográficos e seus produtos vivem um de seus momentos mais acessíveis e, no entanto, nunca foi exatamente fácil às camadas de menor poder aquisitivo da população brasileira dispor de maquininhas de registrar imagens. Tratemos como um dado o fato de Ivoneide ter sua primeira câmera após casar aos 21, enquanto seus netos provavelmente começaram a fotografar ainda crianças.

É nesse contexto que surge uma particularidade na prática fotográfica de Ivoneide. Ela começa a registrar informalmente os eventos de seus vizinhos. Segundo nos conta, depois de revelar, ela partilhava umas fotos e ficava com algumas. Foi assim que ela foi compondo um álbum de fotos das crianças do Poço. De maneira despretensiosa, o hábito da retratista amadora parecia carregar o afeto destinado aos filhos, para a prole de toda a comunidade. Como podemos ver na Figura 35, ao documentar o lazer da filha, ela registrou nessa e em diversas outras imagens o carnavalesco “mela-mela”, no qual dezenas de crianças e adultos se divertiam nos bairros de Fortaleza disparando amido de milho na cara dos outros. Essa imagem me chegou tardiamente, quando eu, Álvaro Graça Jr. e João Carlos reuníamos fotos e áudios que moradores

---

<sup>100</sup> Segundo a Pesquisa de Orçamentos Familiares - POF, publicada em 2020 pelo IBGE, 10,3 milhões de brasileiros viviam em domicílio com privação severa de alimentos em 2017-2018 disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/24786-pesquisa-de-orcamentos-familiares-2.html?=&t=o-que-e>>. Acesso em: 20 fev. 2021.



enviam por WhatsApp para montar pequenos vídeos que foram publicação na página no Instagram *Resenha do Poço*<sup>101</sup>.

Criamos esse perfil na rede social para compartilhar tais conteúdos entre 2020-2021. No último de dez vídeos que fizemos, a voz de Djeine Rudolf, irmã de João e filha de Ivoneide, comenta sobre sua infância diante dessa foto. Ivoneide enxergou cedo em sua máquina e em sua prática colecionadora mais que a vocação para guardar as lembranças de seu núcleo familiar —viu vocação coletiva naquilo que fazia por lazer. Ela parecia intuir que, através de sua coleção fotográfica de infantes, a memória de décadas da comunidade permaneceria visível.

Figura 35 - Crianças do Poço brincando de mela-mela no carnaval na década de 1990



Fonte: Acervo pessoal de Ivoneide Gois.

Se Sérgio, o primeiro *memorialista de esquina* a falar neste capítulo, percorria esse terreno atravessado por seus afetos e recordações, com imagens de caráter mais histórico, de implicações menos pessoais, Ivoneide, mãe dos amigos de infância do geógrafo, traz da intimidade familiar os álbuns com os quais pratica as imagens que lhe são caras. Por meio da infância de seus filhos e dos vizinhos, se apresentam rastros narrativos nas fotos que apenas uma moradora, e convenientemente autora das imagens, pode converter em palavras.

<sup>101</sup> Formatados numa mini-websérie, em episódios de um a três minutos, os 10 pequenos vídeos de fotos e falas estão reunidos na página no Instagram “Resenha do Poço” [@resenhadopoco], Disponível em: <<https://www.instagram.com/resenhadopoco/>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

Figura 36 - Foto de Ivoneide Gois na qual sua filha Djeyne Rudolf posa na praia do Poço da Draga, com a Ponte dos Ingleses ao fundo



Fonte: Acervo de Ivoneide Gois.

Na Figura 36, extraída dos álbuns de Ivoneide, vemos sua filha Djeyne duas décadas para trás, posando na praia da região com a Ponte do Ingleses de fundo. As pedras, sobre uma das quais a garotinha se encontra com o joelho inclinado, evidenciam que a imagem foi feita antes das obras de aterramento que modificaram a paisagem ali. Mesmo à distância, podemos notar que a construção da ponte aparenta melhor integridade que hoje. Como veremos mais demoradamente na seção seguinte, muitos moradores têm retratos de seus descendentes, ou de pais e avós, diante de alguma das pontes - impressas em papel da maneira semelhante a como hoje podemos encontrar publicadas fotos digitais em redes como o Instagram. Algo não muito diferente do que lembra Ivoneide “Na praia também a gente batia muita foto, a gente sempre ia na praia, dia de domingo o lazer era a praia”. Essa foto, acompanhada da voz de Ivoneide, também se tornou parte das “Resenhas do Poço” publicadas no Instagram.

Além de Djeyne, nossa narradora é também mãe de Marcos Rudolf e João Carlos. As três crias mais velhas de Ivoneide, trabalham ou trabalharam com audiovisual, sendo que os dois rapazes passaram pela formação no Alpendre, ONG que incitou em suas turmas diversas



produções entorno da memória do Poço. É importante notar que tanto na prática de sua mãe como num ambiente formativo que impactou uma geração de jovens realizadores de cinema havia uma atenção ao valor de suas lembranças e das de seus vizinhos. Com isso, não por acaso, anos mais tarde João Carlos passa a integrar o grupo de participantes da Oficina de Fotobiografias que conduzi em 2019 e na qual o morador tanto desenvolveria um projeto de documentário próprio, como facilitou o acesso de um outro grupo ao vasto acervo de sua mãe. O que nos leva à outra *prática de imagem* de Ivoneide digna de nota.

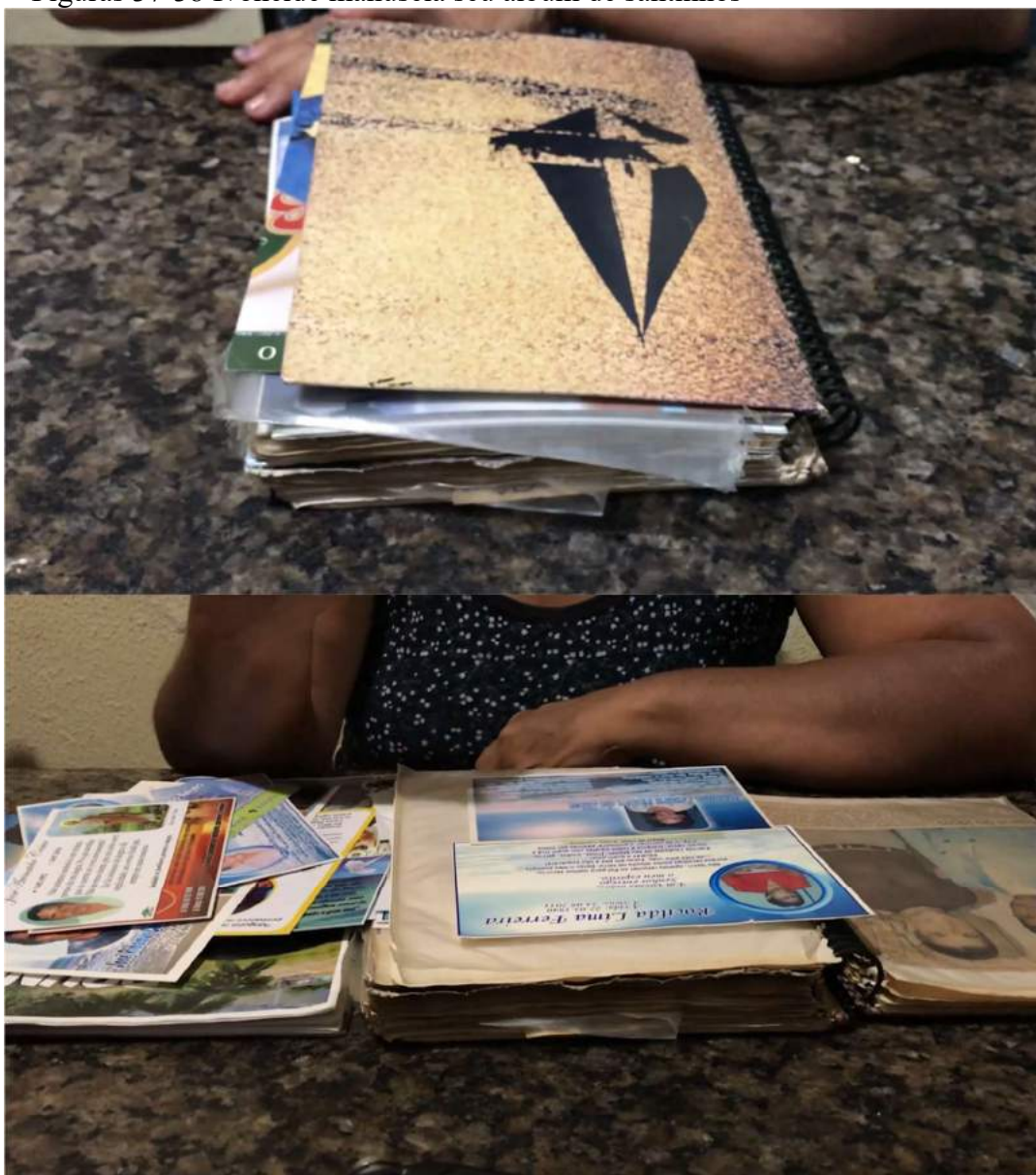
Em seu relato, Ivoneide nos conta que cantava no coral das Irmãzinhas, o qual se apresentava na catedral de Fortaleza e em outras localidades em missas de sétimo dia. Desde a adolescência, nossa narradora se habituava a frequentar tais ritos de despedida fúnebre. No entanto, foi já adulta e casada, que Ivoneide começou a colecionar os *santinhos*, impressos distribuídos em tais circunstâncias e que carregam tradicionalmente uma foto do falecido, uma mensagem escolhida pela família e informações de data de nascimento e morte. Se seus álbuns familiares e da vizinhança se dedicavam aos recém-chegados no mundo, seu álbum de santinhos colecionava lembranças últimas de moradores do Poço, e não só. Ivoneide guarda também em seu álbum retratos de alguns famosos em memória de sua partida, como Ayrton Senna e Leandro que fazia dupla com Leonardo. Se nos outros álbuns geralmente é a autora das imagens de seus pequenos, nesse álbum, chamou de suas as imagens que outros fizeram, suas lembranças da passagem de dezenas de pessoas por esta terra.

Tanto Eros como Tânatos, tanto pulsão de vida como o reconhecimento da pulsão de morte se apresentam nos trabalhos de nossa memorialista. No curta-metragem *Ao Mundo*<sup>102</sup>, por oito minutos, membros da Oficina de Fotobiografia do Poço gravaram em vídeo Ivoneide manuseando os santinhos em seu álbum. Assim como as Figuras 37-38, as imagens abaixo são cenas desse filme que, fora a exibição de algumas fotografias, se concentrou num só plano, no qual as mãos e as palavras de Ivoneide operam seu encadernado recheado de memórias.

---

<sup>102</sup> Ao mundo. 2019. 8'10''. Com Ivoneide Gois. Equipe: Dayane Araújo, Felipe Braga, João Paulo Duarte de Sousa, Mariana Freitas, Nivando Bezerra. Oficina de Fotobiografia do Poço da Draga conduzida por Álvaro Graça Jr. e Felipe Camilo. Realização LAJUS/UFC e Escola Porto Iracema das Artes do Centro Cultural Dragão do Mar.

Figuras 37-38 Ivoneide manuseia seu álbum de santinhos



Fonte: Cena extraída do curta-metragem “Ao Mundo” durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga, 2019.

Com as mãos a tatear fotos, datas e mensagens de despedidas, ela lembra brevemente como cada vizinho ali viveu e morreu. Pai, avó, irmão e aparentados se encontram ali, juntos, em santinhos ligados por fita adesiva. As causas de morte são diversas e duras. A memorialista menciona suicídios, depressão, assassinatos, alcoolismo, envolvimento com drogas e com crime, adoecimentos variados. Diante dessa rápida catalogação, dessas maneiras de ver como a vida pode se findar, o corpo da arquivista, por vezes, se mostra pequeno e frágil diante da dor da finitude. No entanto, o que me parece espantoso é que haja quem se arme de coragem, ciente da delicadeza da existência e ao invés de fazer vista grossa para a morte, coleciona uma última lembrança daqueles que ela não quer ver esquecidos. Essa arquivista de

imagens dos infantes e dos vizinhos que já partiram, não olha com pesar para seu acervo. De tanto revisitar seus santinhos, já é imune à primeira impressão de espanto dos desavisados. Sua atenção flutua por uma geografia imaginária de lugares e épocas em que viveram aqueles que "povoam" seus álbuns. Seu olhar já se concentra em pormenores como os métodos de feitura dos novos e velhos santinhos. No filme ela relata diante das cenas aqui apresentadas nas figuras 39-42a seguir:

Antigamente era assim. Eu me lembro que eu fiz muito. Então tá aqui a da minha avó, oh. Você vê que é cheia de bolinhas, assim. Aí fazia a matriz disso aqui pra fazer isso aqui. Aí você escolhia os dizeres, tudinho. Agora não, agora tá mais chique, né? Você vai lá, tem até os álbuns, com os santos, os dizeres que você quer, né? [...] Que nem a minha mãe escolheu São Francisco. Esse daqui era meu irmão. Porque o nome dele era Francisco das Chagas. Aí você vai lá e no instante você faz um monte. Já imprime, oh, sai tudo bonitinho, plastificado. Agora ficou mais fácil, né? [...] E antigamente, agora não que é tudo na internet, oh, faz tudo assim mais...antigamente, oh, eu me lembro quando a minha avó morreu, pra fazer o *santinho* eram assim preto e branco, cadê, deixa eu tirar aqui. Não tinha esses santinhos assim de fazer no computador, não. A gente comprava esses santinhos aqui, o cento(informação verbal)<sup>103</sup>.

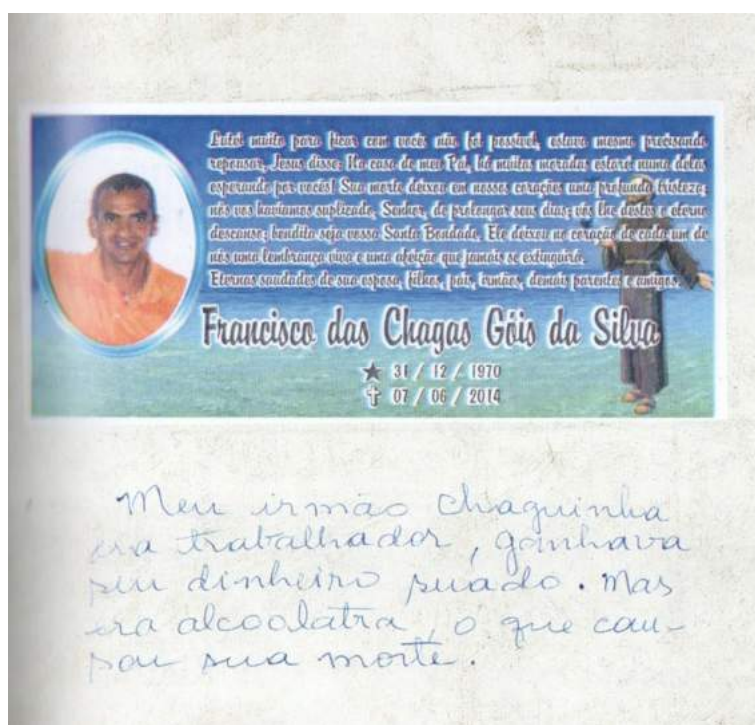
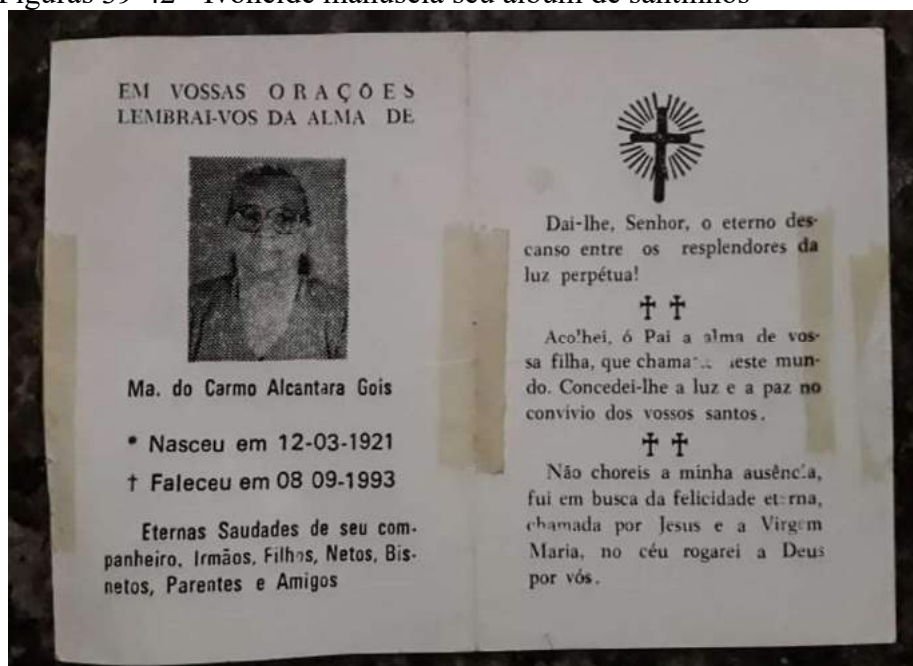
Ao observar aspectos materiais peculiares de cada formato de santinho, a narrativa de Ivoneide também toca na memória dos próprios procedimentos fotográficos e em seus formatos assumidos diante dos ritos de vida e morte da comunidade.

Tanto nos mais antigos como nos santinhos recentes vemos mensagens bíblicas padronizadas e frases personalizadas com fins de aceitação da partida do ente querido. Já no santinho feito digitalmente, a profusão de cores e sobreposição de textos e imagens, se contrasta à sobriedade da diagramação e do monocromatismo do folheto da avó de Ivoneide. É como se os customizáveis santinhos atuais, como o do Irmão de nossa memorialista, buscassem aliviar a seriedade e a invariabilidade da morte.

---

<sup>103</sup> Ivoneide Gois no filme “Ao Mundo”, 2019.

Figuras 39-42 - Ivoneide manuseia seu álbum de santinhos



Fonte: Cena extraída do curta-metragem “Ao Mundo” durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga, 2019.

Ivoneide também apresenta os santinhos de moradores icônicos na história do Poço da Draga, como o de Dona Geralda, a moradora mais antiga da comunidade. Mostra-nos também o santinho de Seu Antônio, morador da Ponte, que já serviu de porto à cidade e de espaço de ganha pão de muitos moradores, também lar, por décadas, de membros da vizinhança, e que hoje é espaço de lazer. Também Dona Alzira<sup>104</sup> que figurou como protagonista em dois documentários, “A velha e o Mar” e “Pai Oceano Atlântico”<sup>105</sup>, assim como Seu Antônio, construiu sua casa e viveu da pesca na Ponte Metálica por muitos anos. Segundo moradores me informaram, ele morou por quase 50 anos ali até sua remoção. Antônio é pai de Germana que integrou as ações de aniversário da Ponte com Sérgio Rocha e o Movimento Pró Poço. O Álbum de Ivoneide evoca a história do Poço da Draga, como em uma arqueologia que parte do fim, dos fragmentos, e vai, carregada de afetos, reconstituindo memórias em sua experiência narrativa com santinhos na mão. Aliás, é com os dedos sobre as fotos (Figura 41) que Ivoneide pratica as imagens, o atlas fotográfico que diante de uma moradora da mesma comunidade do retratados lhe expande o potencial de suas narrativas mnemônicas.

Eu fico triste porque são pessoas que já faleceram, não tão mais com a gente, mas ao mesmo tempo eu fico feliz. Porque de certa forma contribuíram pra comunidade e também deixaram descendentes. Muitos daqui que morreram, deixaram filhos, deixaram netos, bisnetos, que a gente ainda convive. O filho desse menino aqui, né, ele todo dia passa pra mergulhar. Ele tatuou até o pai dele, fez uma tatuagem do pai dele aqui no braço (informação verbal)<sup>106</sup>.

Como vemos nas Figuras 43 a 45, seu exercício arqueológico é polifônico e fragmentário. Avô, tio e sobrinho têm seus santinhos colecionados e suas mensagens próprias, mas são os arranjos de nossa narradora que unem aquele agrupamento familiar incompleto e que à sua voz veem se juntar para contar histórias do Poço. Todo o conjunto do álbum é uma saudação às gerações presentes nessas constelações móveis de vizinhos. O empenho de Ivoneide às artesanias de construção da memória dos que partiram, talvez não carregue a mesma irreversibilidade da tatuagem do pai no braço do jovem surfista, mas certamente carrega afeto semelhante.

<sup>104</sup> Assim como a tese de Passos (2019), jornais locais relatam a história de Antônio e Alzira, que construíram morada na Ponte Metálica por anos. Disponível em: <https://www.cearaenoticia.com.br/2010/11/dona-alzira-e-destruicao.html>. Acesso em: 11 fev. 2021.

<sup>105</sup> *Pai Oceano Atlântico*, curta dirigido por João Carlos, filho de Ivoneide, no contexto de formação da ONG Alpendre.

<sup>106</sup> Ivoneide Gois no filme *Ao Mundo*, 2019.



Figuras 43-45 - Santinho de membros de uma mesma família, presentes no álbum de Ivoneide Gois



Fonte: Cena extraída do curta-metragem “Ao Mundo” durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga, 2019.

Como podemos observar nesse pequeno mosaico de cenas do filme “Ao Mundo”, na Figura 46, Ivoneide vive de fato rodeada de imagens e memórias. Sua prática de imagens lhe concede um ar de personagem épico que espia como que por janelas através de seus álbuns, que dão ora para o passado imóvel de infâncias no Poço, ora para vislumbres do momento derradeiro, do porvir refletido na face dos vizinhos que já se foram.

Um dia a gente também vai, né? Um dia a gente também vai fazer parte desse livro. Um dia a gente vai, isso é certo. É a coisa mais certa que tem [Então você quer que seja feito um santinho seu também? Pergunta um do entrevistadores Felipe Braga<sup>107</sup>] É...é pra fazer, né? A não ser que eu já deixe feito, né? (risos) Eu já escolho a imagem, o *dizer*, né? (informação verbal)<sup>108</sup>.

Resignada e saudosa, nossa *memorialista de calçadas* encerra o filme com mais uma lição de leveza e coragem diante deste evento derradeiro ao qual estamos todos destinados. Como que a provar sua afeição sincera por aquilo que faz quase que compulsivamente desde a juventude, Ivoneide apresenta, aos risos, a possibilidade de, antes de partir desse mundo, deixar tomadas as providências e a feitura de seu santinho para uma eventual inclusão em seu álbum. “Eu já escolho a imagem, o *dizer*, né?”

Figura 46 - Mosaico de cena extraída do curta-metragem “Ao Mundo” (2019)



Fonte: Curta-metragem *Ao Mundo* durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga, 2019.

O álbum de Santinhos de Ivoneide foi publicado em 2019, após um longo diálogo entre ela e o grupo Rastros Urbanos, projeto de extensão universitária coordenado pela professora Cristina Maria Silva. No posfácio da publicação, o texto coletivo nos dá pistas de como o grupo enxergava as práticas da memorialista do Poço: “Revisitar fotografias a tempos guardadas provoca silêncios. O tempo do olhar não é o mesmo tempo da fala. Os silêncios são

<sup>107</sup> Filipe Braga, aluno do curso de Ciências Sociais da UFC e membro do Grupo Rastros Urbanos.

<sup>108</sup> Ivoneide Gois no filme *Ao Mundo*, 2019.

contornados por lembranças flutuantes na mente da narradora, Ivoneide” (SILVA, 2019)<sup>109</sup>. Escutemos ela própria falar um pouco mais sobre tal vivência:

O Serginho conheceu o pessoal lá da UFC, tu sabe quem é o Serginho, né? O nome deles lá é Rastros Urbanos. Eles trabalham com fotografias biográficas, essas coisas assim. Aí o Serginho disse lá pra elas, né, pra professora que é a Cristina, que tinha uma pessoa aqui que tinha um monte de fotos, muito interessantes e elas ficaram curiosas pra ver as fotos. E vieram, né? Elas vieram um dia aqui, eu espalhei as fotos e a gente conversou, aí do meio pro final eu mostrei o meu álbum dos Santinhos e elas ficaram assim encantadas, porque era uma coisa que elas nunca tinha visto, sabe? Aí elas vieram várias vezes aqui com scanner portátil, escanearam as foto, depois trouxeram as fotos escaneadas e eu fiz um comentário em cada foto. Depois foi a produção do livro. A gente escolheu junto a capa. Porque tipo assim, as pessoas que estão naquele livro que já morreram, morreram, mas ficou a história delas, do legado que deixaram, filhos, netos, bisnetos. E o livro tem umas cordas, umas coisas, porque lembra o mar, lembra o pescador, né? lembra assim umas coisas assim, tipo assim. Foi ‘Territórios da Memória’, porque é a memória das pessoas que passaram pelo Poço, deixaram uma história, né, todos tem uma história aqui no Poço. Todo mundo gosta do livro quando vê. E dos comentário também, né, porque todas as pessoas que estão ali naquele álbum eu conheci (informação verbal)<sup>110</sup>.

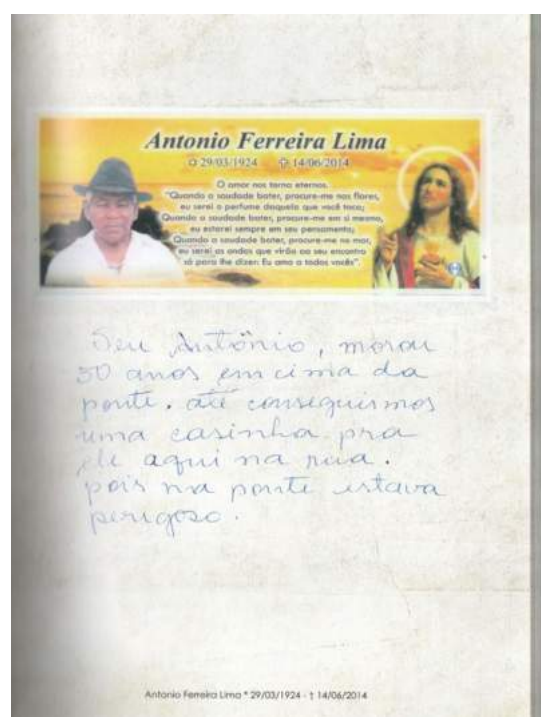
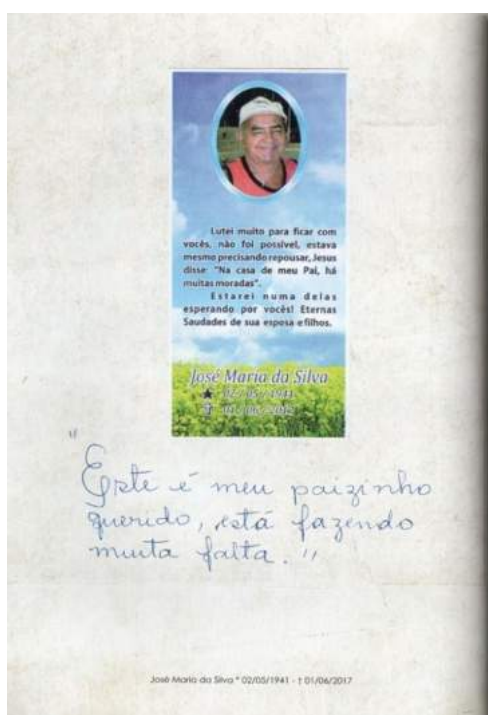
É interessante observar, no relato da autora e nas Figuras 47 a 50, que o livro se constitui de reproduções das imagens e da própria capa do álbum, assim como de relatos escritos a punho por ela, sem introduções e formalidades acadêmicas. Como se as imagens, lembranças e a organização de Ivoneide bastasse para explicar de que se trata a publicação. E de fato basta. Apenas ao fim de uma sequência de dezenas de santinhos, o grupo deixa seu rastro, um prefácio em memória de seu processo. Como menciona Ivoneide, a capa trouxe grossas cordas azuis enlilhadas, características da prática da pesca em nosso litoral. Tal imagem não deixa de aludir aos “emaranhados de fios vitais” (INGOLD, 2012) que são as narrativas biográficas trazidas a nós por esse álbum; essas existências enlaçadas umas às outras sem que saibamos onde essa ou aquela começa.

A experiência levou Ivoneide, agora autora de um impresso, a lançá-lo na Bienal Internacional do Livro do Ceará. É interessante observar como os laços de produção de cunho antropológico podem e devem produzir desdobramentos positivos tanto na trajetória de vida dos pesquisadores como dos pesquisados. É exatamente nesses termos que uma antropologia da restituição (VALE, 2014) deve se desenvolver, acontecendo em colaboração com os interlocutores, partilhando os dados etnográficos (e tantos mais) entre aqueles e aquelas com os quais o trabalho antropológico se fez.

<sup>109</sup> Posfácio escrito coletivamente pelos membros do Grupo de extensão da UFC Rastros Urbano. Coordenado pela professora Cristina Maria da Silva e pelo professor Tiago Vieira Cavalcante, o livro não é enumerado.

<sup>110</sup> Ivoneide Gois em 8 de agosto de 2020.



Figuras 47-50 - Capa e páginas do livro *Territórios da memória*

Fonte: Livro *Territórios da memória*, de Ivoneide Gois (2019).

**Isso aqui é coisa minha, um mimo meu.** Só tá sendo divulgado porque as meninas resolveram fazer esse livro. Senão, ficaria só pra mim, mas quem quiser vir olhar pode vir. Porque geralmente, as pessoas, nem os parentes guardam, né? É muito difícil. Guardam por um tempo depois jogam fora, mas eu num jogo não. **Gosto muito de guardar.** (informação verbal, grifos nossos)<sup>111</sup>.

Por fim, é interessante reparar na escolha dos verbos que a memorialista do Poço usa ao se referir a sua prática e no afeto empregado neles. Se por um lado frisa que sua coleção é um *mimo* seu e que só as publicou por incentivo do Rastros Urbanos, por outro emprega o verbo guardar, como algo que gosta muito de fazer. Se em outras casas os álbuns de fotografias podem ser organizados para serem vistos pelas visitas, Ivoneide deixa claro que aceitou publicar suas imagens para que os outros pudessem ter acesso, mas o que mais a satisfaz não é tanto a partilha, e sim seus afazeres de arquivista, colecionadora, guardiã da memória coletiva.

## 3.2 Resenha do Brasileirinho

### 3.2.1 Álvaro, Alvinho, a família e o futebol

#### “Teco” Álvaro Graça Júnior<sup>112</sup>

*Meu nome, Álvaro Graça Júnior. Casado, três filhos, morador do Poço da Draga desde 80, da Barriga da minha mãe, porque eu nasci em 81. 31 de dezembro de 81. Querendo ou não meu aniversário é festa. A família Graça ela tá aqui no Poço da Draga a quinta geração já. Porque já tem os bisnetos do meu pai. O meu avô vai fazer uns dois anos que faleceu, que é um dos mais antigos moradores. É o Antônio Pereira, mais conhecido como o “Passarinho”. O apelido de Passarinho veio porque ele era atleta da marinha, né, era corredor. Ele não corria, ele voava. É por isso que ele ganhou esse apelido de passarinho. Ele era soldado da marinha. Aquela copa de 50 que o Brasil perdeu ele tava lá no Maracanã de serviço. Ele tava*

<sup>111</sup> Ivoneide Gois no filme *Ao Mundo*, 2019.

<sup>112</sup> O texto a seguir é a uma compilação de transcrições da entrevista concedida por Álvaro Graça Júnior por telefone em 30/06/2020. Ao transcrever suas falas, procurei apresentar em forma escrita nesta e nas entrevistas seguintes algumas particularidades regionais e gírias. Por exemplo, quando falam “ma”, ao invés de “macho”, usado como um vocativo como em “Ma, o time jogava muito, ma”. Trago esse exemplo também por se tratar de uma expressão cearense do universo léxico masculino, frequente entre os ex-jogadores do Brasileirinho. Informo também que tais entrevistas se estabeleceram em contexto de “isolamento social” devido à pandemia da Covid-19, que na época já deixava milhares de vítimas no Ceará. A esse respeito, Teco comentou: “Tá tudo bem né? graças a deus, essa pandemia a gente consegue ficar em casa meio sossegado vendo alguns filmes e cuidando dos meninos. A imaginação pras brincadeiras aqui já se acabou. Foi cabo-de-guerra, já foi bila, já foi pular corda, já foi esconde-esconde, já foi tudo”.

*fazendo a guarda porque naquela época que fazia a guarda eram os militares, né? Ele viveu no Rio um tempo. Passou um tempo rodando. Aí ele pediu dispensa da marinha. Brigou por lá, pediu dispensa e virou portuário. Em 79 ele se aposentou. Quem trabalhava pro Boris<sup>113</sup> era o Pai do meu Avô. Do meu avô eu sei o nome, agora do meu bisavô...num sei. Mas tem alguma coisa de Graça no meio porque tem uma tia minha que é uma tia avó que tem 65 anos que ela só vive brigando com a gente pra **num deixar os Graça morrer**. Todo menino que nascer tem que ter o sobrenome Graça. Nessa casa onde a gente tá era a **casinha** que ele morava, que era de madeira. Eu tinha umas fotos aqui: Essa minha tia em 85, ela com 20 e poucos anos de frente à casa com os filhos dela.*

*O nome do meu pai é Álvaro Graça. É tudo desse jeito, os irmãos dele: Ailton Graça, Afrânio Graça, Aurélio Graça. Mãe, Maria Ivone da Silva Graça. Ela veio lá do Quixadá. Esposa, Maria Christiane. Filhos: Gabriel Ferreira Graça, Gutierrez Ferreira Graça, Gilberto Ferreira Graça. 04 irmãos, um faleceu vai fazer um ano agora em agosto, o Ângelo.*

*O futebol já vem na veia, né? Desde pequeno que eu chorava...minha mãe tinha jogo que ela não ia. Eu com três, quatro anos chorava pra ir pro jogo mais meu pai, ir pro **subúrbio**<sup>114</sup>. Aí apanhava pra num ir quando ela dizia que eu num ia, aí ficava chorando. A paixão pelo futebol, **vei**<sup>115</sup>, vem de dentro de casa mesmo. Aí fiquei jogando salão<sup>116</sup>, ganhei alguns troféus. Gostava de estar vendo os jogadores jogar pra aprender. Sonhava em ter a oportunidade de subir pra tá jogando com eles, tipo já no **aspirante** e depois **titular**. Eu jogava salão aqui mesmo na quadra da capitania que hoje chamam quadra do Dragão<sup>117</sup>, mas antigamente era quadra da capitania, que era da marinha.*

*Antes de eu entrar no Cinema, fiz artes plásticas<sup>118</sup>, né? Eu era pra ser restaurador de bens culturais. Aí fui atrás de ver o preço pra abrir o ateliê, até sei lá 20 anos atrás, um menino de periferia pra ter cinco mil reais pra abrir um ateliê era meio difícil. Então com seis meses pensando o que é que eu ia fazer, apareceu o Alpendre fazendo teste. Eu fiquei sabendo*

<sup>113</sup> Segundo relatam moradores, a Boris Navegação doou, posteriormente, uma parte do terreno que lhes pertencia para as famílias do Poço — como a de Álvaro.

<sup>114</sup> Se refere ao “futebol de subúrbio”, categoria de esporte amador praticado nos bairros de Fortaleza. Um jogo no subúrbio, para ele que mora próximo ao mar, é também sinônimo de deslocamento da praia para o interior da cidade ou do Estado. Ele e outros membros do time saúdam o Brasileirinho como “Rei do Sertão”, por ter vencido muitos jogos no futebol de subúrbio.

<sup>115</sup> Abreviação para “velho”.

<sup>116</sup> Futebol modalidade de salão.

<sup>117</sup> Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Um dos prédios do equipamento pertencia à Marinha, assim como uma quadra na praça da região.

<sup>118</sup> Antes do Dragão do mar abrir para o público em geral, o centro ofereceu cursos técnicos de teatro, audiovisual e artes plásticas nos anos 90. Teco fez um curso de restauro de obras ali.

num *racha*<sup>119</sup>, a galera saindo... "Ei ma, vocês vão pra onde, ma? O racha começou agora", "Não ma, entrevista de curso ali e tal, tá sabendo não?", "Não, tô não!". Aí meu irmão, peguei, cheguei em casa, meti um banho, abri o guarda-roupas e meti a melhor roupa que tinha. E fui fazer essa entrevista. Aí por sorte passei. E também no Alpendre fui fazer artes plásticas, não fui direto pro audiovisual. Não fui direto pro cinema. Entre 2000 e 2001, entrei na segunda turma que a primeira foi em 99-2000. Foi uma época boa. Assim, posso dizer que foi uma época boa que apareceu alguma uma coisa pra gente achar alguma profissão, né? Pra gente que é de periferia que não tinha condição de pagar um curso desses. Aí eu entrei no Alpendre e fiquei até o Alpendre fechar as portas, né? Era estudando e trabalhando. Acho que no segundo ano no Alpendre, eu já tava fazendo assistência de operação de câmera e assumindo câmera. Lá, fazendo vídeo-dança. Porque a escola do Alpendre mesmo foi fazer vídeo-dança<sup>120</sup>.

Eu acho que o Vítinho entrou na minha mesma turma. O Victor, o Marquinho, o Eudes. Foi a mesma turma. O Marquinho é mais novo que o João Carlos. O João era da turma do Alpendre. Foi da primeira turma. Aí saiu porque ele foi pro mosteiro, né? Quase virava padre. Ele sempre ia e vinha. O Serginho também fez Alpendre. A galera que fez e continuou, graças a deus, a gente fez a nossa profissão. Querendo ou não, na área, o Serginho é geógrafo e tal, mas de vez em quando ele gosta de tá fazendo alguma coisa com audiovisual. O João Carlos também. Aí eu, Marquinho, o Victor e o Eudes, fomos quem se enganchou mais no audiovisual, né? Principalmente o Victor. Ele teve mais coragem de enfrentar o mundo e fazer o nome dele<sup>121</sup>. Sempre que a gente tem a oportunidade de estar fazendo alguma coisa, estar no meio de um estudo, de alguns professores, a gente vai ajudando no máximo que pode com o conhecimento que a gente tem.

\*\*\*

Escuto o relato biográfico de Álvaro Graça Júnior, Teco, e três assuntos ressaltam em minha imaginação: família, vizinhança, futebol. Claro que também sua relação com as imagens, as que guarda e as que faz, mas é por meio delas que saímos da superficialidade e passamos para os detalhes de cada um desses assuntos ao longo de quase quatro anos de

<sup>119</sup> Racha, em Fortaleza, é sinônimo de partida informal de futebol.

<sup>120</sup> Gênero artístico no qual membros da ONG Alpendre foram atuantes.

<sup>121</sup> Fala com um certo reconhecimento ou admiração de Victor de Melo por ter se integrado no circuito profissional de cinema da Cidade, apesar de Teco e Eudes atuarem profissionalmente com audiovisual, mas nem sempre com cinema.

contato face-a-face, por telefone ou por internet. Acredito que ler suas palavras sem interrupções ajude a dar densidade a esses escritos que agora tratam de trilhar uma pequena constelação de algumas de suas fotografias que me foram apresentadas no território onde foram feitas por ele e outros moradores do Poço da Draga. É aí que reside a particularidade da prática de imagens no Poço, o narrador, o lugar e as fotos se correlacionam nos trabalhos da memória. Ouvir as histórias de Álvaro ajuda a costurar com palavras os elos que, de uma foto para a outra, narram mais que somente a vida do narrador, mas também de seus contemporâneos.

O testemunho de Teco seria suspeito para ilustrar minhas observações sobre as *práticas de imagem* no Poço, uma vez que ele foi um importante colaborador em minhas incursões a campo, sendo também coautor de trabalhos em audiovisual que realizei com fotografias reunidas para esta tese. No entanto, isso não se deu por acaso. Sua trajetória de vida, seu ofício com audiovisual, seu apreço pelo futebol e seu claro interesse nas histórias de moradores mais antigos e do lugar, favoreceram uma interessante maneira de praticar imagens semelhante a vários outros *memorialistas de esquina* com os quais me deparei ao longo desse percurso. Com um acréscimo: sua participação no Brasileirinho o coloca tanto próximo às práticas de conservação e partilha de fotos antigas dos velhos jogadores como seu pai, assim como sua formação no Alpendre e socialização na área do cinema assemelham sua prática a de seus vizinhos documentaristas. Álvaro conserva imagens para preservar sua própria história, mas também pelo desejo de documentar a memória de sua família e de seu lugar<sup>122</sup>. Ao narrar sua biografia, ele também narra a história de Alvinho, do Brasileirinho e da prática audiovisual local.

Olho agora todas as fotografias que Álvaro compartilhou comigo via WhatsApp nesses quase quatro anos de pesquisa. Das dezenas de miniaturas, vejo que se trata de retratos de grupos de pessoas nas imediações de sua casa, da praia ou de algum campo de futebol. Seu núcleo familiar mais próximo, esposa e filhos, figuram em muitas delas — por vezes o pai, Alvinho, e o irmão mais velho, Ângelo. Enquanto a maioria das imagens da companheira e da prole eram coloridas feitas com câmera digital ou celular, muitas das fotos de seu universo paterno e fraterno são em preto e branco ou de cores desbotadas pelo tempo, as quais Teco

---

<sup>122</sup>A primeira vez que fui com Teco dar uma volta no Poço, encontrei-o jogando baralho com seu pai e outros vizinhos na calçada próxima aos vestígios do trilho desativado da comunidade. Posteriormente ele me contou que, nessas ocasiões, escuta muitas histórias antigas as quais gostaria de documentar ou sobre as quais fazer filmes. Ao observar isso, lembra-se de uma vivência que teve com o professor Alexandre Vale, do PPGS/UFC, anos antes, na qual concluiu que “era antropologia isso que eu fazia e eu ainda não sabia”.

pesquisou em suas redes digitais familiares ou fotografou de álbuns antigos com seu telefone ou ainda escaneou algumas com a minha ajuda.

Uma dessas, mencionada logo cedo em sua narrativa, foi uma das últimas imagens que Álvaro compartilhou comigo [Figura 51]. Se trata de uma antiga foto, segundo ele de 1985, na qual sua tia-avó posa na frente da primeira casa construída com madeira, no terreno onde hoje Teco com mulher e filhos, seus pais e outros parentes residem em três moradias de tijolos. As marcas de desgaste na superfície da singela fotografia 10x15 são diversas e nos permitem apenas imaginar de que se tratam detalhes aqui e acolá levados pelo tempo e pelo manuseio. No entanto, tais manchas claras realçam a presença da senhora de veste radiante, provavelmente branca, ao centro da foto. Sua expressão parece séria como é de se esperar de um retrato em preto e branco. É quase impossível não voltarmos nossos olhos para ela imediatamente, visto que a leve superexposição fotográfica (de sua roupa à luz) se contrastam dos tons mais escuros ao fundo que revelam diversas outras texturas como a do capim no chão, de árvores ao redor, das vigas de madeira da casa e, especialmente, da pequena criança de pele escura, sombras marcadas e shortinho claro. O diminuto ser infante se distingue da senhora no primeiro plano em muitos sentidos. Ela está vestida do pescoço aos joelhos, ele está seminu, ela nos encara frontalmente porque posa para a foto; ele parece olhar vagamente para detrás dela. É perceptível que as sombras marcadas nas faces, típicas de horário próximo ao meio-dia de nossa luz equatorial, não nos deixam ver com clareza os olhos de nenhum dos dois. Seus corpos, no entanto, se insinuam diferentemente para esse enquadramento: Ela na imobilidade de quem deseja firmar sua imagem para ser lembrada adequadamente no meio da foto, ele *surge* da esquerda extrema por uma porteira de madeira como que a surpreender a formalidade do ato fotográfico com curiosidade infantil e expressão indecifrável na face. Num só clique, o fotógrafo que desconhecemos registrou dois dos temas mais recorrentes nos álbuns de família: os velhos e as crianças — aqueles que não se querem esquecidos e esses recém-chegados que começamos, desde cedo, a lembrá-los por meio de imagens.

Como lembra Flusser (2012), o tempo vivenciado por nossos olhos sobre a imagem é o do *eterno retorno*, de um vaguear circular entre os elementos que nos afetam na cena. Dessa forma, “antes” vira “depois” que vira “antes”. Ao invés de uma relação causal de eventos, nesse tempo circular, inerente a maneira como vemos nas fotos, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. [...]. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis" (FLUSSER, 2011, p.17). É esse tempo mágico que me permite olhar para o menino que chega na cena e com ele olhar para a senhora que posa e voltar a olhá-



lo. É como se esse movimento circular, no qual um dá sentido ao outro, fosse mais espantoso por nessa foto aludir ao ciclo das gerações humanas.

Figura 51 - Foto Maria do Carmo da Graça, ancestral de Álvaro Graça Jr., na primeira casa, de madeira, no mesmo terreno onde sua família vive hoje no Poço da Draga.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Clara da Graça.

Álvaro não reconheceu o menino; disse que poderia ser um tio ou um primo. A tia-avó, guardiã do álbum onde se encontra a foto, também não soube precisar de imediato. Dessa forma, por muito tempo pensei se tratar de um garoto qualquer. No entanto, precisei ouvir o áudio de Maria Clara das Graças, a tia-avó, descrever a imagem para nossa *Resenha do Poço* no Instagram para descobrir que se tratava de *uma garota*. “Se vocês derem uma olhada bem direitinho, a Alba, lá atrás, linda, bela e loira que chega *dói nos ói*”, conta a ancestral da família, fazendo alusão à negritude com o humor cáustico corrente no Ceará. Como se a [ausência de] clareza no cabelo da pequena Alba pudesse *encandear a vista*. Não pude ignorar na expressão um marcador racial, que proferida de pessoa branca para uma negra soaria ofensivo, e que na prática discursiva entre familiares e vizinhos de pele escura faz rir. Um riso entre os pares — numa vizinhança em que raramente ouvi seus narradores discutirem ou mesmo

explicitarem questões de racialidade. Tudo se passa como se as evidências de negritude se pudessem perceber, se pudesse inclusive brincar sobre elas, mas não abordá-las seriamente, de maneira autoafirmativa sem gerar algum silêncios, risos nervosos, estranhamentos e desvios de assuntos nas minhas interações com muito dos narradores da *comunidade visível*. Percebo ali os sortilégios e as interdições, tão comuns às violentas políticas raciais da história brasileira — essas que, sem conseguir silenciar, tornam por vezes sutis as manifestações, como a da condição de cor de pele e dos cabelos, nas narrativas de populações negras.

Fabiana Bruno (2019) fala sobre as *imagens órfãs* de seus donos e histórias originais, perdidas em brechós, sebos e mercados de pulgas, tomando para si o desafio de produzir pensamento a partir delas. Diante dessa foto tão cheia de lacunas visuais e históricas, podemos dizer que são poucas as imagens que sobrevivem às décadas e não carregam consigo um pouco de orfandade das memórias de seus autores e retratados. Isso não invalida, porém, que aqueles que as praticam em suas narrativas mnêmicas encontrem evidências preciosas nos rastros presentes em velhas fotografias. Álvaro não precisa conhecer todos os meandros das fotos de sua tia para engatar os fragmentos das histórias dela aos seus e, dessa forma, expressar com certa coerência suas lembranças. Ignorar ou esquecer certas informações é o que permite sua *imaginação* tomar parte nos trabalhos da memória.

Para um outro narrador do Poço, como Sérgio Rocha ou Ivoneide Gois, sequer seria necessário conhecer a família Graça para, diante dessa fotografia, dos indícios da moradia de madeira ali, discorrer sobre as mudanças nas casas de suas próprias famílias e nos desejos realizados de muitas delas de se deslocar para uma residência de alvenaria na rua principal da comunidade — a Viaduto Moreira da Rocha.

Como Didi-Huberman (2018) alude acerca do manuseio de um atlas, há nele uma sabedoria envolvida ao relacionarmos nossas fotografias e informações, cada vez que nos interpelam e que as praticamos. É nessa operação que atualizamos nossas narrativas da melhor maneira que podemos. Dessa maneira, as histórias variam sempre que o narrador precisa contá-la novamente dias ou anos adiante, surgindo uma informação nova que antes não apresentou, ou ressaltando rastros que antes lhes eram obscuros, e com isso omitindo outros que por tal descoberta possam ter perdido a importância. Lembrar e esquecer andam juntos. Como veremos nas imagens a seguir, Teco não precisa reconhecer quem é aquela menina para ter familiaridade com esse tipo de presença infantil [e supô-la masculina] nas fotografias com as quais conta sua história.



Figuras 52-53 - Imagens de frente e verso. Na 52, Álvaro Graça e sua prima Lúcia posam crianças com a Ponte metálica ao fundo na década de 1960. Na 53, Álvaro Graça Júnior e seu irmão, Ângelo, ainda crianças posam em meados dos anos 1980.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Clara da Graça.

Teco me mandou, aos poucos, cópias digitais dessas imagens por WhatsApp, na medida em que as ia descobrindo em seus acervos e de sua tia-avó, que apesar de não residir mais no Poço, cuidou de suas escassas fotografias por décadas. De iniciativa própria, ele me pediu em 2019 para digitalizá-las com ele, a fim de preservar os seus álbuns. E foi assim que tive acesso à frente e ao verso das duas pequenas imagens em tamanho aproximado de 10x7cm que vemos nas Figuras 52-53. Para nossa surpresa, adormecidas, de verso aderido ao fundo do álbum, estavam as inscrições, à mão, de “Titia Clara” identificando na primeira foto um par de crianças com a Ponte Metálica ao fundo, “Alvinho e Lúcia”, e no verso da segunda foto, “Em-25-12-82 Ângelo e Álvaro”. Na primeira foto, o pai de Teco faz par com outra criança na praia que marca a biografia de tantos moradores e da qual Alvinho, já adulto, sai todas as semanas para pescar. Na segunda foto, Álvaro, com quase um ano de idade, posa com seu irmão mais velho, que faleceu recentemente em 2019 enquanto pescava nesse mesmo mar. Não por acaso, Álvaro me compartilha essa que é uma das primeiras recordações visuais de seu irmão mais velho, que costumava acompanhar seu pai no ofício da pesca. Ângelo “Barata”, como era conhecido entre seus pares surfistas do *Havaizinho* da Ponte Velha, foi homenageado por um grande grupo de vizinhos e amigos com uma bandeira fincada no mar entre as duas pontes em agosto de dois anos atrás. Por tal acontecido que lemos nos relatos de Álvaro e Alvinho sutis, porém recorrentes, menções ao parente que fez sua partida precocemente. Em nossos encontros face-a-face, Álvaro se mostrou pungido diante de tal imagem, talvez como Barthes (2015) enlutado diante da foto de sua mãe que compartilha conosco em sua *Câmara Clara*. Em outras fotos, vejo-o com interesses difusos, mas é nessa em que está na companhia de seu irmão que percebo afetado por especificidades na imagem que só a ele dizem respeito, *punctum* — e que não cabem às minhas palavras descrever.

Tais fotografias, com sua insistente presença de crianças em pares, nascidas a uma distância de algumas décadas uma da outra, são praticadas lado a lado de modo a tornar visíveis rastros de ancestralidade pelo chão e pelo mar do Poço da Draga. Como poderia nos lembrar Favret-Saada (*apud* GOLDMAN, 2005), entre essas fotos e esse lugar, o tempo é também uma relação que permite a Álvaro narrar sobre a longeva presença da família Graça ali. Esse mesmo tempo que por vezes castiga as fotografias em nossos álbuns pode ser também generoso às *imagens sobreviventes*, concedendo-lhes novos sentidos e relevâncias, avizinhas de outras mais recentes, nas narrativas biográficas de seus guardiões. Como o brilho de estrelas que já

partiram em datas distintas<sup>123</sup>, mas que agora cintilam juntas numa constelação que se forma provisoriamente.

É no bojo dessas imagens que compreendo a Figura 54, que me foi enviada por Álvaro ainda em 2018, um ano antes das que vimos até agora, e que se encaixa no que há de mais comum no universo das fotografias vernaculares feitas com celular. Na foto digital e colorida feita por ele, posam sua esposa Christiane e dois dos filhos do casal. Eles estão na praia sentados sobre os corais e ao fundo, se destacando do céu azul, cinza e pequena, a Ponte Velha. Se podemos dizer que há uma evidente relação histórica entre os fortalezenses e o mar, tal relação é enfatizada por parte do morador do Poço da Draga que me compartilhou essa foto de seu celular.

Figura 54 - Esposa de Álvaro G. Jr., Cristiane Ferreira posa com dois filhos à frente da Ponte Velha (2018)



Fonte: Acervo pessoal de Álvaro Graça Jr.

A fotografia poderia figurar entre os mais corriqueiros registros de frequentadores dali, não fosse o fato de estar entre as *práticas de imagem* de um morador e que, portanto, traz consigo rastros de sua história. Basta que observemos que a ausência de outros banhistas nos corais (com exceção de uma pessoa vestida ao fundo) ou da silhueta de surfistas entre as ondas ou de outros corpos transitando sobre a Ponte, para repararmos que tal imagem não foi feita em horário de alta frequência no local. O ângulo da luz parece nos indicar que a foto foi feita pela

<sup>123</sup> Sontag (2004) faz tal analogia estelar sobre a fotografia que, mesmo solitária, é registro de luzes que por ventura não brilham mais.

manhã, talvez de um dia em que mais provavelmente encontramos moradores do Poço com familiares e vizinhos do que outros frequentadores vindos de outras partes da cidade. Por mais de uma vez, ouvi moradores se comunicando pessoalmente ou por foto e vídeo no WhatsApp, como Álvaro certa vez me falou, que a praia estava *bem sequinha*, de maré seca, ficando melhor para o banho e para a prática de esporte na faixa de areia molhada. Com Certeau (2009), podemos dizer que há rastros na imagem das práticas do espaço da praia entre os moradores do Poço. Aliás, a *prática de imagens* como essa nas redes digitais mobilizam práticas de espaço na praia. É também assim que se insinuam as vivências comunitárias nas fotografias de um universo mais pessoal.

Apesar de imagens digitais como essa de Álvaro não carregarem as marcas de envelhecimento de fotografia impressas, elas envelhecem e ganham novos sentidos no limiar entre os fins imediatos de comunicar algo rapidamente pelo WhatsApp e o arquivo de recordações mais duradouras de seu autor/guardião. Em sua prática, Teco digitalizou suas fotos em papel para tê-las ao alcance da mão figurando lado a lado com as imagens feitas com seu celular. Assim, lhe é possível compartilhá-las em suas redes e se torna ágil trafegar por diferentes temporalidades dos rastros de suas narrativas biográficas.

Como Álvaro conta, ele foi de uma turma de jovens moradores do Poço que estudou audiovisual na ONG Alpendre ao longo dos anos 2000, e salienta sua relevância na formação de um apreço pela prática documental entre residentes da comunidade. Esse é um fato importante para entendermos que há na relação de Teco com muitas de suas imagens um desejo de contar um pouco da história do que se passou ao seu redor. Visto que Álvaro já facilitou ali processos em pesquisas e filmes de profissionais de fora do Poço, não lhe falta sensibilidade para o valor histórico e social das memórias de sua vizinhança. Acredito porém, que levou um longo tempo de construção de uma relação de parceria que envolvia produzir um filme juntos, para que ele compartilhasse comigo as imagens e narrativas que diziam respeito a um outro aspecto de sua biografia: o futebol, mais especificamente, o Brasileirinho Futebol Clube. O time de futebol amador do bairro, atuante por quase quatro décadas, teve seu pai no quadro de dirigentes e ele próprio por um breve período. Como já sabemos, conheci o time por meio de fotografias nos celulares dos ex-jogadores Cláudio He-Man e Joãozinho Meu, que me foram apresentados por Álvaro casualmente enquanto caminhávamos pelo Poço.



Figura 55 - Cópia digital de foto antiga do Brasileirinho Futebol Clube, com descrição de jovens moradores que viriam a formar a próxima geração do time



Fonte: Acervo pessoal de Álvaro Graça Jr.

Hoje, entendo que Teco me apresentava lentamente os personagens da história que ele gostaria de contar e a qual ele se refere com mais entusiasmo do que quando relata outros pedaços de sua própria biografia. Mais do que “contar a história da minha vida”, observei em Teco um desejo de “lembrar a história da qual eu fiz parte”. E, claro, na medida em que me surpreendiam esses velhos *memorialistas de esquina* cheios de fotos nos celulares e narrativas na ponta da língua como seu próprio pai Alvinho, Teco viu a oportunidade de reuni-los em um grupo de WhatsApp, o *Resenha do Brasileirinho*, durante a pandemia e instigá-los a trabalhar juntos suas memórias e imagens. Assim, Álvaro se encontrava numa interessante posição intermediária entre o universo autobiográfico e etnográfico/documental — e também, a meu ver, num entreposto geracional entre as práticas de imagem no Poço da Draga, entre aqueles nas esquinas narrando suas biografias e os jovens documentaristas que se servem das fotografias e histórias desses primeiros para fazer filmes.

A Figura 55 que Álvaro compartilhou comigo por WhatsApp em 2018 traz muitos indícios disso. É interessante observar que ela carrega em si marcas de uma longa travessia até chegar diante de mim. Se à esquerda e abaixo há textura de desgaste do papel fotográfico, as

barras pretas abaixo e acima e o texto inserido nela indicam que a imagem em questão não é cópia em primeira mão de uma foto impressa, mas uma digitalização interferida antes de ser compartilhada. É possível ainda que se trate de uma “captura de tela” de imagem compartilhada em uma rede digital por outra pessoa. Ou seja, mesmo uma velha imagem feita com câmera analógica nos anos 1990 pode passar por muitas transformações em meio digital e ir ganhando novas informações e novos sentidos na medida em que avança de um celular para outro. Essa foto já chega nas mãos de Álvaro com camadas de texturas entre o analógico e o digital que aludem a diferentes temporalidades na mesma imagem.

Ali figuram em uma clássica pose de time de futebol duas gerações do Brasileirinho: a de Alvinho ali entre os adultos, uniformizado de pé, o terceiro à direita de quem vê; e a de Teco que aparece entre as crianças agachadas. O texto parece ter sido colocado por alguém que mais se interessava em identificar os jovens que os adultos. Em meio à diversidade de cores de peles de maioria escura, não é amplo o espectro de gênero. Há homens e meninos na foto, evidenciando o que pude observar como um meio de vocabulário e práticas marcadamente masculinas. Ao lado de Teco está seu outro irmão Alan e mais à esquerda Edu “Mente-fria” que assim como Álvaro também produziu documentários que compartilha no YouTube com fotografias sobre o Poço e o universo do futebol ali<sup>124</sup>. Duas coisas me chamam a atenção para o universo do futebol amador nessa, como em outras, fotos de pose do Brasileirinho. Se nem todos os 23 ali estarem igualmente uniformizados olhando para a câmera no momento do clique for motivo suficiente para o observador intuir um ar informal na equipe, favorecerá tal ideia o fato de estarem num campo de areia com construções ao fundo distintas do que esperaríamos de um estádio de futebol. Como veremos mais adiante, abundam, nas fotos e histórias do Brasileirinho, os rastros das relações familiares e de vizinhança atravessadas pelo universo do *futebol de subúrbio*, como eles chamam. Escutemos Álvaro um pouco mais.

## **Teco e o Futebol**

*Conversando com meu pai, ele disse que o Brasileirinho chegou aqui em 82. Porque ele veio de outro bairro. Era de um tio de um dos jogadores, do Silvinho e de outro. Eles já jogavam no time nesse outro bairro. E como o tio do menino vinha buscar o sobrinho aqui, aí o sobrinho dele já falava “não, vamo levar, fulano e fulano”. Aí levava o meu pai e*

---

<sup>124</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9IJ0t5KG6c>. Acesso em: 1 ago. 2019.

outros jogadores pra completar o time nesse bairro. Quando esse time lá, o Brasileirinho tava se acabando, ele deu esse time pra esse sobrinho dele e ele veio pra cá pra Praia de Iracema de 81 pra 82. Daí eles botaram uma diretoria forte, na época com 15 dirigentes, meu pai era um deles, junto com o Silvinho e outros moradores daqui. Aí ficaram com um time desse **quadro**<sup>125</sup> até noventa, passando, ma, até pertinho de 2000. Aí de 2000 pra cá ficou só o **dia de sábado**, que a gente chama **só os veteranos**. E morreram dois **quadros**. Mas na década de 90 o Brasileirinho era conhecido como o **Rei do Sertão**. Ah, como é esse Rei do Sertão? Onde chegava ganhava de todos os times. Até desses times que hoje em dia é de primeira divisão como Caucaia, Maracanaú, Horizonte. Todos esses times perdiam pro Brasileirinho, era difícil ganhar dele.

Meu pai jogava nos times daqui que tinha, mas ele era mais do Brasileirinho. Quando ele via o Joãozinho jogar pelo **Navegação**<sup>126</sup>, eles eram tudo adolescente. Conversando com meu pai, o Joãozinho<sup>127</sup> foi o único que não abandonou o Brasileirinho. Num tem a foto do aniversário dele de 50 anos que ele botou no grupo? É o único que não abandonou o Brasileirinho. Meu pai disse que todos os outros **jogueiro**<sup>128</sup> e tal, abandonaram. Os caras vinham, ia jogar contra os times aí por fora. O cara pegava e dava dinheiro. Os caras tinham dinheiro antigamente. Vinham pegar o jogador com a **Hilux**<sup>129</sup> cheia de frutas, verduras, carne pra dar pra família aí o cara se mandava.

Muitos deles não foram profissionais porque na época os times daqui não tinham condição de pagar e tudo, mas os clubes antigamente, tanto Ceará, Fortaleza, o Ferroviário...era só jogador daqui do estado, né? Aqui teve um goleiro que ainda hoje é vivo que jogou no Ferroviário que é o pai do Pescoço. Os filhos dele tão até aí no grupo. É pai do Pescoço, do Einha...foi profissional. O [João Brito] Meu, também jogou profissional pelo Tiradentes, né, que era o time da polícia. Aqui teve alguns mais antigos, né, da idade do **Meu**, que jogaram profissional. Os novos não quiseram porque viram que os veteranos foram profissional e não tiveram a oportunidade de ir pro sul<sup>130</sup>. Porque assim, até hoje a gente sabe que tem preconceito com nordestino. A gente pra subir lá fora como atleta é complicado. Como

<sup>125</sup> É interessante pensar um termo usado na fotografia, quadro, também empregado no futebol para se referir à composição de um time em determinada época. E de fato os jogadores profissionais posam juntos para a foto do quadro do time em campo antes dos jogos começarem.

<sup>126</sup> Time de futebol amador que antecedeu ao Brasileirinho com moradores do Poço em sua equipe.

<sup>127</sup> João Brito, Joãozinho Meu, foi um grande incentivador de várias gerações de esportistas no Poço da Draga, segundo contam seus colegas de time. O policial aposentado participa de associações esportivas do bairro e também pratica maratonismo.

<sup>128</sup> Jogueiro é uma gíria para se referir a jogadores de futebol amador, muitas vezes podendo significar *bom* jogador, que joga com frequência, diferenciando-se daqueles com pouca habilidade.

<sup>129</sup> Modelo de picape com carroceria.

<sup>130</sup> Se refere ao fato de ser economicamente mais vantajoso jogar nos clubes do Sul e Sudeste.

em qualquer profissão, mas futebol principalmente. Aqui na beira da praia nem se fala a quantidade de jogadores que tinha pra ser profissional. Tinha uns que não jogavam, que iam só pra assistir, ainda hoje eles falam que os **jogadores de subúrbio** são melhor que esses jogadores profissionais.

O Brasileirinho aonde ia **era história**...o ônibus lotado, cheio. O auge mesmo do Brasileirinho era década de 90. Todo mundo queria jogar com o Brasileirinho, o Brasileirinho **botava um pouco de boneco**. Ele ia com quem desse mais dinheiro pra levar o time, criar a famosa cota, né, tinha que pagar o ônibus. O cara devia ter uma cota de 80, se o outro desse uma cota de 100, ele ia com quem desse mais. Como é que funciona o **subúrbio**? Tem a federação de subúrbio, como tem federação de tudo, com a pessoa responsável pra marcar os jogos, que fica lá, que tem os nomes de todos os times, da onde é, e os valores. Dependendo da distância se fosse daqui pra Messejana é 120, 100 reais, pra levar o time, né, os dois quadros, que já ajuda a pagar o ônibus. E se for interior mais longe, dependendo da distância, ou se for pro interior da cidade, o valor já aumenta. O time que convida a gente pra jogar, paga a gente pra ir jogar. Conversando com meu pai, vendo que às vezes o Brasileirinho pagava pra ir jogar fora, porque o ônibus ia tão lotado que...pra entrar no campo ou no estádio do outro time eles às vezes cobravam um real por torcedor. Se o Brasileirinho levava 50 torcedores, eles já tinham cinquenta reais garantidos e o time [anfitrião] só pagava 50 reais do bolso. Só quem não pagava era o jogador. O jogador tinha passe livre pra entrar dentro dos campos. Eu **tô dando a base** que ia 50 torcedores, mas ia mais. O ônibus ia lotado parecendo um siri. Tinha ônibus que era grande né, cabia uns 80 sentados, fora o resto que ia de pé.

O Silvinho era daqui e foi embora. Aí ficaram outros sócios com meu pai ainda como presidentes, mas foram saindo. Aí passou na mão do meu pai, sozinho, acho que 15 anos ele e seu Zé Barbeiro, levando o time, que era um senhor que tinha aqui que gostava de futebol também. Até teve um áudio que um deles fala que ele foi sábio quando ele disse que "o Brasileirinho nunca teve dinheiro pra pagar jogador, mas o Brasileirinho sempre foi bom em Barca<sup>131</sup>". Ele ia pescar, fazia moqueca de arraia, fazia umas peixadas, fazia umas feijoadas. Até pertinho de 2000 a gente ainda tava com dois quadro indo e tudo. Por que assim, a galera foi perdendo o gosto, né, os **vetera**, não. Os veteranos eles já tavam tipo se aposentando. Aí a galera nova, meu pai tinha que chamar na praia. E ele num tava mais aguentando isso de todo domingo ficar chamando jogador na praia.

---

<sup>131</sup> A barca é a confraternização quando o time retorna do jogo e os membros da equipe se divertem resenhando a partida.



*Tinha o aspirante e os titulares. Como é que é o aspirante e o titular? É como se fosse categoria de base, tem a escolinha, né, o sub-12, o sub-13, no futebol normal. Antes de chegar ao futebol profissional tem aquela copa de **júnior**, 18-19 anos. No **subúrbio** é o **aspirante**, só que no aspirante podia ser qualquer idade. Pra jogar no titular tinha que ter o futebol pra jogar no titular. Se não **tivesse futebol** pra jogar no titular, ficava no aspirante. Se num tivesse futebol pra jogar em nenhum dos dois, ficava só como torcedor.*

*Cheguei a jogar já no finalzinho, de 99 pra 2000, já. Eu entrei com 15 anos. Quando o time acabou eu já tava mais ou menos velho. **Já tinha acabado o auge**. Ele veio até mais ou menos os meus vinte anos. Eu Joguei aspirante. Comecei na escolinha, né? Que aqui tinha a escolinha e de vez em quando tinha o futebol feminino e as meninas era boa, viu? As meninas jogava pra caralho. Porque naquela época, a paixão pelo futebol, década de 80-90, é diferente do que é hoje. Subúrbio e tudo, pelos áudios<sup>132</sup> que a galera fala, porque eu era menino, eles falando "Porra a galera tinha a paixão mesmo de tá jogando, de sair pra jogar, de vestir a camisa de subúrbio, representar". Mesmo sendo de subúrbio. Quando a gente assumiu aqui, que os veteranos foram parando, perdendo o gosto, aí eu chamei dois colegas meus novos pra gente ficar com time nem que fosse apenas veterano [Jogos amistosos de sábado]. Aí na minha direção ainda, né, que eu cheguei a ser quase diretor, assumi eu, Fábio e o Babi, a gente ficou 04 anos ainda. Esses dois tiveram filho primeiro do que eu e tiveram que abandonar. Aí eu fiquei aguentando sozinho a bronca, né? Lavagem, Prejuízo de transporte, quando não faziam o dinheiro pra pagar. Mas eu sempre falava pra eles quando a gente chegava no campo que era cheio de torcedores, já com 60, 70 anos, "oh, tá vendo esses caras aí? Quem conseguiu esses torcedores não foi a gente, não. Foi seu pai, foi seu pai, foi meu pai, foi seu tio. Porque eles fizeram o nome do Brasileirinho. A gente tem só que manter". Dava tipo uma instrução de antes pra jogar, né? Pra galera pegar mais gosto.*

*Isso já foi de agora, de 2005-2015 já foi sob nova direção, passando de pai pra filho. Meu pai deixou e eu assumi junto dos meninos. Eu, das antiga, jogava com meu pai junto dos veteranos. Agradeço ter jogado com eles aprendi muito. Eu num sou habilidoso com a bola assim de drible, mas sou habilidoso de conhecer as posições do campo, saber se colocar, que eles ensinaram muito bem isso. A vantagem de jogar com veterano, cada posição, com cara experiente é isso: eles ensinar você a se movimentar dentro do campo. Porque num é só correr, se você só correr, você cansa. Foi o que aconteceu na minha estreia, eu tava igual um doido correndo dentro do campo. Aí chegou o Demarção, pra mim e pra outro colega meu e falou*

---

<sup>132</sup> Teco se refere a mensagens de áudio enviadas pelos colegas no grupo de WhatsApp do time.

"oh, vocês tão correndo igual touro. Vocês têm pulmão. Para. Meio-de-campo é assim, assim, assim". Depois que ele deu essa instrução pronto.

*Cheguei a jogar em outros bairros como titular. Os caras viviam jogando aqui aí diziam "ei, mah, vamo jogar ali". Eu ficava até surpreso porque eles me chamavam e tinha muito jogador na minha posição muito melhor do que eu, mas não chamavam eles. "Olha eles têm habilidade, mas não conhecem a posição". Aí é que eu vi que eu aprendi bem direitinho quando os veteranos falavam pra mim "oh, cê se movendo desse jeito, faz desse jeito".*

*A gente já tava parando por questão de falta de jogador, né? Porque a galera nova, os meninos novos num queriam mais jogar, aí a gente deu um tempo. Quando a gente pensou em voltar a facção chegou junto. Ainda marcamos alguns jogos, mas por questão de "ah, tu mora onde?" Queria saber negócio de facção e tudo, aí a gente desistiu. Pois é, até 2015 a gente ainda ficou, né? Aí não teve mais condição de voltar. Com a gente num chegou a acontecer como aconteceu com colegas meus de outros bairros. Tiravam eles de dentro do carro e ficavam olhando foto por foto pra saber se tinha envolvimento. E teve um último jogo que eu tava assim já parando, e os meninos tavam montando um timezinho aqui por perto e eu fui jogar. Aí graças a deus o dono do time lá, meu amigo do Serviluz ali, falou "oh, num venham não que os meninos sabem que aí é outra facção e tal. Aí vai dar problema". Aí não fomos e resolveram parar o time. Por causa dessa onda mesmo, que num tem mais condição. Porque só pode ir se for a mesma facção daqui do Bairro. Esse colega meu era da Palmeira e foi jogar lá no campo do Barroso. Aí chegando lá os cabras já tavam esperando. Aí olharam as fotos deles, de cada um. Batia a foto aí mandava pro grupo e diziam "não, tem envolvimento, não". Mandava pro grupo deles pra saber se alguém conhecia, se tinha envolvimento ou não. Ainda fresquei<sup>133</sup> com ele "e aí, tu jogou **neguinho**<sup>134</sup>?", aí ele "joguei".*

*Ah meu filho, **eu tinha era ido m'embora**. Pegava os meus jogadores tudinho e **tinha ido era m'embora**. Tinha ficado jogando mais não. Sempre aparece assim, acha o cara parecido, sempre acontece esses enganos. No Serviluz, os meninos tinham até me convidado pra fazer parte da diretoria do time. Tá bom, vamos nessa, beleza. Aí eu já tinha jogado uma partida lá, tinha ganhado. Foi logo quando entrou também a questão do acordo entre as facções, né? Que a gente pensava com essa que as facções já estivessem todas unidas. Se respeitavam. Cada um na sua área. Depois que quebrou o acordo, aí pronto. Aí quando quebrou o acordo o cara disse "oh, num venham não, que aí como quebrou o acordo, os caras*

<sup>133</sup> Gíria cearense para fazer brincadeira, provocar ou zombar de alguém.

<sup>134</sup> É interessante observar o frequente uso de termos e expressões de cunho racial entre moradores do Poço de Pele escura, mas que não se autodetermina negros.

*vão querer pegar vocês aqui no campo". Ai a gente pegou e num foi. Daí pra frente a gente parou o time, disse "oh, tem condição, não". Aqui era C.V. e lá G.D.E., né?"<sup>135</sup>*

\*\*\*

Como podemos ver na Figura 56, a infância da geração de Álvaro no Poço da Draga foi documentada nas imagens que contam a história do Brasileirinho. Na fotografia que vi no grupo de WhatsApp do time, vemos Teco e outras crianças em novembro de 1994 comemorando o aniversário de 12 anos da equipe na comunidade. Com bolo, velinhas, refrigerante, em nada se distingue de outras fotos de festinhas infantis da época, não fossem os dizeres impressos em papel branco e colados na parede de cimento ao fundo: “Feliz Aniversário Brasileirinho / BRASILEIRINHO FUTEBOL CLUBE / O B.F.C. Convida todos / Seu aniversário 15.11.94”. Um homem de pandeiro na mão indica que havia música. E as manchas de desgaste e as bordas da imagem indicam que a foto do acervo impresso de um membro do time foi digitalizada de maneira rápida com o celular para compartilhá-la na rede.

Álvaro expressa em seu relato um tanto de seu saudosismo da fase mais ativa do time, e um tanto de sua preocupação com impactos negativos na prática esportiva como consequência do conflito entre facções criminosas na cidade. Por mais de uma vez me falou de seus anseios de pessoas na vizinhança, saindo da infância para a juventude, sendo recrutadas pelos coletivos criminais, visto que não havia, segundo ele, algo parecido com o que ele e os colegas tiveram no audiovisual e no esporte — projetos sociais e ONGs com bolsas de estudo para estimulá-los numa carreira profissional como o Alpendre em seu caso.

De fato, nos 4 anos em que esses escritos se deram, parte do cotidiano dos fortalezenses se modificou por conta desses conflitos. Com Álvaro e os membros do brasileirinho não foi diferente. Via de regra, aqueles que, por trabalho ou por lazer, necessitam trafegar por bairros onde não residem têm relatos semelhantes ao de Teco, relativos a reconsiderarem seus trajetos e permanências. Na Figura 57, compartilhada por Álvaro no ano de 2020 no grupo de WhatsApp do Brasileirinho, ele, primeiro agachado à direita de quem vê,

---

<sup>135</sup>No atual contexto de territorialização de facções criminosas, moradores de um bairro de atuação do Comando Vermelho (C.V.), como é o caso do Poço, arriscam suas vidas ao transitarem por bairros demarcados por facção rival como os Guardiões do Estado (G.D.E.). Tais demarcações são transitórias e renegociadas em trêguas e alianças entre facções e conflitos com as forças policiais.

posa junto a uma equipe de jovens jogadores participa de uma partida amistosa em uma *Areninha*<sup>136</sup> no bairro Sargento Hermínio.

Figura 56 - Festa de Aniversário do Brasileirinho F.C. (1994)



Fonte: Acervo pessoal de Álvaro Graça Jr.

Figura 57 - Álvaro G. Jr. em jogo na Areninha Sargento Hermínio



Fonte: Acervo pessoal de Álvaro Graça Jr.

<sup>136</sup> As “Areninhas” são equipamentos esportivos instalados pela prefeitura de Fortaleza nos bairros da cidade e posteriormente pelo Governo do Estado em outros municípios do Ceará (entre 2013-2020).

Como veremos mais adiante na fala de seu pai, a Areninha, equipamento construído pela prefeitura de Fortaleza em vários bairros, é um dos poucos lugares onde o esporte amador se mantém acontecendo hoje em dia e com pouca participação de jogadores de bairros diferentes. A foto ainda não é um prenúncio da volta às atividades do Brasileirinho, mas uma evidência dos esforços pontuais de alguns jogadores como Teco que seguem se encontrando e jogando bola.

### **O Brasileirinho de Alvinho<sup>137</sup>**

*Na época dos anos 90, o time era todo **assentadinho** [bem-organizado]. Ainda saiu jogador profissional daqui, cara. Nós tínhamos jogador profissional aqui também. Naquele tempo os meninos nem ligavam de jogar em time de Fortaleza, de Ceará. Porque não dava dinheiro. Eles empregados, ganhavam mais dinheiro e num “ficavam presos”. Queriam beber a cachaça deles, queriam beber, queriam brincar, queriam tudo... Agora não. Agora que tá dando dinheiro. Qualquer jogador ganha dinheiro. Naquele tempo, **ma**, nós tínhamos **um time** aqui... Dois centroavantes, um ponta direita, um ponta esquerda. Qualquer time que eles chegassem, eles ficavam, mas num queriam. Num queriam de jeito nenhum.*

*Em 82 ele veio pra cá, o Brasileirinho. Ele já existia, certo? Mas quando nós pegamos ele foi em 82. Aí foi Brasileirinho e Manibura. Nós jogamos lá na Manibura. Aí nós levamos um ônibus daqui que não cabia mais ninguém. Lotado. Da empresa Timbira. Não existe mais nem a empresa. (risos) Foi o início dele aqui. Era na Base [aérea]. Era do tio do Silvinho, ele que **tomava de conta**. Nós jogamos com ele lá na Base Aérea. Naquele tempo, tinha um bocado de campo e eles alugavam o campo e jogavam lá todo domingo. Lá tinham muitos campos e o Brasileirinho nunca teve campo<sup>138</sup>. Aí ele ficou doente... O seu Adilmo, o irmão dele, os dois irmãos dele mais o Silvinho, trouxeram o time pra cá. Aí nós fizemos a diretoria.*

*15 de novembro de 82 nós fizemos o primeiro jogo. O **aspirante**, nós ganhamos, foi 2 a 1 e o **titular** foi 1 a 0. O Luizão, né, que jogava aqui, ele mora na Manibura. E o Manibura é dele. Ele já jogou no Ferroviário, já jogou no Navegação que era aqui da praia.*

<sup>137</sup> O texto a seguir é a uma compilação de transcrições da entrevista concedida por telefone em 17/07/2020 por Álvaro Graça, mais conhecido por “Alvinho”.

<sup>138</sup> A mudança de sede do time também o ofereceu um lugar fixo para treinar, na praia.

*Aí quando a gente ia pra lá sempre tinha rivalidade, né, porque eles queriam ser melhores do que nós... melhor assim no jogo, mas nunca que eles ganhavam não. O Luizão teve um bocado de filho. Os filhos dele não jogaram no Ceará porque não quiseram, nem o Leudo, nem o Mamá. Porque **os homens jogam bola** ainda por aí! Eles **jogavam muita bola**.*

*O time era tão bom, ma, o aspirante e o titular, que teve um aniversário do time..."Rapaz, esse ano ninguém quer aniversário, não! Nós vamos disputar, nós dois quem é que vai ser o melhor: ou o aspirante ou o titular". Toda vida quando a gente entrava em campo, nós ganhávamos. **Aí a negada**<sup>139</sup>, "Rapaz, o titular só pode ser bom demais, porque esse aspirante aí já fez a dele". **Aí nós** passamos bem cinco anos, seis, fazendo a festa. Nós fomos fazer a festa foi com eles mesmo. **Aí nós** alugamos o campo do Colégio Militar<sup>140</sup> e **levamos a doidinha**<sup>141</sup> de 3 a 1, mas nós ainda fizemos um gol neles. O nosso aspirante aonde ele chegasse jogava com qualquer titular. Nós passamos um ano e tanto sem perder. Agora o titular, não! O titular, ele passou cinco anos.*

*Os treinadores eram o Chico Barrigudo e o Chicão. Eles **pegaram o time na mão**. Sabe como é "na mão"? Num precisava nem eles falarem, eles botavam o material no chão e o jogador mesmo pegava o seu material. Porque? Porque o time era bom demais, cara. O mais fraco era o lateral esquerdo, mas entre onze jogadores, um fraco num existe, num é fraqueza. Isso daí foi nos anos de 80, nós fundamos ele aqui em 82. Nos anos 90 é que ele era o show.*

*No Brasileirinho mesmo, eu nunca joguei no titular, não. Eu joguei titular em outros times fora. O Brasileirinho mesmo, ele tinha a elite dele, os jogadores da praia mesmo. É como eu tô te dizendo, o time dele era só **elite**<sup>142</sup>, ma. Só jogador que jogava na praia, jogava salão, só elite. E eu tinha que trabalhar, né, porque eu com 17 anos eu me casei. Eu trabalho no cais do Porto. Meu pai deixou essa herança pra mim, aí. Sou portuário, no canto dele. Eu pesco também. Eu sou pescador, sou soldador, o que você imaginar eu sou. **Aí** tinha que trabalhar e jogar só quando dava, né? Eu joguei no titular em outros times. Os meninos me levavam daqui também. Eu fui embora uma vez jogar fora também.*

<sup>139</sup> "Negada" é uma expressão regional, de cunho racial, abreviação de negrada, coletivo de negros, que é utilizada coloquialmente como sinônimo de coletivo de pessoas, galera.

<sup>140</sup> O campo do Colégio Militar fica em um bairro próximo ao Poço da Draga.

<sup>141</sup> "Levamos a doidinha" é uma expressão regional que se refere a uma derrota vergonhosa.

<sup>142</sup> O termo "elite" é empregado por Alvinho em referência ao talento do time titular, mas ao mesmo tempo nos faz pensar sobre as diferentes trajetórias econômicas dos membros do time — visto que a prática esportiva não era a profissão principal de todos.

*Esses aí que tão na Resenha do Brasileirinho<sup>143</sup>, tudo era jogador, eu também jogava, ma. Eu nunca joguei titular. Jogava aspirante. Eu era lateral direito, certo. Olha aí na Resenha<sup>144</sup> pra tu ver quem é o lateral direito aí. É o Mendes, certo? Da minha idade. Aí eu era reserva dele, do titular, mas o treinador...teve uma partida que eu tava lá na reserva e o Mendes se machucou. O Mendes ficou só com uma perna e a outra machucada - e o treinador não tirou ele! No outro domingo já disse: "Não fico mais na reserva do titular", Porque? O jogador termina o jogo quebrado e o treinador num tira ele, cara! Num tô dizendo a você que o time era uma elite?! De onze jogadores! Eles num queriam nem reserva no time deles. O time lá era uma elite mesmo. Assim, sabe o que é elite, né? Tudo. Do goleiro ao ponta esquerda. Num é por pouco que o time passou cinco anos sem perder, meu amigo. Porque o treinador só rebojava a camisa no chão e o jogador mesmo ia lá e pegava mesmo. Ele num dizia nem nada. O time jogava porque sabia jogar.*

*De 82 pra cá, ele só num existe mais porque? Porque nós não temos mais onde jogar! Por que acabaram com a nossa regalia de jogar em todo canto. Nem nós e eu acho que nem ninguém mais, né? Só jogam entre si. Quem tem arena joga no seu próprio bairro. Bom Jardim, joga só ele. Caucaia joga só Caucaia. Messejana, joga só a Messejana ali. Porque? Porque às vezes dentro dum bairro grande tem duas, né, facções e num podem se encontrarem que matam dentro da areninha<sup>145</sup> e tudo. O grande Pirambu tinha trinta times ou mais que subiam aqui no quartel. Tu pode ir ali no domingo, se subir "um" ônibus, "rapaz o Alvinho tá mentindo, já tem time jogando"... tem mais nenhum jogando! Acabou. Só quem tá jogando é quem tem as areninhas. Nós, não temos condição aqui de ter areninha<sup>146</sup>.*

*Toda vida eu fui diretor do time. De 82 até agora, eu participei da diretoria do time. O time era rico, ma. Nós tínhamos um ônibus da empresa São Paulo, Silvinho trabalhava lá de policial. A gente tinha um contrato com esse ônibus. Todo domingo ele chegava aqui. Se a gente jogasse ou num jogasse, nós tínhamos que pagar o ônibus, mas aí, todo domingo a gente jogava - Empresa São Paulo aquela lá em Maranguape. Ainda hoje ela existe, só que o time num existe mais porque nós não temos mais condição de jogar. Tiraram o nosso esporte. Nós só temos a praia, né? Nós só temos a praia agora.*

<sup>143</sup> Se refere ao grupo no WhatsApp criado pelo filho Teco no começo do ano no contexto de isolamento social devido a pandemia do Covid-19.

<sup>144</sup> "Resenha" é uma prática narrativa conduzida pelo coletivo dos jogadores de um time em decorrência de suas lembranças de jogos vivenciados.

<sup>145</sup> É interessante pensar como o conflito de facções, que tem seu aspecto nacional, marca um afrouxamento dos laços de lazer intermunicipais e desarranja as articulações locais entre moradores, amigos e parentes.

<sup>146</sup> Devido à localização entre grandes equipamentos e bairros já estabelecidos, o Poço da Draga não se tornou um bairro muito extenso, o que não justificaria, segundo supõe Alvinho, a construção de uma Areninha naquele local.

*A gente tinha uma quadra grande assim de uns 30 metros. Dia de sábado a gente fazia as festas pra poder arrumar dinheiro pro time, fazia aquelas velhas tertúlias, né, dos anos 80 até os anos 90, até os anos 2000. Tudo isso a gente tinha, cara. A gente tinha sede própria, tinha tudo, tinha tudo. Só num compramos um ônibus pro time porque naquela época nós não nos interessamos. O time só jogava fora, ma. Tinha dia que a gente saia que num tinha canto pra botar mais uma pessoa dentro. Naquele tempo a gente tinha o Joãozinho, né, que era policial, tinha o Mendes, tinha o Silvinho, né? Aí quando a gente passava naquelas blitz, aí o Joãozinho descia, que é o meia-esquerda do time. "**Meu**, ô, esse problema aí é contigo". Ele chegava lá aí mostrava a carteira dele: "Rapaz, nós tamo indo pro jogo, é tal canto aí". Aí **os homens** liberavam logo: "vá, vão simhora pro jogo de vocês". Aí, nós andávamos com o ônibus cheio. Porquê? Porque confiava neles, mas hoje em dia não pode mais andar com o ônibus daquele jeito. Naquele tempo a gente andava com 46 pessoas sentadas e 50 em pé ou mais, ma. A gente chegava nos cantos, aí o pessoal "ei, ma, chegou quantos times aí"? Só nós! (risos) Rapaz, no ônibus, só tinha regalia o titular. 15 cadeiras eram separadas, deles. Porque era pra eles poderem ir relaxando. E eu era diretor, jogador do aspirante, mas eu ficava recebendo o dinheiro na porta ali na jangada, recebendo, as vezes não dava nem pra eu ir nele. Aí depois que eu comprei o meu carro, eu ia nele, mas o bom é ir é lá dentro. Tem a **charanga**<sup>147</sup> lá que até hoje eles choram por ela. Aí fizeram até um pagode de mesa. Com o nome...deixa eu lembrar aqui... "Os Magnatas do Samba", olha aí (risos), que da **charanga** do time eles fizeram o grupo de pagode. Até hoje ainda tem nêgo ganhando dinheiro aí como pagodeiro. Tem o Pitoco, tem o Pantera, tem o Erasmos. Ainda tem gente ganhando dinheiro aí com coisa que surgiu de lá.*

*O time tinha tudo de bom, ma. O time tinha futebol feminino. Tinha de criança. Tinha massagista. Tinha tudo. Num tô dizendo pra você? tinha tudo. Tudo, tudo. Massagista do Fortaleza ele foi pro Bahia. Quando ele veio simhora aposentado ele ficou aqui com a gente. O chamado **Pinguim**. Ele era **torcedor chorão** do time. E ele fazia questão de dar massagem na **negada**. Num queria dinheiro, não. Só queria que tivesse os mantimentos dentro da farmácia lá na hora que ele precisava na beira do campo. Se o jogador sentisse qualquer coisa ele ia lá e dava massagem, fazia o **cabôco**<sup>148</sup> ficar bom. Aquele jogador mais malicioso antes de começar o jogo queria uma massagem nele que era pra ele entrar **bem maneirinho**... era, num tô dizendo a você que o time tinha tudo?!*

<sup>147</sup> A charanga é a batucada feita dentro do ônibus, a caminho e na volta do jogo.

<sup>148</sup> Caboclo, deslocado de seu sentido mais estrito, empregado como sinônimo de pessoa ou indivíduo. Expressão regional corrente. Também é interessante observar que o termo se refere a santos cultuados na Umbanda e traz em sua história traços da cultura indígena.



*O time sempre teve no auge, cara. Num mês, num mês, a gente ia jogar quatro jogos fora. Nesses jogos aí a gente ganhava três e perdia um e olhe lá. O time era bom, ma, o time era **seleção**! Mesmo sem os **bonzão** que foram **simbora**<sup>149</sup>, a gente fazia outro time, cara. Eu ia buscar o meu irmão que jogava titular de subúrbio. Ele trazia um amigo dele. O time todo dia foi bom porque? A **resenha** era boa. Quando chegava..."rapaz, lá no Álvaro a barca é muito boa! A barca, quando nós chegamos lá, tem cerveja, tem peixe, tem tudo de melhor lá pra você, só num tem dinheiro". Mas eles não jogam por dinheiro, eles jogam porque gostam. Eles iam embora também. Do jeito que eles iam embora, eu ia atrás de outros. A **barca**, meu amigo, a barca é quando o time chega. Sabe? O que é que o jogador bom quer? Ele quer que quando ele chega ter refrigerante pra ele tomar, uma água. Aí depois uma cerveja, um tira gosto. Aí que era a barca mesmo!*

*A resenha, ma, é o que aconteceu no time, certo? Oh, o time de 82 pra cá ele tá com quantos anos aqui? São as resenhas do jogo, cara. Cada jogo é uma história. Ali eles tão falando aquelas partidas boas que eles já jogaram. Eles tão contando a história deles do time. Eles foram jogar na Prainha...Oh, nós fomos jogar e o nosso centroavante, ele tava **melado**<sup>150</sup>. Nós fomos prum torneio lá no Alvorada Country Club. Aí o treinador é irmão do centroavante. O treinador tava quebrado que era o Mazinho. Aí disse pro Santão: "Santão, num vá beber não que tu é o homem gol". Aí chegamos lá de manhã, jogou as meninas, jogou os veteranos, jogou a moçada nova, e o aspirante jogou. Nós fomos campeões de manhã, ganhamos um carneiro. O carneiro era a "taça", né? Era o prêmio. Quando nós chegamos de tarde, no nosso jogo, a gente tava perdendo de 2 a 1. Aí tinha só o Santão, né? Ele bebendo por lá, a mulher ainda deu um cortezinho nele, ainda na barriga. Cortezinho de faca, mas foi coisinha pouca. O irmão dele: "rapaz, tu num pode jogar, não". Aí eu cheguei, né, que eu era o presidente do time e o Zé Barbeiro, só nós dois: "Mazinho tu tem que botar esse homem aí, macho. Se tu não botar esse homem aí, nós vamos perder esse jogo". O que foi que o Mazinho fez? "Eu num vou botar o homem, não. Se vocês quiserem botar **o homem**, vocês botam, mas eu entrego o cargo agora", "Meu amigo, eu tô precisando do **homem**, num quero saber de cargo, não! Se você entregar o cargo agora mesmo, eu boto **o homem**". Ele pegou e disse que num ia mais botar o time, e entregou. Aí eu, "Santão, vem aqui". Santão já se vestiu ali bem ligeirinho. Quando ele entrou, tava de 2 a 1 o jogo. Aí tu sabe que torneio é **15-15**<sup>151</sup>, né? Aí quando ele entrou no segundo tempo, o escanteio que o menino bateu na cabeça do Santão, o Santão fez o gol. 2 a 2. Sabe o*

<sup>149</sup> Abreviação de "ir-se embora".

<sup>150</sup> Gíria regional que significa estar bêbado.

<sup>151</sup> O jogo nessa modalidade é dividido em dois tempos de 15 minutos.

que foi que ele fez? Ele correu pra abraçar o irmão dele. Ele chegou lá, o irmão dele ainda virou as costas pra ele, porque ele fez o gol, oh! (risos) **Isso aí é que é uma resenha** que eles botam lá. Porque uma dessas aí num existe! O cara **furado, bebo**<sup>152</sup>, e o irmão disse que não botava ele. Chegou o cara, foi lá, fez o gol do empate e com mais quatro ou cinco minutos depois fez o gol da vitória e tirou o time, macho! Ganhamos de 3 a 2. E nós fomos pra final, com um bebo. Isso daí dá uma resenha, cara. Isso daí tu vai ver que eu ainda vou botar ela lá.

Aqueles que moravam fora, que só tinha um ou eram dois, a gente dava o dinheiro da passagem dele. "Oh aí o dinheiro da sua passagem". Aí pra pagar mesmo jogador aqui... Nós nunca pagamos jogador! Levaram nossos jogadores pra pagar eles lá. Porque a maioria dos nossos jogadores aqui foram jogar em time de fora<sup>153</sup>. Porque tu sabe, a gente chega nos cantos assim...tu vai jogar contra uma seleção lá no interior..."Rapaz, os jogadores aí, volante, meia-esquerda, esse centroavante aí, quanto é que tu quer"? "Rapaz, num posso vender **os homens**, não! Se eles quiserem ficar"... aí esses conversavam com eles. Eles, **muito bandido**, passavam pro lado de lá. O **caboco** quando era dia de sábado vinha buscar eles aqui numa L200<sup>154</sup> lá do interior. Aí passava sábado, domingo por lá, na segunda-feira eles vinham com feijão, rapadura, tudo de bom que tinha. Todo mundo dava a eles lá. Porquê? Porque eram jogadores de Fortaleza, né, cara?! **Jogava bola!** Tinham aquelas seleções, aí eles queriam **os homens** pra jogar na seleção deles lá. Quando eles vinham dos interiores, eles traziam tudinho que davam a eles lá, aqueles torcedores, sabe?! Aí no outro domingo eles estavam lá de novo, chapa, gostavam.

Rapaz, eu num tava dizendo que nós fomos o **Rei do Sertão**?! Todo interiorzinho de Fortaleza, nós íamos, ma. Todo interior. Maranguape, eles ficavam com jogador nosso, Caucaia, ficava com jogador nosso, lá, Morro Branco, ficava com jogador nosso, Prainha, ficava com jogador nosso. Mulungu, ficava com jogador nosso. Mulungu, nós fomos prum piquenique lá, foi longe meu filho, aí chegamos lá e ficaram com jogador nosso. Palmácea, pra nós subir aquela serra medonha lá! Dois ônibus. As mulheres tudo com medo de subir. Quando nós chegamos lá, Nós jogamos o aspirante, aí ganhamos de 3 a 0. O titular deu uma goleada neles. Eles ficaram com nosso time quase todo. Cinco jogadores ficaram lá na Palmácea, na seleção dela. Lá eles tinham dinheiro, viu? Lá foi o Prefeito que levou eles. O prefeito mandava vir buscar eles aqui de ônibus.

<sup>152</sup> Abreviação regional da palavra bêbado. "Já furado" significa ferido.

<sup>153</sup> Fala ao mesmo tempo com orgulho de ter jogadores desejados por times do interior do Estado e com leve ressentimento por alguns não estarem disponíveis para todos os jogos do time.

<sup>154</sup> Modelo de picape, carro com carroceria.

*Eles às vezes tinham medo de nós, dizendo "de onde é que vocês vem", "vem da Praia de Iracema, lá do **Baixa Pau**", "Vixe, Maria! O time é do **Baixa Pau**". Igualmente o time do Pirambu, todo mundo tinha medo dele. Já ficavam "vixe ma, esse time aí é violento! Olha aí de onde é que eles vem, do **Baixa Pau**. Olha aí". (risos) É uma coisa que até hoje. Nós moramos aqui, eu tenho cinquenta e poucos anos, nasci aqui. Eu vou pra qualquer canto, mas aí eu deixo a minha casa aqui, num tem quem mexa nela. Agora esse apelido de **Baixa Pau** é porque eles não sabem. Antigamente os navios, eles ancoravam aqui na praia. E aqui aonde eu moro era um terreno muito bom do Boris Navegação. Aí botavam aqueles troncos de madeira que vinha no navio. Botavam dentro do terreno, né? E porque que deu o nome de Baixa Pau? Por causa disso, mas num foi porque era violento, não. É uma coisa antiga. O nosso nome aqui não é **Praia de Iracema**, é **Poço da Draga**! Tudo é história, certo. História do Porto que tinha aqui. O porto de Fortaleza antigamente era aqui na Praia de Iracema, na Ponte Metálica.*

*Os jogadores, eles iam, mas voltavam. Eu sabia que eles voltavam. Eles passavam aquele campeonato lá quatro, cinco meses, depois eles voltavam. Eles me fizeram raiva, mas eu fiz raiva a eles. Oh, eles tavam jogando noturno. Aí chegavam lá no noturno que o Joãozinho tinha um jipe. Foram simhora pro noturno. Quando chegaram lá no noturno num teve jogo. Aí eles: "rapaz, vamo voltar pro Brasileirinho, que a gente vai pegar o time na saída lá". **Quando dei fé**<sup>155</sup>, aí, lá se vem eles, oh! Aí desceram do jipe, com as sacolinhas nas mãos com as chuteiras e tudo. Eu disse: "hoje eu pego vocês, hoje eu pego vocês". "E aí Alvinho! Como é que tá o time aí? O time tá completo?", "Rapaz, o time tá completo, tá faltando ninguém". Num tava, mas eu tenho que dizer que num tá faltando que é **pra num dar asa**<sup>156</sup>, sabe, a ele. "Tem vaga pra nós aí"? "Tem não, cara. Num vou tirar meu jogador que tá jogando pra botar vocês, não". Aí o outro, bichãozão, o meia-esquerda que é o Joãozinho, né: "Meu! O que é isso, meu? Vai deixar nós aqui"? "Meu amigo, vão lá pro **graxa** de vocês". Aí eu mandei o Biu, que era o goleiro, **mangar**<sup>157</sup> deles. "**Macho**, tu vai lá pra porta do ônibus, aí **começa a fazer hora com eles**". Sabe porque? Porque, eles só me pagavam assim. Quando não tinha nada lá é que eles queriam vir. "Vão, vão pro time de vocês, deixa eu com o meu aqui". Mas porque, meu amigo, que eles faziam isso? Porque eles sabiam que iam jogar, né?*

<sup>155</sup> Expressão regional relativa a "dar-se conta".

<sup>156</sup> Expressão "Deus não dá asas às cobras"

<sup>157</sup> Expressão cearense para caçoar, rir com escárnio.

*Oh, aqui da praia, já teve o quê? Time bom daqui, era os **Onze Metálicos**. Primeiro do que o **Navegação**. Onze Metálicos! Ai depois formaram o Navegação. Primeiro do que o Brasileirinho. Ali foi onde jogou meu pai e o pai dele, o pai do Silvinho também. O Navegação meu amigo era lá da Praia, com aqueles donos de embarcação tudo cheio de dinheiro. Ai o time tinha tudo. Do bom e do melhor! Ônibus da Gertáxi naquele tempo. Olha aí, da Gertáxi! Eles tinham dinheiro demais, ma. Eram os donos da praia. Quando o Navegação se acabou foi que nós formamos o Brasileirinho em 82. **Já foi um entregando pro outro**. Na faixa do anos 80 o Navegação tava se acabando. É de geração, cara. De pai pra filho. Tá entendendo? Aqui pra nós: Meu pai também jogou. O lateral esquerda era o meu pai. Jogou aqui no Navegação. Jogou nos Onze Metálicos. Ai a geração do meu pai **foi simhora**. Ai ficou a minha. Certo? A minha é agora do Brasileirinho. Agora depois que eu for, já fica o Álvaro [Teco]. O Álvaro, se quiser formar um time, é ele, a geração dele. É de geração pra geração, cara.*

*O Álvaro era meu reserva, ma! O Teco toda vida era meu reserva. Eu fazia hora com ele "ei pergunta pra ele assim: a trivela do **véi** quando ele batia lá". Meu amigo, a trivela era **meio gol**. Eles já sabiam pra onde eu botava a bola, aí o treinador mandava o **cabôco** ir lá só pra **botar pra dentro**. (risos) Eu jogava na lateral direita, zagueiro. Era direito mesmo. Zagueiro, ponta direita, meia-direita, volante. Eu joguei sete anos no titular, mas... quando a elite foi simhora, né?*

*Ali de 2005 maios ou menos. 2005, 2006, 2007, 2008, ele tava ainda existindo, né? Ai depois que começaram essas coisas aí, cara...nós parávamos, começávamos, aí o Teco tomou de conta... aí disse "rapaz, só quem ganha nesse time é tu mesmo", aí me entregaram de novo. Eu fiquei com o time de novo. É como eu lhe disse. Nós num tamo com o time ainda porque? Porque nós não temos mais condição de ir pra canto nenhum. Senão o time tava aqui. Agora eu ia botar quem? Eu ia botar meus netos, os bisnetos pra jogar. É, cara! Porque **os homens jogam muita bola** e é geração. Mas dos anos 90 até os anos 2000, ele calejou, calejou, calejou, até ele acabar. Mas o que acabou com ele eu já te disse o que foi, né? Rapaz, com certeza deus vai ajudar e nós vamos continuar com o time. Porque esse time pra nós é uma paixão. Ele não morreu. Ele ainda tá aqui. Na hora que abrirem os caminhos lá, nós formamos o **veterano**. A gente forma um **aspirante**, um **titular**. Porque o veterano quem vai jogar são os velhos, né? Eu só vou jogar até os 80. (risos) Quem tá dentro do esporte... a minha doutora "rapaz, você tem que correr", "Doutora acabaram tudo meu. Não tenho mais praia. Não tenho mais o jogo pra jogar", mas aí se voltar... tu é louco, é? Eu volto. Nós voltamos tranquilo. Ainda tem material aqui tem tudo. Ai a gente já forma a diretoria pra continuar com o time.*

*Porque ele não morreu. Se a gente tiver...como é que chama...a nossa cidadania de volta, o Brasileirinho vai voltar a jogar.*

\*\*\*

Impressionam as metamorfoses na fala de Alvinho diante das imagens do Brasileirinho. De quantos gêneros se vale para contar a história de seu time? Se esquivando do relato meramente descritivo de sua biografia, passa pelos diálogos anedóticos, reencenando a si e a jogadores arditos, treinadores apaixonados, assediadores e fãs da equipe. Narra aventuras homéricas como um Odisseu que, enquanto aguarda o favor divino para voltar com seu time a campo, conta de travessias entre mar, serra e sertão —envolvendo troféus, carneiros, cachaça, reis, bandidos e heróis.

Suas histórias têm quase todos os elementos épicos, mas seu gênero favorito com certeza é a *resenha*. Por isso a escolha de deixar seu relato fluir em duração e a manutenção por escrito de termos relativos ao universo da fala, para lembrarmos ao ler que alguém *conta* algo. A *resenha* se trata do produto de uma espécie de ofício semelhante ao do cronista que, porém, conta com duas dúzias de colaboradores nas *barcas* ocorridas logo após os jogos. Há quem goste de transcrever, mas seria injusto imaginar como uma crônica, a resenha que é do universo oral e que é mais praticada que registrada. Como no futebol, a resenha se faz *passando a bola* de um para o outro. Cada jogador dá sua contribuição e Alvinho assegura que não dá briga e ninguém fica ferido quando a resenha fala de um mal momento de alguém. “Eles fazem é ajudar”, conta ele. Quando acaba, não vira texto nem livro — restam apenas os risos. Talvez por isso, pela falta de um registro fixo, é que esses velhos jogadores retornam de tempos em tempos aos trabalhos da memória, porque a incompletude do relato individual favorece o saudoso jogo coletivo.

Há na fala de Alvinho o prazer de narrar em pormenores sua resenha e também um cuidado com o ouvinte em resumir ao final, quando podemos lembrar melhor o que ele nos conta e inferir algumas coisas sobre nosso narrador e o universo do futebol de *subúrbio*: “uma dessas aí num existe! O cara *furado*, *bebo*, e o irmão disse que não botava ele. Chegou o cara, foi lá, fez o gol do empate e com mais quatro ou cinco minutos depois fez o gol da vitória e tirou o time, macho”! Assim como no futebol profissional, os relatos aqui trazidos por nossos jogadores do Brasileirinho se apresentam com vocabulário que alude a uma cultura de masculinidade e virilidade, bélica, de simulação da guerra, hierárquica de posições e níveis estabelecidos. Há em seu léxico termos como *nêgo*, *negada*, *cabôco*, aqui grafados como

falados para denotar que, apesar dos termos se referirem a um campo de questões raciais no Brasil, seu uso oral nem sempre lembra ao falante que empregam as palavras *negro*, *negrada* e *caboclo*. De fato, muitos moradores do Poço da Draga, entre eles Álvaro e Alvinho, não se reconhecem como negros e sim como “pardos” ou “mestiços”, apesar da pele escura e de trajetória semelhante à de vizinhos que assim se identificam. Quando lhe perguntei sobre preconceitos eventualmente sofridos em sua trajetória de vida e no esporte, Alvinho relatou que se recordava apenas de circunstâncias como a já descrita referente ao seu bairro de origem, o *Baixa Pau*, apelido do Poço. Ou seja, lhe é mais notório preconceito pela relação centro-periferia que relacionado a sua origem étnica. Faço este aparte para nos atentarmos aos tortuosos meandros que ligam ou separam nossas identificações do campo semântico com o qual operamos.

Marcado pelo mar de pelo menos quatro maneiras, Alvinho é nascido em comunidade litorânea; é pescador, portuário e jogador de um time que se fez e treinou na beira de praia. É muito simbólico que ele conte que organizava a saída do time do lado de sua jangada bem próximo da Ponte Velha, como se ali fosse um ponto de convergência entre seus ofícios e seus lazeres. Trajetória parecida vemos entre alguns outros membros da equipe. O Brasileiro é essa metonímia de sua própria comunidade: marcado pela história de formação da cidade de Fortaleza, desabrochou em uma cultura praiana, portuária e apaixonada por esporte.

Assim como o Poço da Draga, a chegada do futebol no continente e no Ceará tem uma relação íntima com o mar. Relata Eduardo Galeano (2019, p.38) que “linda viagem, a que havia feito o futebol: tinha sido organizado nos colégios e universidades inglesas, e na América do Sul alegrava a vida de gente que nunca tinha pisado numa escola”. Nirez de Azevedo (2002, p.15) conta que em 1903 ancorou em Fortaleza um navio inglês com futebolistas da Europa que iam para o sul do País e para a Argentina, “onde o futebol já estava bastante avançado”. Em dezembro do ano seguinte, 1904, ocorreu o primeiro jogo entre um time de funcionários de companhias britânicas e um time de cearenses ricos e brancos. Como já mencionado, por essa época, em 1906, foi inaugurada a Ponte Metálica — a Ponte Velha, como chamam os moradores do Poço. Dessa relação entre o vigente imperialismo europeu e uma Fortaleza que se europeizava nos costumes<sup>158</sup>, aportam em nossa praia duas coisas com as quais tanto se identificam nossos narradores: o território constituído ao redor da ponte e o lazer com bola nos pés.

---

<sup>158</sup> Pontes (2014) descreve o período entre 1860-1930 como *Fortaleza Belle Époque*, quando a cidade se modificava sob referência cultural europeia, sobretudo francesa.

Eram os pobres que o enriqueciam, enquanto o expropriavam. Este esporte estrangeiro se fazia brasileiro, na medida em que deixava de ser o privilégio de uns poucos jovens acomodados, que o jogavam copiando, e era fecundado pela energia criadora do povo que o descobria. E assim nascia o futebol mais bonito do mundo, feito de jogo de cintura, ondulações de corpo e voos de pernas que vinham da capoeira, dança guerreira dos escravos negros, e dos bailes alegres dos arredores das grandes cidades. (GALEANO, 2019, p.38).

Décadas após a abolição da escravidão no Ceará (1884), ainda não havia um jogador negro na formação dos clubes cearenses. Segundo relato de Sidney Barbosa da Silva no *site* da Federação Cearense de Futebol<sup>159</sup>, em 1915 foi organizado o primeiro campeonato cearense pela Liga Metropolitana, a qual seria “excludente, pois dela participaram apenas equipes da elite de Fortaleza [...] os clubes excluídos (dos pobres, trabalhadores e negros) acabaram por formar seu próprio campeonato e liga”. Isso só mudaria a partir dos anos 1920, com a profissionalização do esporte local, que passou a receber jogadores de outros estados do país e de diversas origens étnicas e econômicas.

Vejam como contrastam tais questões nas Figuras 58 e 59, sendo a primeira uma foto da formação do time do Ceará de 1915 e a segunda foto uma formação do time do Brasileirinho dos moradores do Poço dos anos 1980<sup>160</sup>. Como observa Didi-Huberman (1998), as imagens têm sempre mais memória e porvir do que aqueles que as observam. Ao ler formais fotografias do “quadro” de dois times, nas quais 22 homens posam frontalmente uniformizados, aludimos ao semelhante “amor pelo futebol”, que ainda não rendia fortuna aos jogadores, mas ao mesmo tempo às distintas condições sociais de suas práticas esportivas. Se na foto em preto e branco, nos uniformes e nas poses podemos intuir um esporte se formalizando, dada sua ausência de cores, contamos apenas com o relato histórico para lhe problematizar racialmente. Nada mais irônico que, nas fotos monocromáticas, pretos não podiam compor com brancos o quadro dos clubes nascentes.

---

<sup>159</sup> Disponível em: [www.campeoesdofutebol.com.br/ceara\\_historia.html](http://www.campeoesdofutebol.com.br/ceara_historia.html). Acesso em: 25 ago. 2020.

<sup>160</sup> Foto enviada no grupo de WhatsApp do time, sem que indicassem o ano exato em que foi feita.

Figura 58 - Ceará, campeão cearense de 1915



Fonte: Assessoria de imprensa do Ceará Sporting Club.

Figura 59 - Formação do time do Brasileirinho na década de 1980



Fonte: Acervo pessoal de Álvaro Graça, dirigente do time.



Décadas à frente, a fotografia do álbum de Alvinho, povoada por corpos de pele escura, carrega também outros indícios disso que seus jogadores chamam *futebol de subúrbio*. Vemos aqui, como Samain (2012), a imagem como “um grande jardim de arquivos vivos”, cada corpo, cada rosto, um distinto enigma. Ainda que posem para a foto, nem todos os jogadores olham para frente, nem todos têm os braços cruzados em pose imponente, como os outros na foto anterior, o que nos permite imaginar que ali não se relacionam necessariamente disciplina com vontade de jogar. Não se trata do “corpo unido” de uma equipe profissional, mas de uma distinta multiplicidade cujos corpos e olhos apontam para onde querem. *Alvinho*<sup>161</sup> nos lembra que “naquele tempo os meninos nem ligavam de jogar em time de Fortaleza, de Ceará. [...] Queriam beber a cachaça deles, queriam beber, queriam brincar”. Apesar de sua evidente organização, o Brasileirinho agregava seus jogadores sob a ideia de certa liberdade e espírito de aventura da prática amadora, distinguindo-se do ambiente profissional que se disciplinava. No ônibus, animavam-se com a *charanga* e, após os jogos, faziam a *barca* na casa de Alvinho, tomando cerveja e comendo peixe e pirão.

É com ênfase e certo orgulho que Alvinho conta que nunca pagaram aos seus jogadores e que em diversas circunstâncias lhes apareciam ofertas de trabalho. Isso, de certa maneira, já se configurava como contrapartida aos membros que almejavam seguir carreira profissional, estar no elenco de um time amador cortejado pelos dirigentes de clubes do interior do Estado. Alvinho fala que tanto eles iam como voltavam. Parece haver em seu relato toda uma performance meio debochada, apelando para a sentimentalidade dos jogadores desgarrados que retornavam. Isso talvez evidencie os laços de fraternidade e vizinhança que os aproximava, e não alguma sorte de contrato de trabalho.

Percebemos tanto na fala de Álvaro como de Alvinho esse forte apelo da ancestralidade e da transmissão geracional (e oral) da prática do futebol. Finalmente, é interessante observar também que é nesse contexto de vizinhança e de oralidade dos nossos *memorialistas de esquina* em que se observa sua contumaz *prática de imagens*, como se as *resenhas* na *barca*, que animavam as práticas narrativas em grupo, criasse condições favoráveis para vivências semelhantes com suas fotografias. É sobre isso que conversamos a seguir, e sobre como veio a se apropriar do meio digital esse grupo com quase 40 anos acumulados de aventuras.

---

<sup>161</sup> Álvaro Graça, Alvinho, é morador do Poço desde que nasceu. Herdou do pai o amor pelo futebol e também a profissão de portuário. Também é pescador. “Seu Graça”, seu avô, cuidava para a família Boris do terreno por sobre o qual o Poço da Draga se expandiu.

### 3.2.2 *Uma barca no WhatsApp*

Agora são 07:58 da manhã, 03 de novembro de 2020, e Alvinho acaba de postar no grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*. Mais exatamente, ele *encaminhou*<sup>162</sup> duas mensagens, um longo texto e um vídeo do YouTube, ambos se referindo a uma mesma passagem bíblica. Em geral, o velho presidente do time é um dos primeiros a enviar mensagens para o grupo logo cedo pela manhã, sendo de fé e hábitos católicos, assim como seu filho Álvaro Graça Júnior. Em seguida, costumam vir respostas simpáticas, como podemos ver nas Figuras 60 e 61, eventualmente com imagens contendo textos motivacionais ou de fé. Hoje, porém, outro membro da equipe se adiantou com uma também tradicional saudação de bom-dia com texto, figurinhas diversas que muitas vezes fazem menção aos clubes profissionais de preferência do autor da mensagem, como o Fortaleza ou o Ceará (Figura 62).

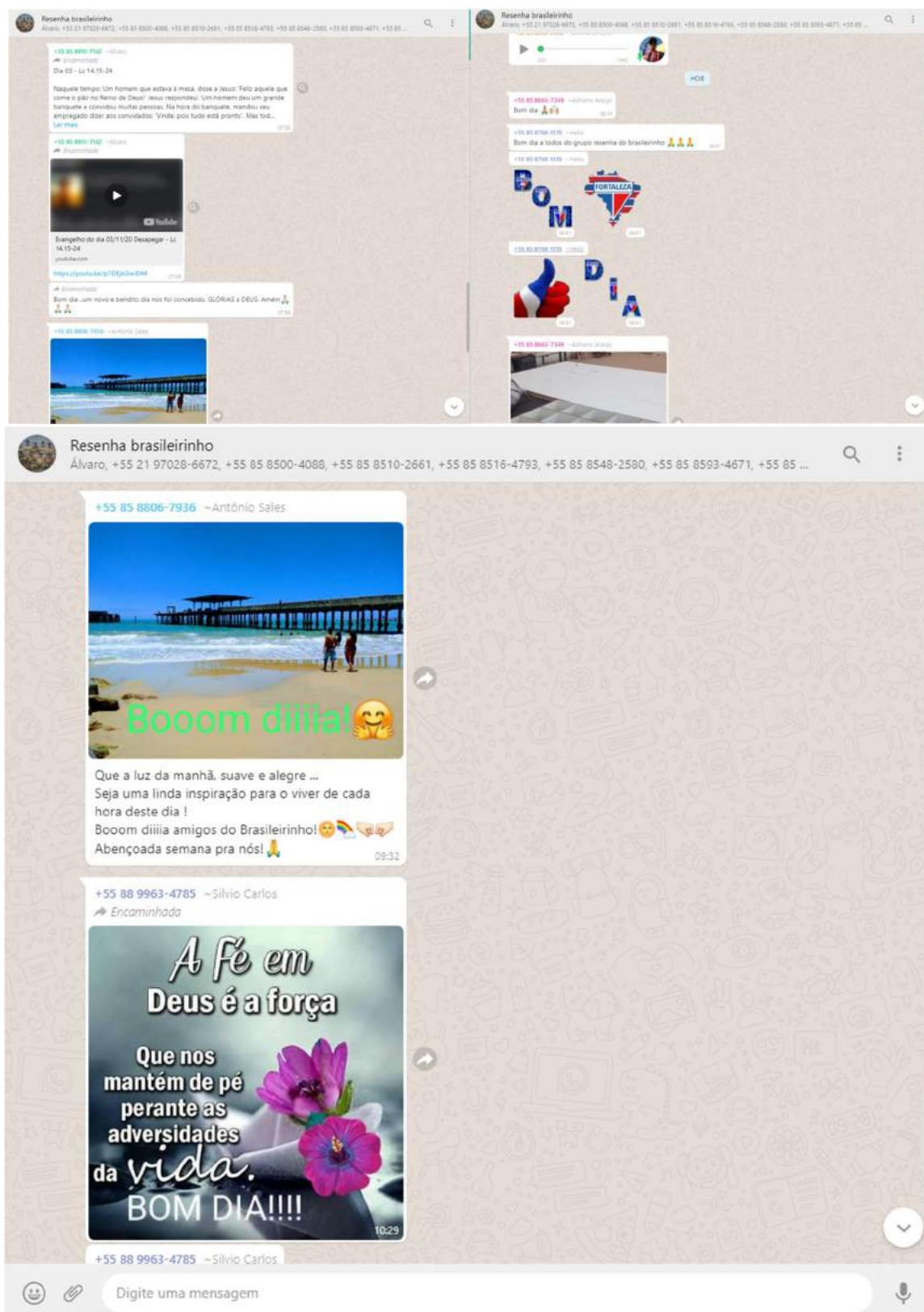
Outros mandam fotos de onde se encontram nesse momento, alguns tomando café, mais alguns já no local de trabalho. Há também quem mande fotos enquanto se prepara para pesca ou está fazendo atividade física na praia. Por vezes, João Brito, conhecido como *Joãozinho*, ou *Meu*, compartilha imagens de suas travessias matinais pela comunidade e pela orla, circunstancialmente encontrando outro membro do grupo. Logo cedo, se olharmos as mensagens trocadas no *Resenha*, não veríamos nada muito diferente de nossos grupos de parentes ou de amigos que se utilizam do WhatsApp para estreitar a distância que a jornada de trabalho e a pandemia impõe entre seus membros.

No entanto, o grupo foi criado no começo de 2020 por Álvaro, Teco, para que os ex-jogadores do Brasileirinho compartilhassem algumas fotografias e histórias para a feitura de um filme. Não bastasse o afastamento promovido pelas trajetórias de vida de cada um dos velhos jogadores, não bastasse o time ter interrompido suas atividades no contexto do conflito de facções, o isolamento social imposto pelo Governo do Estado como medida sanitária contra o Covid-19 tornou mais escasso ainda os encontros habituais pelas ruas do Poço entre os membros do time que residem na vizinhança.

---

<sup>162</sup>Há uma função para copiar uma mensagem de uma conversa no WhatsApp e encaminhar para outra conversa. Mensagens de cunho religioso, político e notícias costumam ser encaminhadas entre grupos sem que necessariamente quem encaminhou seja o autor da mensagem.

Figuras 60-62 Capturas de tela de diálogos no grupo de WhatsApp Resenha do Brasileiro



Fonte: Acervo pessoal.

De certa maneira, esse conjunto de fatores favoreceu a intensa troca de mensagens entre os atualmente 33 membros<sup>163</sup> do grupo. Suas conversas não se limitaram a resenhar os feitos de seu velho time. Lá, falam sobre a pandemia, sobre o clima e a maré e, especialmente, sobre como foi e como está a comunidade hoje, para informar e aplacar um pouco da saudade dos amigos que não vivem mais no Poço —alguns não estão mais em Fortaleza, e outros nem mesmo no Ceará. O grupo acabou por motivar também encontros para jogos em campos *society*<sup>164</sup> e celebrar o aniversário do time - quando houve “flexibilização” das normas de isolamento social.

Eu não pensei tanto que ia render tanto esse grupo, cara, mas porra tá rendendo pra caralho. Tem o Bibi, né? Que puxa aí a resenha. Meu irmão, esse cara sabe muita história. Eu começo a escutar aqui, começo a rir das histórias que ele fala. Tava falando pro meu pai, dá prazer fazer parte da família brasileiro. É uma pena que eu não pude estar no meio deles, jogando com eles. Porque esses caras, meu irmão, tem mais história do que a gente que é novo. (informação verbal)<sup>165</sup>.

Teco, organizador do grupo, parece percebê-lo como um bem-sucedido vetor de encontro entre os jogadores do Brasileirinho. Trata-se de uma coletividade distinta entre si em termos de credo, poder econômico e local de residência. Há católicos e protestantes. Há vários matizes de cor. Há quem torça Fortaleza, Ceará ou Ferroviário; há quem more no Rio, no interior do Ceará ou no Poço da Draga; há pescador, portuário, policial, pastor, mecânico e alguns aposentados. Todos são homens, e poucos como Teco têm menos de 45 anos. Não se trata só da fala de Álvaro — por vezes vi mensagens dos ex-jogadores que saudavam a existência do grupo. Como comenta Álvaro a seguir, um deles dizia que, antes do grupo de WhatsApp existir, assistia as duras notícias da pandemia no noticiário da manhã enquanto tomava café, mas agora pega o telefone logo cedo para se distrair acompanhando a conversa no grupo.

Poucos hoje em dia moram aqui. O Bibi mora, mora aqui perto. Mora na Portelinha na Vila Vitória. O Irmão dele que é o Lilica, o Baidek sempre tá por aqui. A gente tinha até marcado de fazer uma entrevista com ele mas não deu certo. Quando tava rolando aí começou essa onda da Pandemia. Aí tem o He-Man que tá no grupo, tá mó galera. É o que eu falei. Eu nunca imaginei que o negócio ia render desse jeito. E assim, eles até uma vez me cobraram que eu num falava no grupo. Eu peguei vi eles pessoalmente e disse. Ma, num tem o que falar, não má. Ali é só ter o prazer de escutar mesmo vocês ali a resenha de vocês. É a história de vocês ali que vocês tão falando e eu só escutando e rindo, que é cada história doída que eu começo a rir das história. Foi até onde consegui unir eles. A tecnologia foi boa por causa disso e hoje o Carlinho tava até dizendo. Ele se acordava de manhã e ia assistir era jornal, esse jornal *vêi* que só mostra morte essas coisas. Agora no café da manhã ele nem liga mais a televisão, pega logo o celular vai logo pro grupo. Aí dá bom dia, ele puxa a resenha e a galera vai logo respondendo. E por aí vai. (informação verbal)<sup>166</sup>.

<sup>163</sup> O número de integrantes no grupo flutuou entre 30 e 40 membros ao longo de 2020.

<sup>164</sup> Clube particular que aluga seus campos para a prática esportiva em Fortaleza.

<sup>165</sup> Álvaro Graça Júnior “Teco”, transcrição de mensagem de áudio enviada por WhatsApp em 27/07/2020.

<sup>166</sup> Álvaro Graça Júnior “Teco”, transcrição de mensagem de áudio enviada por WhatsApp em 27/07/2020.

Um pouco antes, Álvaro já havia feito menção a uma das grandes particularidades desse grupo *on-line*, que é o ato de *puxar a resenha*. Entre eles, alguns se destacam mais como Teco menciona Bibi, que é pastor evangélico, e talvez por isso um narrador eloquente. No entanto, ele não é o único. Muitas vezes, o ato de contar uma história em um longo áudio é antecedido da pergunta: “quem puxa a resenha?”. Outras vezes, trata-se de um desafio, uma foto *do quadro* do time é lançada no grupo e se pergunta quem sabe em que jogo foi feita e a escalação. Rapidamente, a barra de rolagem no grupo indica que é preciso trafegar por uma interminável coluna de longos áudios, de textos, *gifs* e imagens que compõem o universo digital da *resenha*.

Figura 63 - Foto do Quadro do Brasileirinho F. C. nos anos 1980



Fonte: Grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*.

Assim, o aparelho tão propício à produção de mensagens e imagens rapidamente consumidas e esquecidas se torna um *dispositivo profanado* (AGAMBEN, 2005) pela força de um *desejo de lembrar coletivamente* movido pelos resenhistas do Brasileirinho. A máquina veloz de compartilhar informação é modulada por outra temporalidade que é a do jogo de repetir, do recriar, reencenar velhas histórias. Nossos narradores do Poço talvez viguem Benjamin (1994) que lamentava que a predominância da *informação* nas culturas relegaria ou decretaria a extinção da prática épica de *narrar experiências*. Contar histórias em grupo é tática na luta contra o esquecimento por parte daqueles que não contam com a formalidade de uma

instituição dedicada à conservação de suas memórias. Não contar com isso favorece esse (e)terno retorno aos trabalhos da memória, aos jogos da resenha.

A imagem de capa do *Resenha do Brasileirinho* pode ser vista na Figura 63. Trazemos ela aqui por se tratar de uma dessas fotos que é reincidentemente lançada na conversa por um membro do grupo pedindo para alguém *puxar a resenha*. É diante dessa foto desbotada pelo tempo e pixelizada, por se tratar de uma digitalização de baixa definição, que Alvinho nos conta da escalação do time.

Goleiro era o Silvio e o Einha que era o reserva dele. Aí como eu lhe disse o treinador, né, ele queria o Silvio, não queria o reserva. Aí o lateral direita Mendes. Aí a zaga Toinho Popó (Luiz Paulo, filho do Luizão Zaqueiro). Aí Lateral Esquerda era Cláudio He-Man. Volante Bibinha. Meio de Campo Joãozinho e Mazinho. Ponta direita Carlinho Bibi o bichão lá da resenha. Centro Avante é o magnífico, é o homem gol de todos os tempos, Santão Goleador. Ponta esquerda se chama Lupercine (Luciano). Era o jogador que todos os anos ele era o artilheiro do sertão. Treinador aí, Herói do Sertão Chico Barrigudo. Esse aí era o herói do Sertão, o time e ele, porque ele passou cinco anos sem perder uma partida. Ele treinou o time muitos anos, ma. Ele tinha o time na mão, que é como eu tô lhe dizendo. O time quando era elite, ele teve dois treinador que era o Chico Barrigudo e o Chicão.(informação verbal)<sup>167</sup>.

Não está em nossa alçada perscrutar a carga afetiva e as recordações destinada por Alvinho ao falar cada nome diante das manchas pouco nítidas em que o presidente do time decifra o rosto de cada um de seus colegas. Talvez nos baste mencionar a intensidade que caracteriza tal *prática de imagem*, desse tempo mágico (FLUSSER, 2012) no qual os olhos cansados de pescador circulam entre as faces enfileiradas dos camaradas, cada qual ancorada a certas histórias. Em meio às posições futebolísticas descritas, apelidos no diminutivo dão o tom fraternal e bem-humorado com o qual o velho jogador guarda os amigos na memória. Já a predominância de amarelos e azuis nos uniformes não nos deixam esquecer o ar patriótico no nome do Brasileirinho — homenagem à seleção de futebol do país. A solenidade do uniforme poderia ser reforçada pela pose séria de braços cruzados dos jogadores de pé, não fosse o caso de alguns estarem sorrindo, um dos agachados sequer estar olhando para a câmera, entre estes mais abaixo intimidade e equilíbrio são encontrados nos braços enlaçados aos ombros e mãos apoiadas nas coxas.

Ainda rompendo um padrão de seriedade, o treinador do time está com uma informal camiseta regata de listras claras e um curto short branco assim como seu calçado. Parece possível intuir, com tais detalhes, o empenho de um time de *futebol de subúrbio* bem-organizado, e contraditoriamente, a amistosa desordem de arranjos de desejos de um grupo de amigos que mais *se aventura e se diverte* no esporte do que se coordena pela disciplina de um

<sup>167</sup>Álvaro Graça Júnior “Teco”, transcrição de mensagem de áudio enviada por WhatsApp em 27/07/2020.

*ethos* profissional. O céu com um azul claro e uma expressiva nuvem branca emolduram a cena e realçam o outro uniforme da equipe, também azul e branco, vestido por Alvinho à direita da foto. É defronte de tal imagem que Alvinho recorda uma resenha de um jogo vivido anos à frente:

Macho, oh! Ainda tem muita resenha pra botar lá. O time mais caro que tinha aqui se chamava Jalisco lá da Pedra. Jalisco da Pedra, ele era dum cara da Polícia Federal. Nós fomos jogar lá diversas vezes e chegamos lá com dois ônibus. Aí o *vêi* botou nosso time pra dentro: "hoje vocês num ganham de nós, não", *num sei o quê*...Aí o time dele tinha bem uns 4 ou era 5 ex-profissional lá. "O *vêi* enxertou time negada". O Aspirante nós ganhamos de 4 a 0. Quando chegou o titular, fizeram 1 a 0. 2 a 0 no Brasileirinho. 3 a 0 eles fizeram no primeiro tempo. Aí no último, o centroavante que eles trouxeram lá, ele foi lá na nossa torcida. Fez o gol e foi lá na nossa torcida dançar! Tá bom, eu te pego *filha da gaita*! Terminou o primeiro tempo com eles ganhando de 3 a 0 de nós. Aí o velho chegou: "E aí rapaz, como é que tá o jogo"? E eu, "Rapaz o jogo tá bom, cara, 3 a 0, né, pra vocês, enxertou o time todinho"? Aí cheguei pro treinador e disse "rapaz, tem um jeito aí. Nós vamos perder nosso zagueiro, mas nós vamos tirar esse centroavante deles aí. Aqui na nossa cara, isso aí não se faz isso em canto nenhum". Ainda tem outra resenha que eu tenho que botar lá porque essa daí todo mundo se lembra. Aí foi jogo viu? No segundo tempo eu cheguei pro zagueiro, "Jorge, só tem tu mesmo pra tirar esse homem aí. Tu com essa tua *carreira* longa...eu disse pro Mendes, Mendes tu deixa esse homem passar por ti. Lá no final da linha, lá no escanteio, Jorge, tu pega esse homem e rebola ele *lá dentro dos matos*". Aí o Jorjão, "É, nós tamo perdendo de 3 a 0, com um jogador a menos". Quem é que vai me ouvir? Eu disse "oh, eu quero que você tire esse homem". Começou o segundo tempo. Aí nós fizemos 3 a 1. Óia a coisa melhorou, né? 3 a 1. O centroavante passou pelo Mendes. Quando ele passou pelo Mendes que foi lá com aquela velocidade dele, aí eu disse "Jorge, agora que é a tua vez". Aí Jorge botou esse centroavante lá na piçarra doida. O centroavante por lá mesmo ficou. E o juiz expulsou meu zagueiro. Aí nós ficamos com um jogador a menos. Pouco tempo aí nós fizemos com um escanteio que o Joãozinho bateu. aí o Luciano, que é o ponta esquerda, pegou de primeira aí fez um voleio. 3 a 2. Já no apagar das luzes, uma falta que Joãozinho que era o meia-esquerda, que jogou profissional, jogou no Calouros do Ar, Tiradentes, o Joãozinho bateu a falta. Aí botou a bola lá, sabe, *onde ninguém guarda*. O goleiro num viu nem onde foi que ela passou. Aí empatou o Jogo, 3 a 3. O time dele endoidou. O zagueiro dele deu murro no nosso jogador. Foi expulso. Aí agora que tá bom pra nós. Agora *tamo igual com eles*, só dez jogador cada um. Já no finalzinho do jogo, o nosso centroavante virou o jogo. Tu sabe que horas que terminou essa partida? Tu num imagina, terminou já de noite. O *vêi* querendo empatar o jogo e num empatou. Aí eu disse pros meninos 'agora é só *bola pro mato*'. As nossas bolas nós escondemos, as duas bolas e as deles nós *embarcamos*<sup>168</sup>. [risos] Tem que ter malícia em tudo. Ainda quiseram brigar por causa dessa bola. Eu disse: 'meu amigo quem tem que ter bola é vocês, cadê a bola de vocês'? A minha bola já tava era guardada. Rapaz, quem joga fora tem que ter malícia de tudo. Nós tínhamos malícia porque? Porque nossa vida toda foi jogando fora, ma. De 82 até os anos 2000, até agora jogando fora, como é que um time num tem malícia, diz aí pra mim? (informação verbal)<sup>169</sup>.

É interessante observar a presença de policiais na prática do futebol amador e no imaginário de nossos resenhistas do Brasileirinho. Nas narrativas de Alvinho, por várias vezes ele menciona seus amigos militares ou se refere a eles por sua posição. Se agora eles

<sup>168</sup> "Embarcar" é uma expressão regional para disparar uma bola para longe do campo, tornando-a inacessível ou de difícil acesso.

<sup>169</sup> Álvaro Graça Júnior "Teco", transcrição de mensagem de áudio enviada por WhatsApp em 27/07/2020.



antagonizavam um time de um policial federal, em outra ocasião contaram com seus membros Joãozinho Meu, Silvinho ou Cabo Mendes para se esquivar de blitz com seu ônibus lotado. Há artimanhas, *malícias*, dignas de figurarem entre as páginas de “Carnavais, malandros e heróis” de Roberto DaMatta (1997). Quando Alvinho fala que *os homens* liberavam logo —“vá, vão embora pro jogo de vocês” —, vemos o Brasileirinho se aventurando entre o lícito e o ilícito para chegar em seu destino.

O mesmo princípio parece ser usado por Alvinho para justificar uma vitória obtida por força da *malícia* que fora adquirindo com o passar dos anos jogando longe de casa. No futebol se é expulso por agredir o adversário, no entanto, o jogador malicioso trata como opção viável ser expulso para neutralizar um goleador rival. Alvinho nos dá a entender que no *futebol de subúrbio* é de praxe que o time leve bolas consigo quando vá jogar fora, mas que não é sua obrigação e que isso pode ser usado ao seu favor. Por tal razão, no entanto, não enxergo nele o *homem cordial* de que Sérgio Buarque de Holanda (1995) fala no brasileiro de seus escritos. A *malícia*, para Alvinho, parece surgir como uma virtude acessível apenas ao jogador experiente que une o exímio conhecimento das regras e a capacidade de explorar suas fragilidades a favor de seu time. Uma atitude tática, como diria Certeau (2009), recurso lançado por aqueles a quem a norma ou a lei não favorece. Tal habilidade também relaciono a toda sorte de esforços que uma coletividade como esta, desprovida de recursos financeiros dedicados à conservação de sua história, encontre práticas e dispositivos que os permitam lembrar e serem lembrados.

Tanto na Figura 64 como nas resenhas de Alvinho, chama atenção os traços de um imaginário, de um vocabulário e de uma visualidade marcadamente masculina. Como cearense nato, as histórias do velho pescador começam com um “Macho!” e são pontuadas entre as frases com “*ma*”. Quando se refere a policiais ou a sujeitos caracterizados por ele com alguma autoridade ou valor, muitas vezes utiliza a expressão “os homens” ou “o homem”. Não são especificidades de sua fala, mas termos de uso corrente na cidade. No Ceará é comum associarmos masculinidade e valentia, masculinidade e valor; usamos irrefletidamente expressões como “o cabra é bom” ou “o cabra é macho”. No entanto, no universo do Brasileirinho e do futebol brasileiro isso é enfático. Vivemos em um país que, no mesmo ano em que homofobia foi criminalizada da mesma maneira como a injúria racial, 2020, jogadores de futebol de todo o mundo vêm sua carreira prejudicada após assumirem publicamente que



são homossexuais<sup>170</sup>. Diversidade sexual e de gênero ainda é tabu em muitos âmbitos do esporte, e tais características se expressam em nossos discursos —nos ditos e nos interditos.

Figura 64 - Foto informal de membros do Brasileirinho F.C. em meados dos anos 1980



Fonte: Acervo pessoal de Cláudio He-Man.

Nunca presenciei circunstâncias de hostilidade em termos de gênero de maneira explícita na atuação de membros do grupo. Foram, no entanto, determinados silêncios e ausências nas histórias e nas imagens que pareciam gritantes o suficiente para evidenciar que eu não escutava “memórias do Poço”, mas memórias dos “homens” do Poço da Draga. Quando Alvinho se refere a seus netos serem jogadores promissores, ele diz “os homens jogam muita bola”. O que não escuto aqui? O que se passa na imaginação de nosso jogador sobre o futuro das netas no esporte ou porque não são garotas que continuarão a corrente geracional do Brasileirinho. Eventualmente, ouvimos os jogadores falarem que o time tinha “até” seleção feminina, mas no grupo só há homens e só são resenhadas histórias de gerações de rapazes do Poço. Quando avançamos sobre as fotografias do time, a comunidade que se faz visível é masculina. Fotos e histórias narradas no esforço autobiográfico de um membro do time, atingem

<sup>170</sup>A exemplo disso, repercutiu nas mídias quando o jogador inglês Thomas Beattie disse que, após afastar-se da carreira no futebol, poderia assumir-se gay. Disponível em: <https://esporte.ig.com.br/futebol/internacional/2020-06-24/jogador-assume-sexualidade-e-diz-o-proximo-messi-pode-ser-gay.html>. Acesso em: 27 fev. 2021.

colateralmente a biografia de vários outros. E mesmo nessa constelação, nessa teia de narrativas e imagens que tratam de preservar e dar sentido às lembranças dos membros da comunidade, é mais especificamente com uma constelação masculina que nos deparamos.

Na foto anterior, vemos os jogadores em pose semelhante à de um time, porém com tantos indícios da informalidade de um grupo de amigos, muitos vizinhos, residentes em uma comunidade litorânea. Seja nos óculos desajeitados no rosto de um daqueles agachados sem camiseta, seja nas veste de praia de outros, a imagem em muito se distingue da formalidade com a qual a equipe posa uniformizada para a foto seguinte (Figura 65). Nela um detalhe ao fundo me chama atenção. Há um menininho fazendo embaixadinha à esquerda de quem vê. A foto foi feita quando a bola clara se eleva na altura do short escuro da criança, produzindo um chamativo contraste para a pequena cena que se forma em oposição à imobilidade dos adultos e de sua bola. É assim que, de maneira colateral, a biografia de alguém se registra junto à história daqueles que posam para serem lembrados. Em muitas das imagens na resenha, eles posam com seus filhos, e raramente com suas filhas. Em nenhuma delas consegui identificar meninas jogando futebol.

Figura 65 - Foto emoldurada da equipe do Brasileirinho



Fonte: Grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*.

A foto que pode fazer alusão ao trânsito geracional no esporte, “de pai para filho” como Alvinho falou, também nos traz ainda mais ao fundo, por detrás do garoto, o que parecem ser duas mulheres sentadas. Não parecem se preparar para jogar, não vestem uniforme; uma delas parece estar de vestido e ambas estão sentadas. Numa só cena, homens adultos posam uniformizados, um menino seminu brinca com sua bola e duas mulheres figuram fora de foco, como se observassem o que se passa, mas não estivessem engajadas na dinâmica do esporte da

mesma forma que os outros. É interessante lembrar que nos relatos de Ivoneide e de Teco vemos o tema do encontro de gerações emergir de suas imagens e de suas práticas. Se na foto da tia-avó de Teco era ela quem posava diante de casa enquanto uma garota se aproximava, na Figura 65 compartilhada na *Resenha do Brasileirinho* a presença feminina se inverte na relação entre o primeiro plano e o fundo da imagem.

Outra coisa, um tanto mais discreta, me chama atenção na figura. Trata-se do rastro de uma *prática de imagem* recorrente na *resenha*: o hábito de *fotografar fotos* em paredes. Assim como essa, muitas das imagens compartilhadas pelos velhos jogadores carregam consigo informação da moldura da imagem e da textura das superfícies onde se apoiam na casa de seu autor. Como reparamos também na Figura 66, tais imagens não abrem apenas uma janela saudosista, mas também carregam, entre reflexos, molduras e textura, os indícios da situação presente da fotografia e do fotógrafo. Estes, autores da foto digital e imagem emoldurada, se misturam assim como os diferentes espaços e temporalidades.

Figura 66 - Fotomontagem restaurada e emoldurada de um jogador do Brasileirinho



Fonte: Grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*.

Há, na figura acima, ainda uma outra coisa a misturar-se. Um pouco de *imaginação*. A imagem é resultado de um restauro de foto antiga de um jogador e uma montagem digital, fazendo-o figurar em um estádio cheio de torcedores ao fundo, com grama verde e uma bola



sob seus pés. É interessante perceber que a interferência na fotografia vem de maneira a trazer e ressaltar elementos do imaginário do próprio jogador. Não bastasse a pose imponente, ele ainda se apresenta com o uniforme tão semelhante ao da Seleção Brasileira de Futebol quanto possível. O Brasileirinho, como veremos também na foto a seguir, usava um uniforme assim.

Figura 67 - Jogadores do Brasileirinho comemoram uma vitória



Fonte: grupo de WhatsApp Resenha do Brasileirinho.

Na Figura 67, captura digital do álbum de um dos membros do *resenha*, apresentam-se os indícios de uma conquista passada. Homens uniformizados de amarelo, azul e verde posam com uma taça prateada. Crianças se escondem por detrás das pernas dos jogadores. Um menino se espreme entre os adultos e abaixo do troféu para aparecer na imagem. Evidências do presente também se apresentam ao lado esquerdo da foto: a textura do tecido branco e a pintura logo acima parecem indicar que ela tenha sido feita por sobre um tipo de pano de prato muito comum no Ceará. Há também marcas de desgaste na borda da capa do álbum e reflexos no plástico que envolve a fotografia.

É curioso perceber que se listarmos as texturas e marcas nos arredores dessas digitalizações feitas com celular, podemos imaginar fragmentariamente os ambientes das casas de seus autores, por onde eles perambulam com suas fotografias. Fotos fixas nas paredes da sala, dos corredores, do banheiro. Fotos nas caixas de sapato. Fotos carregadas para onde houver luz para serem fotografadas com o smartphone. Fotos levadas de debaixo da cama para a superfície da colcha, do quarto para o quintal, da sala para a cozinha, da calçada de casa para a mesa da lanchonete no outro lado da rua.

Assim, a imagem que já tornava visível um tanto da história da comunidade e de seus moradores, anos depois de sua feitura, passa a carregar consigo um pouco mais de informação sobre os lugares de seu autor e sobre suas práticas. Há aí uma importante mudança de códigos, não apenas porque informa algo mais ao saltar do analógico para o digital, mas porque são diferentes os fotógrafos, as práticas e os contextos da primeira vez em que a foto foi feita para o momento da “foto da foto”, quando ela se converte em *imagem conectada* (SANTOS, 2016).

No primeiro momento, a foto é feita para registrar um evento; no segundo, para testemunhar a narrativa no WhatsApp de seu novo autor, que não se incomoda que sua cópia carregue informação de panosdeprato, colchas de cama e paredes de sua casa. A transcodificação tão peculiar de uma imagem como essa para o universo digital nos permite imaginá-la inaugurando mais um momento de seu envelhecimento, carregando as manchas e os desbotados característicos da fotografia impressa, assim como, emoldurando a figura desbotada, apresentam-se fragmentos de tecidos e outros objetos registrados com aspectos estéticos de fotografia de celular.

É assim que o resenhista, de celular na mão, no intento de contar uma história, acaba contando *duas* ao fotografar as imagens em sua parede. Por carregar em si mais histórias do que aquela à qual ele se refere, a imagem narra memórias do time e da casa de seu autor. Ao contar sua história, conta-se a do Poço também. Ao contar a história do Brasileirinho, as fotos dos velhos jogadores contam também a história dos meninos do Poço.

### 3.2.3 *Brasileirinhos nas calçadas*

Ao lembrarmos das fotos digitalizadas e compartilhadas pelos membros da *Resenha*, é fácil imaginarmos os velhos jogadores sentados em casa com um álbum de fotos nas mãos. No entanto, outros tipos de imagens publicadas com frequência no grupo de WhatsApp oferecem uma outra visão. Recorrentemente, os jovens senhores compartilham vídeos em que aparecem nas ruas do Poço com outros jogadores do Brasileirinho que encontraram por acaso. Alvinho, por exemplo, compartilhou um vídeo em que corre, se alonga e salta ao lado da Ponte Velha. Já é de praxe que o presidente do time esteja muito cedo próximo ao mar se preparando para a pesca ou cuidando da embarcação. Nesse dia do final de julho, Alvinho tinha uma motivação a mais. Queria mostrar para os outros membros do grupo que estava se preparando para o jogo em um campo *society*, que seria um

reencontro do time depois da pandemia. Na figura 68, em três cenas que capturei do filme original, o pescador aparece treinando de máscara no rosto, visto o contexto de pandemia de Covid-19.

Figura 68 - Alvinho se exercita perto da Ponte Velha



Fonte: Grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*.

Poucos dias antes, foi lançado no grupo um desafio de fazer embaixadinhas, ao qual muitos dos velhos jogadores responderam com vídeos semelhantes às cenas que extrai para compor a Figura 69. Todos os vídeos, sem exceções, foram filmados no sentido retrato, comum ao gênero das *selfies*, e conveniente ao espectador que manuseia o celular com uma só mão. A forma de fazer tais vídeos se difere por demais da estética das fotografias de grupo que vínhamos vendo até agora, feitas no sentido “paisagem”, com a aresta mais longa do enquadramento servindo de base para a foto na horizontal. Essa é uma evidência de como os dispositivos fotográficos acessíveis em cada época, e também os aplicativos para onde enviamos nossas fotos, em certa medida disciplinam a maneira como fotografamos e como praticamos certas imagens.

Figura 69 - Cenas de diferentes vídeos em que jogadores do Brasileirinho fazem embaixadinhas durante isolamento social da pandemia de Covid-19



Fonte: Grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*.

É também interessante pensar na persistência da embaixadinha em nossa narrativa. Se antes figurava ao fundo de uma foto desbotada, um menino brincando contra a gravidade tentando manter a bola no ar, agora, décadas depois, uma dinâmica coletiva coloca diante da câmera do celular homens de meia idade quicando a pelota. Impressiona que um desafio num grupo de amigos mobiliza um tipo de imagem feita em condições tão diferentes dos registros antigos que conservaram. É evidente que, dado o custo de fotografar e revelar com equipamento analógico, é compreensível que se fotografasse mais momentos solenes e menos momentos triviais do dia a dia. A fácil e relativamente barata produção e partilha de imagem digital permite que brincadeiras e outras dinâmicas sociais envolvendo uma câmera ocorram sem grande preocupação, como limites de poses ou desperdícios de recursos outrora limitados.

O que não se mostra diferente para nós é que a imagem feita por eles sempre carrega um pouco mais que o que planejavam enviar. Se nas fotos de equipe havia uma preocupação com vestes, em se fazer a foto em um bom lugar do campo sem grandes distrações ao fundo, no desafio da embaixadinha os vídeos são feitos no interior de casa sem grandes cerimônias. O vídeo não se trata de um registro de suas casas, tampouco de um retrato para se pendurar numa parede; não é preciso grandes arrumações na casa ou nas vestes — o importante é compartilhar seu rosto e realizar a missão: sustentar-se quicando por alguns segundos. É certo que um dos três na Figura 69 se paramentou todo com roupa de goleiro; o outro, com camiseta do time do



Ceará, faz embaixadinhas com uma bola de meia na falta de instrumento mais adequado. Nesses vídeos, sua partilha tem mais valor do que o resultado estético da imagem, princípio não muito diferente do que rege as fotografias de família feitas com antigas câmeras de filme ou com *smartphones* de tecnologia de ponta.

A pessoa que faz embaixadinhas na imagem do meio é o maratonista e policial aposentado João Brito, também conhecido na *resenha* como Joãozinho Meu. Logo no começo desses escritos, mencionei meu encontro com João, este senhor de pele alva que se mostra uma exceção em meio a outros narradores e narradoras de pele escura como Ivoneide Gois, Álvaro G. Jr. ou Cláudio He-Man. Militar de profissão, como alguns outros membros do Brasileirinho, poderíamos imaginá-lo como caricato representante da corporação que por vezes promove ações violentas na vizinhança. No entanto, muitos áudios dos membros da *Resenha* são dedicados a homenageá-lo como grande mentor desportivo de gerações de jogadores, e não só do time, mas também de outros jovens no bairro.

Figura 70 - Joãozinho Meu manda vídeo para o grupo *Resenha do Brasileirinho*



Fonte: Grupo de WhatsApp *Resenha do Brasileirinho*.

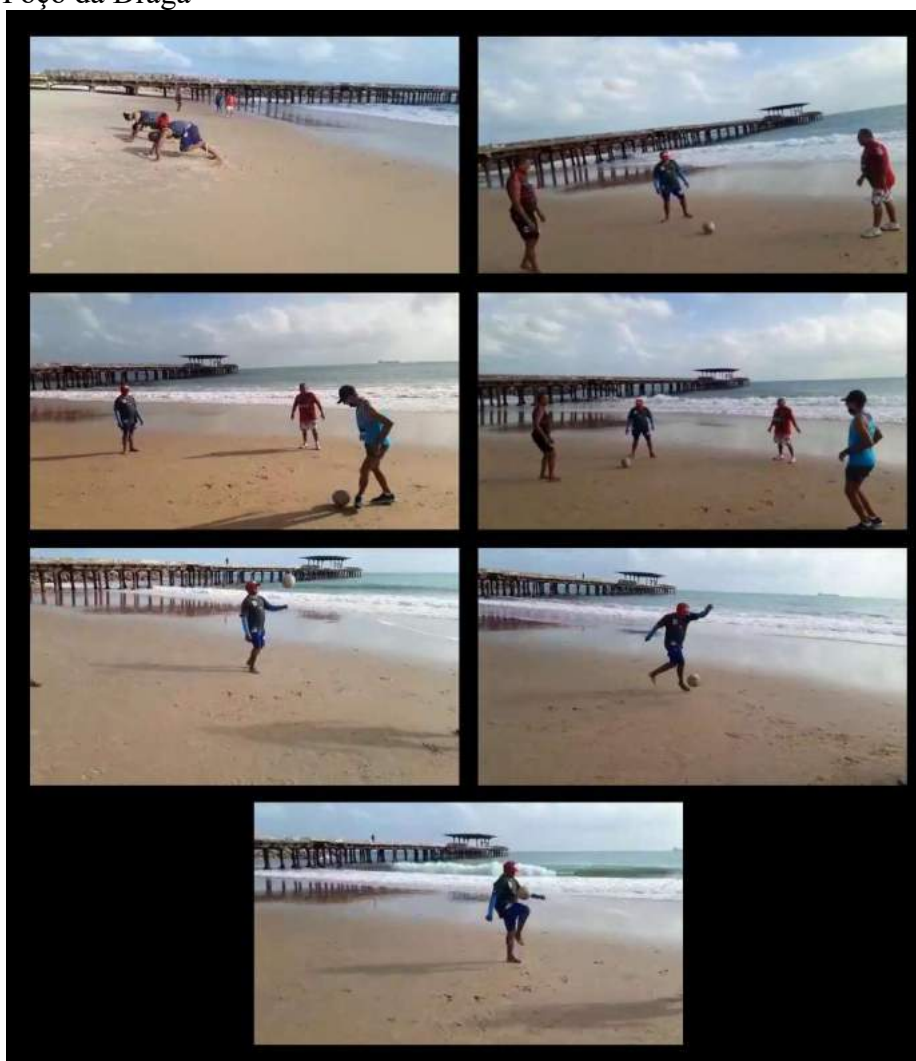
João jogou profissionalmente no Tiradentes, time da polícia militar. Hoje aposentado, é corredor de maratonas e foi um dos primeiros *memorialistas de esquina* com quem tive contato no Poço. Ver as fotos e a maneira como João as praticava em sua narrativa na frente de sua casa, me afetou da mesma forma como o encontro com Cláudio He-Man que relato na introdução. Na Avenida Almirante Tamandaré, ele ouvia “Tu és o M.D.C. da minha Vida”, música saudosista de Raul Seixas, estando o grande e negro jogador revisitando fotos



antigas do Brasileirinho. Ouvir Cláudio e João e ver o que eles me mostravam me permitiu imaginar o hercúleo esforço em conservar e compartilhar lembranças no Poço da Draga.

Assim como Alvinho, Meu também é um membro madrugador que percorre as ruas do Poço logo cedo de celular nas mãos. Portanto, não é por acaso que ele compartilha tantos vídeos, fotos e áudios no grupo ao encontrar com Alvinho na praia, enquanto este faz seus preparativos para entrar no mar. Na figura acima, João baixa a máscara recomendada como medida sanitária para gravar um dos vídeos de seus trajetos matinais. A imagem é tanto registro do cotidiano do velho desportista que segue para sua corrida matinal quanto registro dos embarços e escolhas em nosso processo de adaptação às normas sanitárias em tempos de pandemia. Em uma outra ocasião (Figura 71), João registra em vídeo sua aproximação dos amigos que treinavam na praia para o jogo em que os membros do grupo voltariam a se encontrar.

Figura 71 - Vídeo de encontro de Jogadores do Brasileirinho na Praia do Poço da Draga



Fonte: Grupo de WhatsApp Resenha do Brasileirinho.

Na sequência de cenas que extrai do vídeo compartilhado pelo jogador, vemos pessoas fazendo exercícios na praia e três outras jogando futebol, aos quais João se junta deixando o celular com alguém que o acompanhava. Eles jogam na ampla faixa de terra molhada deixada pela maré seca. Com a Ponte Metálica ao fundo, podemos notar o baixo fluxo de banhistas e passantes no local. A imagem registra um momento em que a prática do espaço é predominantemente de moradores do Poço. A partilha do vídeo no grupo é seguida de comentários de outros membros sobre o jogo que se aproxima, sobre a maré e sobre a condição física dos amigos que aparecem nas telas dos celulares logo cedo.

Esse tipo de conteúdo, bem recorrente no *Resenha*, acabou por favorecer o surgimento de uma outra série de quatro vídeos de Joãozinho. Aconteceu de no grupo haver ex-jogadores que não moram mais no Ceará, e justamente as aparições colaterais de imagens dos moradores em que aparecem ao fundo as casas e a paisagem do Poço e da Praia afetaram de maneira saudosa os membros a anos longe da terra onde viveram e jogaram futebol. Assim, um deles, que hoje mora no Rio, menciona no grupo que sente falta do Baixa Pau e que gostaria de saber como a comunidade está atualmente. Movido por isso, e talvez a exemplo das recorrentes atividades de Sérgio Rocha, João Brito se dispôs a fazer algo semelhante a uma “visita guiada” sem chamá-la pelo nome. Se Serginho guia visitantes apresentando-os aos moradores e ao lugar, João guia a todos no grupo em seu trajeto matinal para mostrar a um ex-morador os lugares que ele considera importante que o amigo revisitasse ainda que a distância:

Figuras 72-105 - Cenas extraídas de vídeos de Joãozinho Meu apresentando o Poço da Draga para um amigo distante.



*“Oh o Naldão numa boa aí! Valeu, Naldão!”*

Fonte: Grupo de WhatsApp Resenha do Brasileirinho.



*“Olha aí galera como é que tá aqui agora. Show de bola, oh! Mercadinho do Dudu. Eduardo. [fala em seguida para o rapaz de vermelho] Tá no grupo do Brasileirinho, os meninos estão lá no Rio e tão doido pra matar a saudade. Faz muitos anos que não vêm aqui e tão perguntando como é que tá. Eu disse “vou fazer uma filmagem e mandar pra vocês” (...) Vou mandar pro Luís Paulo, zagueiro que jogou bola com a gente aqui”.*



*“Onde o Bane mora, seu Candinho e Dona Celeste”*



*“Pronto Luís Paulo aqui é a entrada da Rua, Travessa Cidal”.*





*“Aqui é a entrada dos correios onde o pessoal morava, ele deve lembrar da Dona Socorro, dos Pimentel, Popó”.*



*“Olha a rua como é que tá agora. Toda arborizada, coisa linda. Diferente. Antigamente num tinha uma planta num é?”*



*“Aqui era onde os meninos moravam. Eles moravam lá dentro, agora é o Correio. Totalmente diferente”.*



*“Aqui é a entrada da Cidal. Como é que tá agora?! Totalmente diferente”.*





*“Beleza aí Luís Paulo?! É pra matar a saudade da nossa comunidade. Ali já é a Praia. Tão ali os apartamentos que construíram. Por trás dos apartamentos ali é onde está o Acquario que não concluíram. tá só o esqueleto lá [risos]. Beleza aí meu garoto”.*



*“Aqui é o Viaduto Moreira da Rocha, Luís Paulo. Olhai como é que tá aqui agora. Tudo asfaltado numa boa.”*



*“Aqui é a minha casa agora”*



*“Viaduto Moreira da Rocha, asfaltada, arborizada”*





*“Aqui em frente eu fiz um jardim. Olha Luís Paulo como tá bonito (...) Pontinho da Mara. Você já conhece, né?”*



*“Dona Nilce”.*



*“Olha aí! Tá vendo Luís Paulo a estrutura do Acquario que não concluíram”.*



*“E aqui é o pavilhão atlântico, oh! A antiga escolinha das Irmãs. Você deve se lembrar bem. Eles demoliram e agora é o Pavilhão Atlântico”.*



*“Aqui a entrada da comunidade. Fizeram uma quadra poliesportiva aqui”.*



*“Aqui os carrinhos que vendem lanche. O coco. Bom dia, Geovane”.*





*“Aqui é a quadra da comunidade. Pronto. Comunidade”.*



*“Aqui pra matar a saudade da nossa pontezona. Ponte Metálica e a Ponte dos Ingleses”.*



*“Aqui é o Muro da Indústria naval, oh”.*



*“Os paquetes ali da turma pescar dia de domingo”.*



*“Aqui a turma vende uma canazinha de domingo. Caipirinha. E a praiazinha aqui, seca, linda, linda, linda.” [Barracas construídas muito recentemente, ao fundo a Ponte dos Ingleses]*



*“Os botes. Olha a Indústria Naval aí”!*





*“O Mara Hope, naviozão que naufragou.”*



*“E aqui é a praia, coisa linda aí! Show de bola”!*





*“É a nossa praia aqui. Nossa Ponte. Ponte metálica e a Ponte dos Ingleses”.*



*Aqui galera é o início da R. Viaduto Moreira da Rocha, o encontro da R. dos Tabajaras. (...) Muitos Duplex aqui.*



*Aqui todo mundo deve se lembrar. Vou passar em frente à casa da Dona Geralda que já faleceu. Uma das mais antigas da nossa comunidade.*



*"Pra quem não conhece aqui era a frente da casa da D. Geralda. Deixou muita saudade aqui, mas é isso mesmo. Deixou o legado dela, né"?*





*Aqui é uma entrada pro estaleiro da Indústria Naval, onde tem uma vila.*



*”Aqui mora o Zé e a família dele todinha, os filhos moram em cima agora.*



“Aqui é a Viaduto Moreira da Rocha, cheia de duplex e tudo. Oh a galera toda ali!”<sup>171</sup>

Há toda uma poética na forma como João constrói os quatro vídeos que constituem sua visita guiada pelo Poço. Talvez tendo como referência o gênero do documentário ou da reportagem televisiva, o memorialista de esquina se enquadraria facilmente em um outro subgênero audiovisual: o filme-carta. Filmes marcados pelo encontro entre voz, imagem e o desejo de se corresponder. A sequência de vídeos é pontuada pela fala do velho narrador carregada pelos termos empregados em missivas, daquelas que contam a um velho amigo como as coisas estão — “Beleza aí Luís Paulo?! É pra matar a saudade da nossa comunidade”, “Beleza aí, meu garoto?!”. Aqui, porém, o remetente não dispõe apenas da fala para se fazer entendido; ele *mostra*: “Pronto Luís Paulo aqui é a entrada da Rua, Travessa Cidal”. E assim segue apontando, nas 33 cenas que trago aqui, o que poderia aludir a um vasto trajeto, mas se limita a pouco mais de 500 metros de caminhada, que dão conta de apenas parte da comunidade, iniciada nos arredores da morada do autor, passando por duas de suas 04 entradas principais — como podemos ver na Figura 106. Se pensamos na complexidade operada pelo memorialista ao articular fala, visão e mãos a paisagens e aos tempos do qual dá conta enquanto caminha, perceberemos a vastidão que ele percorre e generosamente oferece aos amigos. A *prática de imagem* aqui dá conta de veredas interiores e exteriores — nosso narrador segue os seus rastros no vídeo e na paisagem, mas só com o amparo de suas palavras nós podemos imaginar o que ele vê e lembra.

<sup>171</sup> As 33 cenas foram extraídas de quatro vídeos feitos em sequência por Joãozinho em 20/06/2020.

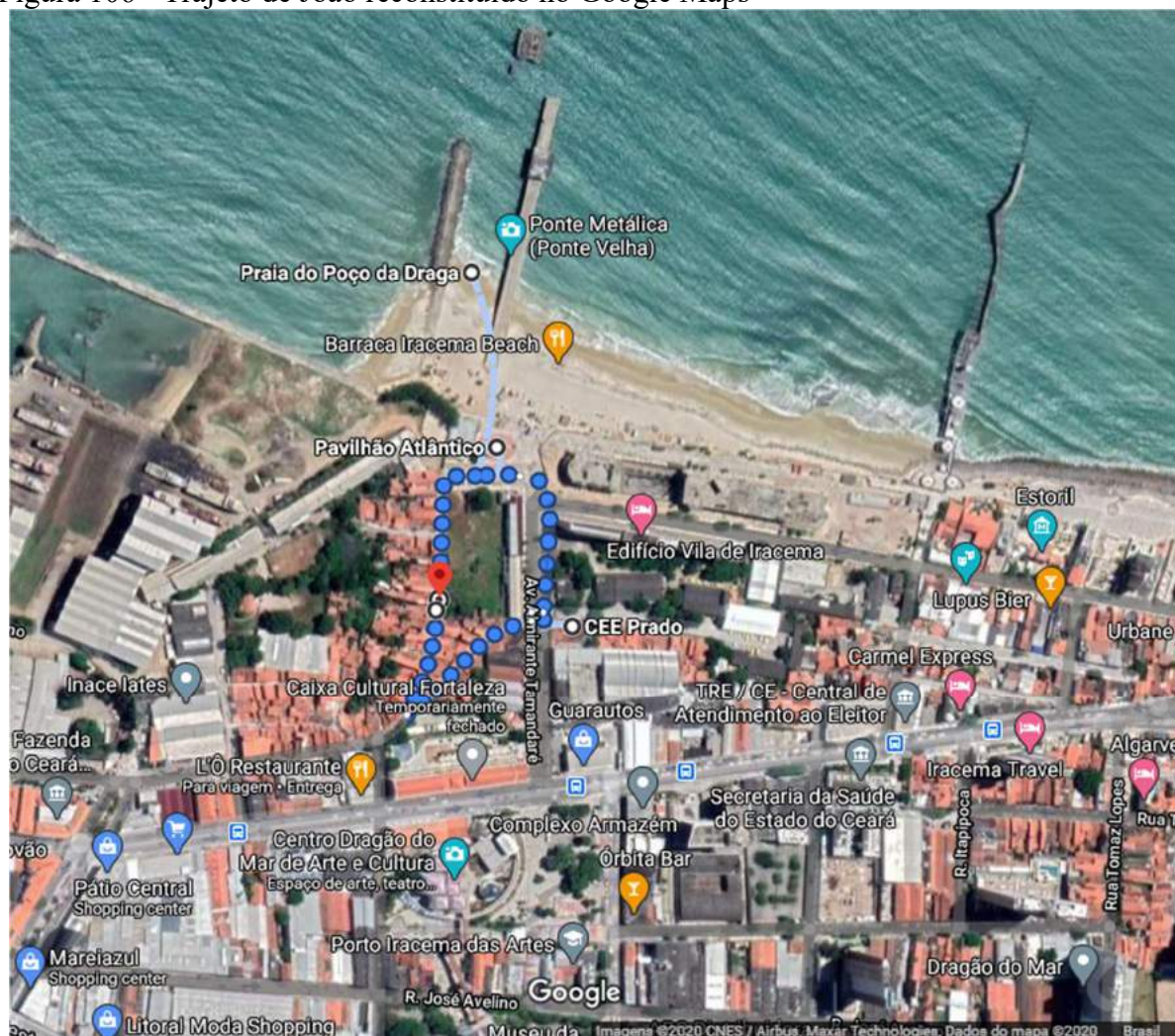
Diferentemente de seu vizinho Sérgio Rocha, que se utiliza de dados históricos, geográficos, sociais ao longo de toda uma tarde para apresentar o Poço àqueles que pisam ali pela primeira vez, João Brito relata suas lembranças em pouco menos de 10 minutos de vídeo, sem se explicar demais, pois supõe que seus destinatários já conhecem o Poço. Isso o permite se concentrar apenas em suas impressões sobre o que mudou ali ao longo das décadas. O velho vê camadas e camadas de tempo nas paisagens e imagens que jovens e *outsiders* ignoram. Na medida em que a vista vai se cansando, aguça-se a capacidade de penetrar, com seu olhar (ou projetar com a imaginação), nas várias roupagens que já tiveram as construções ao redor, lembrando que aspecto tinham, quem as habitou, como as praticavam. Se o leigo que segue rumo à praia na Av. Almirante Tamandaré recobre de um véu de indiferença as árvores que lhe fazem sombra e prédios como o dos correios, Joãozinho se detém em sua visita guiada e fala para seu amigo Luís Paulo “Aqui é a entrada dos correios onde o pessoal morava”, “Olha a rua como é que tá agora. Toda arborizada, coisa linda. Diferente. Antigamente num tinha uma planta”.

Da mesma forma que se refere à vila dos correios, em seu percurso faz alusão a muitos outros elementos que circundam o Poço e que lhe pareceram importante pausar sua caminhada e comentar como: “Ali já é a Praia”, “O Mara Hope, naviozão que naufragou”, “Ponte Metálica e Ponte dos Ingleses”, “Por trás dos apartamentos ali é onde está o Acquario que não concluíram. tá só o esqueleto lá”, “Dona Nilce”, “Aqui é o Muro da Indústria naval, oh”, “Pra quem não conhece aqui era a frente da casa da D. Geralda. Deixou muita saudade aqui, mas é isso mesmo. Deixou o legado dela, né?”, “Aqui é a Viaduto Moreira da Rocha, cheia de duplex e tudo”. Suas observações podem parecer sucintas, mas carregam muito do imaginário dos moradores e de como representam para si o espaço e sua história. Em uma curta volta, João menciona a relação da comunidade com a praia e com suas construções. Ao falar da indústria naval e do Acquário inconcluso, se refere a duas iniciativas que colocaram em risco a permanência dos habitantes dali em seu território. Toca no nome de duas anciãs da comunidade, Dona Geralda que já partiu e D. Nilce que permanece viva no Poço. Aponta a multiplicação de construções de casas de alvenaria com andar superior. Dessa maneira, João transparece, em sua fala e pontos de parada, os laços dos moradores da comunidade com o mar, suas lutas por moradia, seu empenho em se estabelecer ali e seu interesse pela memória do lugar. E para não deixar dúvida de que ele deseja falar com certo senso de coletividade, na Figura 91 ele diz assim: “Aqui é a quadra da comunidade. Pronto. Comunidade”. Talvez reafirmar o termo, que já figura escrito na parede “Comunidade Poço da Draga”, seja indício de que aquilo que ele



deseja fazer visível não é um *tour* através de sua experiência pessoal, mas uma travessia por marcos e lugares que são comuns a muitos ali.

Figura 106 - Trajeto de João reconstituído no Google Maps<sup>172</sup>



Fonte: Google Maps.

Há que se perguntar também sobre caminhos e lugares que o trajeto de João não concedeu visibilidade ou atenção em sua fala. O velho jogador, por exemplo, não trafegou pelo lado do Poço mais a oeste, onde se encontram outras vias de acesso à vizinhança e também

<sup>172</sup>Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/dir/R.+Viaduto+Moreira+da+Rocha,+200+-+Centro,+Fortaleza+-+CE,+60060-194/Correios+-+CEE+Prado+-+Avenida+Almirante+Tamandar%C3%A9+-+Centro,+Fortaleza+-+CE/Pavilh%C3%A3o+Atl%C3%A2ntico+-+Rua+Viaduto+Moreira+da+Rocha+-+Centro,+Fortaleza+-+CE/Praia+do+Po%C3%A7o+da+Draga+-+Rua+dos+Tabajaras+-+Centro,+Fortaleza+-+CE/R.+Viaduto+Moreira+da+Rocha+-+Centro,+Fortaleza+-+CE,+60060-194/@-3.7185082,-38.5195995,794m/data=!3m1!1e3!4m3!4m3!1m5!1m1!1s0x7c748499e09dc7:0xd37024d1261bdaab!2m2!1d-38.5206103!2d-3.7195029!1m5!1m1!1s0x7c74849b0adf083:0x30848188c8f59572!2m2!1d-38.5196247!2d-3.719624!1m5!1m1!1s0x7c7483620d119cb:0x8e0caf7152687dbc!2m2!1d-38.5201639!2d-3.7183299!1m5!1m1!1s0x7c74837ca5f33dd:0x23827501acab60e9!2m2!1d-38.5203554!2d-3.7170603!1m5!1m1!1s0x7c74849be3e977d:0x8175b1950c06529d!2m2!1d-38.5205861!2d-3.7194264!3e2>

onde se encontram construções e ocupações mais recentes. Na tese de Passos (2019), a pesquisadora, que se dedica mais a questões territoriais, menciona que no Poço os moradores mais antigos se referem com certa distinção entre si e à região ocupada nas últimas décadas, bem como seus ocupantes. Não entendo que esteja no escopo desses escritos indagar porquê e para que direção nosso narrador se destinou ou deixou de fazê-lo. No entanto, é importante percebermos que mesmo os relatos que contam muito da coletividade, trata-se de perceptos individuais de *coletividades*.

Tal distinção entre os moradores mais antigos e os chegados posteriormente também é marcada por outra dinâmica recente na cidade de Fortaleza: a territorialização do espaço urbano marcada pelo conflito entre facções criminais. Num dos vídeos de João, figura 79, me chamou a atenção o que durou uma fração de segundos enquanto o velho jogador enquadrava “a entrada da Cidal. Como é que tá agora?! Totalmente diferente”. Por um instante vemos a cena conforme vemos à esquerda uma pixação “CV”, indicando que o Poço da Draga é um território com presença do Comando Vermelho. Foi muito recorrente, ao longo desse processo de pesquisa, que quando eu comentasse com um interlocutor sobre atividades como o funk que ocorria na Ponte Velha em 2017, com presença de pessoas ligadas ao tráfico, eu ouvisse afirmações defensivas falando “que os moradores mais antigos não o frequentavam”.

Isso evidencia, por um lado, a preocupação de ter sua vizinhança identificada por atividades ilícitas, mas por outro a reação ao preconceito de que todo morador da região tenha relação com o crime organizado. O fato é que ao estabilizar seu enquadramento para poder falar, João evitou que a pixação permanecesse em sua imagem por muito tempo. Da mesma forma como lembrar e esquecer trabalham juntos na memória, muitas vezes, o que não mostramos de certa situação em uma imagem tem algo a nos contar, assim como o que mostramos. De fato, na *Resenha do Brasileirinho* se conversa muito pouco sobre as dificuldades individuais ou coletivas. Sem que se tivesse discutido a respeito, o grupo de WhatsApp parece destinado à partilha de conteúdos alegres e saudosos.

Bradar “olha Luís Paulo” pelos “quatro cantos” do Poço foi a justificativa que João precisava para mergulhar nas próprias elucubrações, nos seus diálogos interiores e, olhando para uma mesma paisagem, checar que outras temporalidades se fazem ver ali. Ao narrar e apontar para o amigo o lugar onde viveram e bateram bola, o que faz o velho corredor com mais sucesso é nos apresentar, fazer visível e audível sua *comunidade imaginada*. Não me refiro como se João tivesse uma ideia fantasiosa da vizinhança, mas sim porque o vídeo é marcado pelas escolhas de trajetos e pontos de parada de seu autor, não se tratando de um senso exaustivo



e informativo de todo o território do poço da Draga. Ao nos levar numa visita guiada digital, o que Joãozinho faz é semelhante a uma *cartografia afetiva*—um deambular pelo território que vai se registrando ao avançar, marcado pela maneira como o cartógrafo (ROLNIK, 1989) pratica os espaços, concedendo-lhes significados.

João Brito, que não fazia um documento acadêmico, preenche seu trajeto com as poéticas impressões afetadas pelo encontro de suas memórias com a rotineira paisagem de seu percurso matinal pela comunidade. Ver e fazer ver simultaneamente os seus trabalhos de memória animam a fala, a prática narrativa de nosso memorialista nas esquinas. É claro que não mostra todo o Baixa Pau, nem versa sobre suas dores, pois quer impressionar positivamente o amigo saudoso. Ao falar para que se veja “a nossa comunidade”, “nossa praia”, “nossa ponte”, o velho jogador nos permite imaginar como ele as vê e nesse sentido podemos chamar de *suas*. Que oportuno que um “Luís Paulo” lhe tenha servido de *desculpa* para trazer à fala os jogos das lembranças de João, de maneira parecida com que Chico Buarque exilado manda “notícias nessa fita” ao cantar sua saudade do Brasil para “Meu Caro Amigo” (1976). Como na música, também há algo de epistolar na prática de imagens de João e dos membros da *Resenha do Brasileirinho*. Nas fotos, nos vídeos de desafios de embaixadinha, ou nos filmes de caminhadas espontâneas pela comunidade, há um desejo de se corresponder. Os Brasileirinhos *praticam imagens* como quem escreve cartas nas calçadas — um gênero de escrita cheio de informalidade, heterogêneo em seus conteúdos e especialmente marcado pela personalidade e pela afetuosidade.

### 3.3 Narrativas, imagens, atlas e constelações

A essa altura desses escritos, em que nos detemos numa experiência coletiva, é justo que nos questionemos se a *prática de imagens* na *Resenha do Brasileirinho* favorece: a conservação das memórias do time *diretamente* e *indiretamente* também protege do esquecimento parte da biografia de seus membros individualmente; ou se é na verdade composta pelos esforços pessoais de cada jogador em preservar sua história e apenas colateralmente, por consequência disso, tenha se tornado vetor de acúmulo de frações das recordações de cada um deles. Se tratarmos disso apressadamente como um “falso problema”, supondo que as duas alternativas são verdadeiras, talvez nos privemos de pormenores relevantes a esse respeito. É evidente que, ao despejar centenas de imagens e áudios num aplicativo de conversa quase sem fim, há tanto desejo individual em narrar a própria

história quanto um submetimento de suas recordações ao crivo, aos códigos e práticas de um coletivo. É também compreensível que esses jogadores, assim como muitos outros moradores do Poço, montavam seus acervos pessoais e constituíram com o passar dos anos narrativas sobre si que engajam as palavras e imagens de que dispõe.

No entanto, para cada um, a experiência no grupo de WhatsApp, ouvir as histórias dos amigos, ver as imagens deles e principalmente se reconhecer nelas, são motivações o suficiente para mobilizar individualmente os velhos jogadores em seus trabalhos de memória, talvez em regiões há décadas não exploradas em sua mente e em seus álbuns. Aqui a experiência coletiva é intensificadora da individual. Ao ser mencionado numa resenha de que lembra diferentemente, o velho jogador se vê incitado a registrar sua versão. Ao se ver numa foto gasta ou que não lhe favoreceu visualmente, esse mesmo jogador pode buscar em sua caixa de sapato empoeirada uma imagem mais bem conservada para partilhar com os amigos ou uma outra do mesmo evento em que se sintia mais bem retratado.

Podemos entender nessas situações com muita clareza o que Etienne Samain (2012) quis dizer quando falou que uma fotografia é um vasto jardim de memórias. Com uma foto em mãos, não podemos nos ater nem a uma ideia de memória estritamente individual, nem tão pouco a especificidade do processo fotográfico nos permite pensá-la como memória exatamente coletiva. Barthes (2015) nos lembra que a foto sempre nos diz *isso foi*. As pessoas em pose de time, seus uniformes, o gramado, as construções, nuvens e passantes ao fundo, indiferentes à intenção do fotógrafo, por mais que não existam mais, existiam naquele momento e cada qual tem ancorada em tal fotografia um registro de sua existência. Entre seus aspectos biográficos e históricos, me atenho a tal *colateralidade* profusa em cada registro fotográfico. É de fato grande o jardim de memórias em cada foto, aquela que conta a história de um, inevitavelmente ajudará a contar as histórias de muitos outros — ainda que de maneiras mais explícitas ou mais sutis, variando caso a caso. É por isso que é possível chamar de *nossas* as fotografias que não fizemos ou nas quais, por diversas vezes, não estamos — basta que elas contem conosco um pouco de *nossas* histórias. A imagem feita não diz respeito apenas ao retratado ou ao fotógrafo. É, portanto, nisso que se faz possível, e por vezes desejável, praticar fotografias dos outros para narrar fatos de nossas próprias vidas.

É assim que a *prática de imagens* coletivas permite aos *brasileirinhos* resenharem seu passado. Uma foto é lançada no grupo para tratar da recordação de um de seus membros, mas, entre tantos elementos na imagem, ela não se comporta de maneira monocórdica, a expressar uma só intenção. Assim, cada um dos membros do grupo se afeta de maneira diversa, é *pungido* de maneira *colateral* pelos *rastros* visuais que lhe levarão de volta às veredas de sua

própria imaginação. Fragmentariamente, o conjunto de fotos é ligado por tais rastros, que são também os fios ou laços que compõem uma constelação coletiva de memórias ou um *atlas mnemosine* (WARBURG, 2012).

E por falar em laços, que coisa melhor que tais fotografias para imaginar a existência dotada de emaranhados de fios vitais (INGOLD, 1992), de mais seres e coisas misturadas umas às outras e menos objetos bem embalados e desconectados de outros objetos bem-acabados. A fotografia, que opera por quatro cortes de arestas de um plano, codificando em duas as quatro dimensões espaço-temporais (FLUSSER, 2011), evidencia a arbitrariedade com a qual desprezamos muitos fragmentos de corpos, formas e luzes para de um ponto de vista favorável, enquadrar, *tornar visíveis* as luzes e formas que se sobressaem designando um corpo retratado.

Nesse sentido, ao enquadrar, “podamos” fios sempre em excesso para prestigiar a visão de outros engodos. E que grandes engodos são as antigas fotos posadas do Brasileiro diante dos velhos jogadores! *A imagem sobrevivente* ao longo das décadas, se não consegue se enlaçar mais a certas regiões adormecidas da memória de seu autor, ganha novas camadas de sentido à medida em que o tempo passa e a vida e as relações dos membros da equipe vai se modificando. 40 anos depois de feita uma foto, há muito sobre o que se falar a partir dos rastros por ela abertos. Os rostos dos presentes não são mais os mesmos e nem os espaços praticados da mesma forma. O campinho onde jogavam no Poço, não existe mais. Ironicamente, são os cortes do processo fotográfico no espaço e no tempo que aqui nos permitem ver a continuidade dos laços que misturam corpos, histórias e existências. De tão vivos, alguns laços perecem. De tão vivos, novos enlaces surgem com o tempo, como capim.

O time do Poço foi ativo por quase quarenta anos nos jogos de *futebol do subúrbio* de Fortaleza. Pausou suas atividades recentemente, devido ao contexto dos conflitos entre facções criminosas. Como relatou Alvinho, a mobilidade dos jogadores entre bairros tornou-se arriscada. Isso, porém, não os impediu de fortalecer seus laços e lembranças, mesmo não se tratando de uma organização com recursos destinados à conservação de um acervo ou arquivo. Assim, compartilhando fotos e *resenhando* jogos antigos, algumas dezenas de jogadores trabalham coletivamente suas memórias por meio de um grupo no WhatsApp. Como alude Ecléa Bosi (1994), lembrar não é reviver; é reconstruir experiências com imagens e pensamentos — *a memória é trabalho, e não mero sonho*. Assim, os laços de vizinhança litorânea e a identificação com o esporte favoreceram a frequência desses narradores na rede digital.

É interessante observar como muitos dos membros do time tinham seus álbuns com cópias das mesmas fotos e, por vezes, os que não tinham pediam aos colegas que lhes fizessem uma cópia digital. Vale pensar que esse conjunto de imagens, organizado continuamente, recomposto de acordo com a inserção de novas figurações, de novas imagens “conseguidas” por algum morador, forma uma espécie de mapa, de atlas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.15), operando como *máquina de leitura*, formas de *ler o mundo*, de *ligar as coisas do mundo*.

Com isso, trago mais uma vez lado, na Figura 107, algumas das imagens com as quais viemos pensando até aqui. Fotografias que chegaram até mim de maneiras distintas e que juntas nos permitiram transitar entre tantos laços entre a comunidade e o futebol. São estes escritos também movidos por um jogo semelhante ao daqueles sobre os quais falamos. Tratamos de observar suas constelações de imagens e com elas produzir nossas próprias experiências de atlas. O conjunto de imagens permite ver, atualizar uma espécie de “enciclopédia de movimentos em constantes andanças no tempo” (SAMAIN, 2012, p. 56).

Figura 107 - Políptico com 04 imagens vistas anteriormente nesta pesquisa



Fonte: Acervo pessoal.

A formação dos álbuns, a partilha e a organização coletiva das imagens no Poço - *essa eu mesmo tinha, aí tem essa daqui que é muito antiga*—possibilita que a *comunidade invisível* produza, assim, a trama da memória de gestos de um time, de seus jogadores, de seus

campeonatos, em movimentos contínuos de atualização, produzindo visibilidades diversas. Ao invés de se colocar num esforço de fixar um registro do passado, o fazer e refazer os álbuns, bem como as partilhas de imagens digitais no WhatsApp, possibilitam que imaginação e memória operem novas relações entre os *memorialistas de esquina*, sempre conduzida por “princípios móveis e provisórios” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.14). No diálogo com Benjamin, Didi-Huberman (2013, p.16) lembra que as máquinas, ou “caixas de leitura”, possibilitam que se leia o que nunca foi escrito, “a leitura antes de toda a linguagem”. O Brasileirinho deixa de entrar em campo, mas faz permanecer o *jogo* entre imagens, das imagens.

Flusser (2011, p.65) nos conta que “a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação”. O refluir incessante de fotos no cotidiano, seu fácil acesso e ágil multiplicação permitem ao observador consumir o que vê na superfície e desprezar seu suporte —como quem lê um folheto que recebe na rua e o descarta logo em seguida. Acredito que, nesse sentido, pensa de maneira semelhante a Benjamin (1994) quando este acusa a ascensão da “informação” de aniquilar a prática do narrador épico que, ao contar histórias, partilha principalmente suas experiências.

No Poço, tal fluxo torrencial de fotografias digitais existe, porém num campo problemático particular das *imagens conectadas* (SANTOS, 2016). Podemos dizer muitas coisas sobre a relação dos jogadores do Brasileirinho com suas fotos impressas, mas alegar desprezo por seu suporte não é exatamente uma delas, já que dispô-las em álbuns, paredes e caixas de sapato as fez sobreviver ao passar das décadas. No entanto, seus guardiões retornam a elas de tempos em tempos para digitalizá-las, lançando-as nesse grande rio de informações que é a *resenha* no WhatsApp, sem porém descartá-las. Isso significa que enxergam nelas a possibilidade de transcodificá-las da condição de *imagem folheto* para *imagem conectada*. Significa também que sua presença no meio digital anima a prática narrativa. Dito de outra forma, talvez seus acervos perdurem porque seus donos percebam virtualmente suas narrativas em cada fotografia que guardam. O acesso a essas histórias é desbravado da maneira como cada narrador pratica suas imagens, interpretando seus rastros entre formas e cores desbotadas.

Em tempos de rápidas e cartesianas trocas de informação, os *memorialistas de esquinas* do Poço da Draga subvertem tal temporalidade e reanimam a experiência narrativa, a contação de histórias com a partilha de afetos em ambiente binário, se valendo de imagens digitais que a princípio eram de papel.

\*\*\*

Neste capítulo, busquei elencar algumas das significativas práticas de imagens em torno de práticas narrativas e de espaço com as quais me deparei ao longo de quatro anos de aproximação daqueles aos quais aqui chamo *memorialistas de esquina*. Não era minha intenção apresentá-los como uma coletividade bem estruturada entre si de práticas homogêneas, como de fato não o são. Pelo contrário, mergulhando num universo populacional de maioria negra, marcada por privação de investimento do estado em serviços básicos na vizinhança, busquei, com interlocutores de pele escura como Ivoneide, Álvaro, Alvinho e Cláudio, pontuar a diversidade e a particularidade de *práticas de imagens* conectadas aos trabalhos da memória de cada narrador e narradora, evidenciando suas aproximações e distanciamentos de outras vivências na vizinhança.

Outros desses memorialistas de esquina que não se encaixam nesse recorte étnico-racial são Sérgio Rocha e João Brito, o que não torna suas práticas de imagens menos significativas para essa constelação de esforços de conservação de memórias do Poço da Draga. Em sua recorrente visita guiada, Sérgio habitua seus vizinhos nas calçadas de casa a ver fotografias e a ouvir relatos históricos e lembranças sobre seu território, favorecendo a sedimentação de valores em torno das memórias de cunho mais pessoais ou mais coletivos. Joãozinho, apesar de não ser atuante no movimento comunitário de luta por moradia como Sérgio, possui uma longa história de engajamento no universo esportivo local, que, associada a seu acervo fotográfico impresso e com o celular, potencializa sua prática de memorialista informal pelas esquinas do Poço e no grupo de WhatsApp da *Resenha do Brasileirinho*.

Assim, seja em círculos de participação mais amplos como as visitas guiadas de Sérgio que são abertas para toda a cidade; seja em círculos mais restritos como um saudoso coletivo de ex-jogadores do Brasileirinho; ou ainda em empenhos individuais na criação e conservação de álbuns reservados aos olhos de familiares e amigos próximos, uma cultura ao redor da prática de imagens caracteriza os trabalhos da memória no Poço da Draga e se difunde no território, compondo isso que defino de *comunidade visível*. Chamo assim, de maneira ambivalente, tanto o conjunto desses memorialistas de esquina de esforços individuais e coletivos, bem como o conjunto de imagens e narrativas produzidas ou protegidas por esses, num jogo saudoso de lembrar e ser lembrado.

Este capítulo também faz uma travessia entre as narrativas e práticas de cunho mais autobiográfico e aquelas que buscam dar conta das lembranças de muitos. Se Sérgio introduz os trabalhos apresentando com caráter politizado a *prática de imagens* de arquivos públicos em



diálogo com moradoras e moradores mais antigos, Ivoneide e Álvaro nos situam no contexto da fotografia vernacular, das imagens que nos são caras, mas todas elas cheias de rastros a serem trilhados em direção às veredas da história da comunidade. É ainda Álvaro e seu pai, Alvinho, que vão nos deter mais demoradamente nas práticas de *imagens conectadas* e fotografias antigas digitalizadas —para fluírem num contexto de partilha em coletivo restrito. É no jogo de lembranças do Brasileirinho Futebol Clube em que nos demoramos mais, tendo em vista a intensa troca de mensagens, fotos e vídeos.

Algumas particularidades surgiram ao longo da investigação desses distintos pontos em nosso atlas de práticas de imagens. Se a princípio eu imaginava contar com um engajado e diverso grupo de interlocutores jovens negros, minha trajetória no Poço me conduziu por searas inesperadas de saberes como o universo do futebol e da masculinidade, assim como findar atento a interlocutores diversos etnicamente (que não problematizam questões dessa ordem), adultos e especialmente os mais velhos com intensas vivências digitais. Pensar com essas pessoas distintas de mim em muitos sentidos tensionam o desafio que Viveiros de Castro (2002), e antes Tim Ingold (1992), propõem à antropologia, qual seja, o de produzir *filosofia com gente dentro*, um pensamento filosófico em interação com formas não acadêmicas de saber. Há, porém, pontes relativamente *visíveis* por onde trafegam nossas trocas e as trocas entre gerações de moradores. Eu, Álvaro e outros interlocutores que conheceremos no capítulo seguinte temos idade e cor aproximadas, assim como atuação no campo audiovisual e documental. Se o universo do Brasileirinho é marcado por uma composição masculina, as guardiãs das fotografias de família são mães como Ivoneide e tias-avós como a de Teco. Em ambas as narrativas desses dois *memorialistas de esquina* emergiram as figuras das linhagens femininas de suas famílias e também a presença das crianças. Lembremos que, se Álvaro tem parte da infância documentada pela história do Brasileirinho, Ivoneide nos mostra seu particular empenho em produzir álbuns da geração nascente da comunidade e daqueles que já partiram. João Carlos, filho de Ivoneide, também atuante no universo do audiovisual, foi também um importante interlocutor com o qual discuti nossas aproximações geracionais e os laços entre pesquisadores, documentaristas e os moradores mais antigos do Poço da Draga.

Outras especificidades que evidentemente atravessaram a escrita deste capítulo foram os por vezes mencionados conflitos entre coletivos criminais e o Estado e a pandemia de Covid-19; ambos os casos modificaram as dinâmicas sociais em toda a cidade e não deixariam de deixar seus rastros no poço e no desenvolvimento desta tese. Nada mais alusivo, assim, do que a fala de Alvinho:

Doutora acabaram tudo meu. Não tenho mais praia. Não tenho mais o jogo pra jogar, mas aí se voltar...tu é louco, é? Eu volto. nós voltamos tranquilo. [...].Se a gente tiver...como é que chama...a nossa *cidadania* de volta, o Brasileirinho vai voltar a jogar (informação verbal)<sup>173</sup>.

Lembro, agora com o peso destas breves palavras de Alvinho, das cenas de vídeo na figura 68 quando o presidente do Brasileirinho treinava próximo à ponte velha para reencontrar os amigos num campo de futebol fechado, assim que as normas sanitárias permitissem. É comovente que o velho pescador associe sua cidadania ao seu direito de ir e vir, duplamente interdito pelo isolamento social promovido por normas sanitárias do Governo do Estado e pela arbitrária territorialização do espaço da cidade por facções. Tanto o futebol quanto o uso do espaço da praia figuram no imaginário de Alvinho como constituintes de sua cidadania.

E por falar em vídeos, não é difícil perceber que, ao final dos relatos deste capítulo, dei uma intencional ênfase nos esforços filmicos na *Resenha do Brasileirinho*. O fato é que eles se apresentaram entre as práticas de imagens recorrentes no grupo. Outro motivo de sua aparição, por fim, é que, dadas as distinções entre o fazer fotos e fazer filmes, deixei para o capítulo que se segue uma singular *prática de imagem* no Poço da Draga que relaciona velhas fotografias aos filmes de jovens documentaristas. Se acompanharmos a visita guiada audiovisual espontânea de João Brito, mais adiante nos concentraremos naqueles que se utilizam da linguagem fílmica para narrar memórias e que em suas obras carregam rastros de suas e das *práticas de imagens* da vizinhança. Dessa forma, também enxergamos em sua prática audiovisual procedimentos parecidos com os desta tese e de outros memorialistas de esquinas do Poço, traçando os elos de constelações de imagens nos trabalhos da memória desse território.

---

<sup>173</sup>Entrevista concedida por telefone em 17/07/2020 por Álvaro Graça.

## 4 FOTOS E DOCUMENTÁRIOS: NARRATIVAS ENTRE O PIXEL E O PAPEL

### 4.1 A prática documental no Poço da Draga

Após nos dedicarmos extensamente a velhos e espontâneos *memorialistas de esquina* com dedo em riste e fotografias nas mãos ao narrarem histórias do Poço da Draga, seguimos mais brevemente com jovens documentaristas que mais ou menos formalmente, profissional ou amadoramente, vingam o memorialismo da *comunidade visível* com suas próprias práticas de imagem.

Como mencionei na introdução desses escritos, dessa *narrativa sobre narradores*, aqui descrevo um elo transgeracional performado entre aqueles dos celulares e os dos documentários, tendo fotografias e relatos orais como duas grandes forças de ligação. Não se trata apenas de uma espécie de herança familiar, visto que não é uma prática ou um acervo de lembranças passados estritamente de pais para filhos. Para que emergisse a prática do filme documental no Poço, permeada por fotos e vozes, além de fatores culturais e políticos, foi necessário que já houvesse na vizinhança a prática de imagens ensaiada por velhos memorialistas de esquina, que ainda jovens compulsavam em produzir e colecionar fotografias em papel. Ou seja, essa tese descreve nesse enleio fotográfico *como na comunidade visível a prática de imagem de uma geração é herdeira de outra*.

Arrisquemos, quem sabe levianamente, efetuar uma espécie de analogia com o uso da categoria “acumulação primitiva de capital”<sup>174</sup>, na qual práticas e acervos imagético-narrativos de uma geração são apropriadas pela seguinte em suas próprias práticas. No entanto, os afetuosos laços de vizinhança não dão tons de expropriação para tal acontecimento e sim de longevidade à memória da comunidade e da cidade e de seus narradores. Quando a produção audiovisual e seus autores nascem na comunidade sobre a qual se referem, os riscos de uma relação “extrativista” são menores, e até mesmo ocorre o contrário, já que a teia expandida de trocas de imagens e produção de memória é favorecida, recriando-se, continuamente, dispositivos coletivos de duração e atualização de seus modos de lembrar e ser lembrados. Quando o documentarista carrega em seu filme as fotos e lembranças de seus avós e vizinhos, há de fato dois acúmulos: primeiramente o dos arquivos desses últimos, e, posteriormente, na prática do jovem memorialista que tanto se favorece como preserva as práticas daqueles que o precederam.

---

<sup>174</sup> Breve alusão à teoria dos capitais de Marx (2013).

Lembro, uma vez mais, que Benjamin (2006, p.505) vê da imagem se formar uma constelação quando “o ocorrido encontra o agora num lampejo”. Ora, sejam com fotos ou com filmes, as práticas de imagens do Poço constelam tempos e espaços, vozes e vistas, num complexo esforço coletivo de fazer lembrar as memórias daqueles que não constam nos anais da história oficial (BENJAMIN, 1994).

Assim como seu João Brito Meu ou como Alvinho ou Cláudio He-Man *praticam imagens* em seu celular para narrar suas memórias, Victor de Melo *pratica imagens* nas suas redes para compor documentários. Afastados por mais de 30 anos de diferença, todos dão vida às histórias do Poço da Draga em suas narrativas.

É interessante observar que, na genealogia do audiovisual cearense, muitos realizadores como Victor reconhecem a relevância em sua formação do Alpendre Casa de Arte — e de um de seus idealizadores em particular, Alexandre Veras. O Alpendre funcionou de 1999 até 2012<sup>175</sup>, dando lugar, após seu fechamento, ao Cena 15, equipamento do Centro Dragão do Mar na Praia de Iracema. A ONG ofereceu formação em audiovisual para muitos moradores do Poço da Draga, incluindo meus interlocutores Álvaro Graça Júnior (Teco), Sérgio Rocha e João Carlos Goes. O Alpendre também contribuiu para a formação do Alumbramento, coletivo o qual Victor de Melo integrou, até o encerramento de suas atividades em meados de 2019. No site do coletivo Alumbramento, Ricardo Pretti comenta:

Eu acho essa conexão-confusão maravilhosa, pois não dá para conceber o Alumbramento sem o Alpendre (coletivo de artistas e pensadores de uma geração anterior à da Alumbramento). Todos nós que fundamos o coletivo Alumbramento estávamos envolvidos (trabalhando e frequentando) com o Alpendre (principalmente via a figura mestre de Alexandre Veras) (PRETTI,2019).

Teco por vezes mencionou a influência de Veras na maneira com a qual ele faz seus filmes e as pesquisas para tais realizações audiovisuais relacionadas à memória do Poço. Ou seja, no final dos anos noventa e começo dos anos dois mil, quando lutas por permanência já se articulavam no Poço da Draga, quando pesquisadores não moradores como Linda Gondim da Universidade Federal do Ceará e moradores como o geógrafo Sérgio Rocha escreviam sobre a memória da comunidade, ao mesmo tempo o Alpendre formava realizadores em audiovisual, os instigando como lembra Teco a “falar sobre o quintal da sua aldeia”<sup>176</sup>. Investigar o Poço e sua história foi marca na produção de Teco, Victor, João Carlos e dezenas de outros jovens que inclusive recebiam bolsas para

<sup>175</sup>Disponível em:<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/12/12/noticiasjornalvidaearte,2969944/era-uma-vezum-alpendre.shtml>. Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>176</sup> Referência à frase atribuída a Tolstoi “Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia”.

estimular suas presenças nos cursos da ONG. Ao observar na comunidade a atuação de artistas, acadêmicos e moradores mobilizadores políticos, tais fatos parecem sinalizar como os trabalhos da memória vêm se sedimentando ano após ano como prática coletiva no Poço da Draga. Desse ponto de vista, não surpreende que a comunidade que constitui e acolhe seus velhos memorialistas de celulares cheios de imagens à mão, também acolhe jovens documentaristas que tomam os dizeres e as fotografias das gerações anteriores como “matéria-prima” de sua produção audiovisual.

Assim como os *griôs*<sup>177</sup>, anciões e anciãs negras que na África Ocidental transmitem histórias e experiências, mulheres e homens do Poço se valem de suas palavras e de fotografias de pixel e de papel para preservar lembrada e visível a comunidade — que é repleta das mais diversas matizes de corpos pretos.

Dessa forma, tendo percorrido as calçadas do Poço com seus memorialistas de esquina, me dedico, a seguir, a duas experiências audiovisuais significativas para esta tese, apesar da vasta produção de seus moradores. Primeiramente, trago duas obras do documentarista Victor de Melo para pensarmos os laços de vizinhança e práticas de imagem fotográfica na produção fílmica. Num segundo momento, relato a experiência da “Oficina de Fotobiografia” (BRUNO, 2019) ministrada por mim e por Teco em 2019. Nos concentramos aí na problemática levantada pelo filme *Em\_poçados*, idealizado pelo morador João Carlos Goes. O curta favorece que notemos aproximações e distanciamentos da prática documental e do fazer antropológico e como cada qual *monta* suas constelações. Finalmente, encerramos o trabalho tensionando tais experiências no Poço com as noções de montagem, imaginação e imaginário.

## 4.2 O atlas-documentário de Victor de Melo

Como mencionado, no ano de 2019 realizei a “Oficina de Fotobiografia - Ensaio e Filmes nos Celulares do Poço da Draga”, na Escola Porto Iracema das Artes, equipamento cultural do Instituto Dragão do Mar, nas cercanias do Poço. Em parceria com Teco, praticávamos o conceito de Fabiana Bruno (2012) que batiza a oficina e ao mesmo tempo o deslocávamos para o campo audiovisual. Facilitamos o processo de edição dos conteúdos de

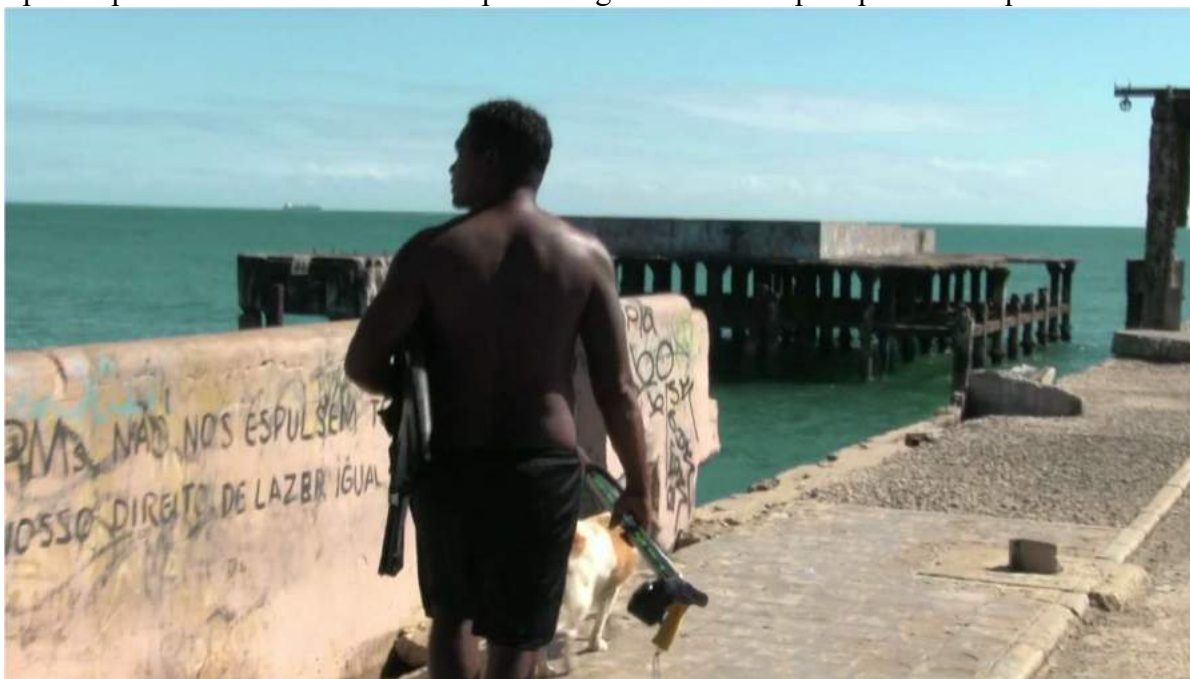
---

<sup>177</sup> O termo griô refere-se aos anciões de cidades na África Ocidental, guardiões das histórias e memórias, experiências a serem partilhadas em suas comunidades. No Brasil, utilizamos a expressão de maneira semelhante.

fotos e vídeos de aparelhos telefônicos, por entender que o processo de criação artística nos permitiria observar os trabalhos da memória de moradores, suas práticas e suas constelações.

Para abrir a oficina contamos com a presença do realizador e ex-morador do Poço da Draga Victor de Melo que exibiu “Ponte Velha” e debateu conosco o filme documental que, lançado em 2018, se utiliza de grande acervo fotográfico e também videográfico do autor, de outros moradores e de outras fontes de arquivo de conteúdos sobre Fortaleza.

Figura 108 - Cena extraída do filme *Ponte Velha* (2018), de Victor de Melo. Homem com arpão e pés de pato nas mãos se encaminha para mergulho da Ponte para pesca subaquática.



Fonte: Cópia do filme cedido pelo autor (2019).

O filme inicia com uma sequência de *planos-detalle* mostrando a estrutura de concreto e ferrugem do lugar pela manhã com atenção para as pichações e frases escritas nas muretas em ruínas, sem sinal de presença humana. Em sequência, vemos a caminhada de um homem negro e seu cachorro pela tranquila manhã da Ponte vazia. Com arpão em uma mão e pés-de-pato na outra, ele se dirige para um ponto da ponte onde pulará para iniciar pesca subaquática, e por isso passa a mureta onde se lê a frase pintada à mão com tinta preta “PMs não nos espulsem [sic] temos o nosso direito de lazer igual a vocês”. Vejo com espanto a frase que hoje está quase toda apagada, e que na época da cena, 2017, a vi durante as festas que ocorriam na Ponte aos domingos antes de batidas policiais desencorajarem sua continuidade ainda no mesmo ano, segundo me contaram informalmente alguns moradores. A frase, meio apagada, vista por mim num sábado de 2019 e reavivada pelo filme junto de outras mensagens nas muretas, é rastro da resistência dos frequentadores, de sua persistência em frequentar, apesar

da ação do estado na figura dos agentes policiais. A frase é indício e afirmação das práticas daquele espaço.

Figura 109 - Reinauguração da Ponte Velha (1929)



Fonte: Arquivo Nirez. Imagem exibida no filme *Ponte Velha*, de Victor de Melo.

O filme, no entanto, não se concentra apenas ali. Mais adiante, uma foto antiga cedida pelo arquivo Nirez mostra a Ponte em reconstrução em 1929. Por sobre a imagem, a voz do morador do Poço da Draga e geógrafo Sérgio Rocha narrando em francês dados sobre a criação da Ponte. Após errar uma frase e tossir, o locutor pragueja em português e vemos Sérgio de pé, cigarro à mão, tendo o mar e a Ponte ao fundo. Segundo o autor disse na ocasião, a intenção era “tirar uma onda com documentários que usam locução em língua estrangeira e muitas vezes em francês”. Ele também mencionou que o idioma usado também buscava se referir a Fortaleza da *Belle Époque*, 1850/1925 (PONTE, 2014), período em que se construía a Ponte.

É também interessante observar que Sérgio costuma fazer visitas guiadas pela comunidade, inclusive de maneira bilíngue. Como indiquei anteriormente, conheci o geógrafo e guia em um momento como esses. Em tal altura da visita, Sérgio fez uma parada para comprar cerveja e para fumar antes de prosseguir com sua apresentação do Poço, com uma lata ou um cigarro numa mão e reproduções de fotos antigas plastificadas na outra. Assim, a cena que abre o filme tanto brinca com a linguagem documental estrangeira como caracteriza a



informalidade e a leveza do primeiro de vários personagens-moradores que surgem ao longo do filme.

Além disso, é possível que haja uma motivação histórica local que favorece a entrada francófona na obra de Victor. Não é incomum que moradores relatem que possuem parentes morando na Europa, como é o caso de João Carlos Goes. Tal fato não se estranha se considerarmos fatores favoráveis a isso como a) a vida no Poço da Draga ter se desenvolvido em uma região portuária a princípio; e b) nas últimas décadas a carreira em atividades como capoeira, triatlão e mergulho favoreceram que alguns moradores encontrassem oportunidades profissionais no exterior. Dessa maneira, há na memória da comunidade laços com a cultura europeia da qual o filme trata com humor cáustico. Seu riso não para por aí. Ao satirizar os costumes de uma “Fortaleza afrancesada”, já marcada pelo higienismo social, aqueles que riem são os descendentes de pescadores e portuários que ainda residem na rica orla de Fortaleza — logo ao lado da alta muralha de hotéis que acolhem os turistas europeus, entre outros.

Figura 110 - Cena extraída do filme *Ponte Velha* (2018), de Victor de Melo. Fusão de fotografia de jovem pulando da ponte para o mar e vídeo de garotos molhados recém-saídos do mar



Fonte: Cópia do filme cedido pelo autor (2019).

Assim como na cena inicial, o restante do filme carrega diversas outras imagens e falas com potente eloquência sobre a Ponte, e também sobre a relação desta com os que a frequentam. O curta-metragem nasce da intenção de “catalogar” alguns usos da Ponte, conforme disse o autor no debate após a exibição. Desse modo, vemos dezenas de fotos e vídeos

de jovens banhistas pulando da Ponte para o mar, vemos a performance que anualmente um morador do Poço faz na beira do mar fantasiado de peixe, vemos pescadores puxando um peixe do mar para cima da ponte, vemos “Barba Azul” que na época da gravação morava debaixo da Ponte, vemos um morador aprontando o cigarro de maconha enquanto uma caixa de som embala o reggae e o grande número de pessoas em uma festa, entre outros encontros possibilitados pelo filme. É muito potente que no filme vejamos algo da poética corrente na prática daquele espaço: o Poço é um desses particulares lugares no mundo onde a expressão “pular da ponte” soa bem aos ouvidos. A expressão de morte ganha pulsão de vida, quando vemos os corpos negros de garotos do Poço se lançando em contraluz contra a superfície verde do mar que os acolhe com agitação. Para criar “Ponte Velha”, Victor recorre às fotografias em seu arquivo pessoal sem finalidade profissionais como também materiais restantes de outras experiências audiovisuais. O realizador conta que “escolhia as imagens que não eram as mais bonitas, bem-feitas, e sim aquelas que ninguém usaria para fazer um filme ou para uma exposição, mas que tivessem um sentimento, que afetassem”. Nesse quesito, é interessante observar que as imagens no filme possuem origens diferentes, feitas com câmeras e condições diversas, algumas tendo “mais definição” que outras menores que o formato do filme —evidenciadas por sua pixelização.

Com parte das imagens com aspecto “mais vernacular”, feitas “como deu no momento” e com outra parte prezando mais por padrões técnicos de exposição e enquadramento, a heterogeneidade de seu conteúdo parece atestar na própria condição da imagem a passagem do tempo, a duração e a diversidade das vidas e da comunidade a frequentar aquele espaço. Como a textura de ferrugem nas longarinas e o cimento gasto pichado que apontam a longevidade da Ponte, Victor carrega tempo e memória na própria constituição das imagens com que trabalha. Portanto, seu procedimento documental leva em conta a experiência visual do espectador quando o autor escolhe apresentar “pulos da ponte” com imagens em baixa definição achadas no YouTube, mas apresenta em imagem de alta definição (feita em sua câmera Canon 5d<sup>178</sup>) os personagens moradores que doam sua voz para o filme.

*Ponte Velha* nos lembra de que fazer um filme é também trabalhar memória. Em se tratando de um documentário como este, que articula rastros e registros de tempos, espaços e fontes diversas, podemos dizer que se trata de um trabalho coletivo para produzir uma outra rede de pontos, uma constelação de fotografias, vídeos, falas, ideias, ruídos e texturas

---

<sup>178</sup> Modelo de câmera de uso no campo fotográfico e audiovisual.

manuseadas pelo documentarista, mas completamente atravessada pela comunidade envolta do documentário. É assim que associa a prática de Victor: menos a de uma catalogação linear de ações e mais de algo como um cartógrafo com um atlas nas mãos. Ele conecta pontos entre gente, coisas e acontecimentos num território, enquanto o registra por *montagem* tais encontros.

\*\*\*

Em sua curta-metragem anterior, *Casa da Vovó* (2008, 24 minutos), Victor já trabalhava com imagens de natureza diferente entre si<sup>179</sup>. Assistimos ao filme dois dias adiante, já sem a presença do autor, quando estávamos prestes a seguir em grupo de nossa oficina para uma caminhada pelo Poço da Draga. Apresentando em preto e branco planos de vídeos da casa onde viveu a infância e a adolescência, Victor contrapõe suas antigas fotografias com um colorido “gasto” à completa ausência de cor das imagens em movimento que documentam a atualidade da morada de sua ancestral.

É disso que trata a figura acima. Por sobre a monocromia da cozinha da avó vazia, com a mesa limpa, em 2008, vemos em cores esmaecidas uma familiar foto de aniversário, uma pessoa adulta ao fundo quase cortada pelo teto da fotografia, um outro corpo com a cabeça cortada e mais abaixo 07 crianças posando para a câmera diante de um bolo onde se pode ler “parabéns Victor”. Por sobre a mesa (de modelo diferente daquela de 2008) chama atenção em laranja uma garrafa de refrigerante Fanta e outra mais à direita de Pepsi - seus formatos e rótulos evidenciam não se tratar de imagem recente.

---

<sup>179</sup>Já ao falar da trajetória do Coletivo Alumbramento, Ricardo Pretti faz menção ao sentimento de “comunidade” que os movia e a feitura do curta de Victor: “Muitos outros filmes foram feitos ainda nesse momento em que estávamos mais despreocupados, menos ávidos por ocupar um espaço social mais definido. Um deles que nunca me esquecerei é o *Casa da Vovó*, do Victor de Melo. É o tipo de filme em que cada imagem, para além dela em si, se torna o próprio nascimento da Imagem, sua concepção. Esse filme me fez entender que havia uma intuição coletiva em jogo naquele momento. Não havia planejamento na feitura dos filmes. Era um cinema sem linguagem, selvagem e solto, expressão da intuição artística individual amparada por uma sensação de comunidade – devido principalmente à escola de audiovisual da Vila das Artes [...]”. Disponível em: <https://alumbramento.com.br/memorias-apos-o-fim-ou-simplesmente-alumbramento/>. Acesso em 28 jun. 2019.

Figura 111 - Cena extraída do filme *Casa da Vovó* (2008) de Victor de Melo. Fusão de fotografia do acervo do autor, sua festa de aniversário na infância, por sobre vídeo em preto e branco da cozinha da casa de sua avó no ano de feitura do filme



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Victor me conta, em diálogo informal, que o *Casa da Vovó* surge num contexto em que as pessoas do audiovisual à sua volta faziam “filmes de apartamento” e que o filme seria de seu “apartamento”. Conta que no começo dos anos 2000 “a maioria do pessoal que estudava audiovisual era playboy ou de classe média”. No filme, sua trajetória de morador do Poço da Draga se distinguiria destes apresentando. Conta também se tratar de um documentário mais observacional, de câmera parada, e que as fusões de fotografias coloridas com o presente sintetizariam lembranças saudosas. Por exemplo, nas fotos sobre o vídeo da porta do banheiro, ele aludia ao banho que tomava ali ao voltar da volta da praia.

Em *Casa da vovó*, o realizador é parte daquela casa. O seu cinema vai moldando aquele espaço e os que o habitam. A intensidade da presença das coisas daquela casa que Victor busca com a sua câmera, é uma intensidade da presença dele próprio. A imagem vai se constituindo das relações, de impressões, da memória infantil, das rachaduras na parede, de fotografias desbotadas, do som dissonante da TV. Corpos e objetos se dissolvem na paisagem, nem em primeiro plano, nem no esquecimento, apenas compondo a cena. Não há ênfases, não há dramatizações nos gestos, não há ressentimentos, nem nostalgias. Não há entradas nesse filme que sejam escancaradas. Ele não nos conta a história daquela casa, situando-a, onde fica, quantos cômodos, quem vive ali, quem viveu, o que fazem... os personagens atravessam o quadro, entram e saem do plano, sem se importar com a presença daquela câmera fixa, sem se apresentarem, carregando isopor, lavando roupa no chão, estendendo-a no varal, fritando a carne do almoço. (PAULA, 2013, p.56).

No filme, as fotografias se confundem aos sons de televisão e rádio que ampliam a sensação do jogo de travessias entre as temporalidades de uma casa da avó vivida na infância do diretor e de um outro momento do mesmo espaço que nos apresenta com tomadas de vídeo em preto e branco. “Na formulação do filme, a casa se transforma em uma pequena máquina imaginativa, capaz de entrelaçar passado e presente num só e mesmo plano.” (LIMA, 2019, p.85). As escolhas de cor e de imagens da obra evidenciam o potencial intensificador que a montagem cinematográfica tem na maneira como Victor nos envolve em seu trabalho da memória, em seu manuseio fotográfico de dentro da casa de sua avó.

Foi assistindo *Ponte Velha e Casa da Vovó*, em sala de aula [e também *Fort Acquário*<sup>180</sup>, anteriormente ao curso], e debatendo com o autor e os participantes que percebi uma importante condição de existência desses filmes. Para que Victor pudesse produzir essas obras, tão caracterizadas por “imagens de arquivos pessoais”, foi necessário que outros acumulassem e arquivassem as fotos que o autor encontrou entre pais, avós, amigos e outros moradores que possuíam imagens de pessoas pulando da Ponte para o mar publicadas no YouTube<sup>181</sup>. Isso me trouxe duas ideias importantes para esta tese. A primeira, e talvez a mais evidente, é que há uma transferência geracional de conteúdos fotográficos e audiovisuais sobre a memória da Comunidade. Percebi, em minhas incursões, que não apenas há muitos moradores antigos com acervos de imagens impressas e digitais, como há uma generosa predisposição em partilhar não só enquanto narradores para seus ouvintes, mas especialmente para aqueles que pretendem trabalhar memórias de alguma maneira —para fins artísticos ou acadêmicos.

Isso nos leva à segunda ideia: os filmes de Victor trabalham memórias na mesma medida em que praticam imagens fotográficas. Ao justapor fotografias antigas e atuais de seu acervo pessoal, imagens históricas da região cedidas pelo Arquivo Nirez, vídeos do Youtube,

---

<sup>180</sup> Em *Fort Acquário*, fotografias de Victor de Melo são utilizadas pelo Diretor Pedro Diógenes para lançar uma crítica à obra ainda inconclusa do Acquário de Fortaleza —a qual moradores do Poço da Draga relataram temer por sua permanência. O filme consiste na fala do arquiteto responsável pela obra do Acquário se desenvolvendo sobre as fotos de “Um domingo de sol como quase todos os domingos de Fortaleza. A praia estava cheia: crianças, jovens, famílias, pulo da ponte, futebol, surf, capoeira, churrasquinho, cachaça, música. Uma cidade pulsava naquele local, igual a qualquer outro domingo. Estava com meu compadre Victor de Melo, nascido e criado ali perto, no Poço da Draga, localizado nas intermediações onde está sendo construído o megaempreendimento Acquário Ceará. Essa obra do Governo do Estado, de cerca de 300 milhões de reais, está sendo construída para atrair turistas e seus cartões de créditos, e com a desculpa de revitalização da área. Como revitalizar um lugar que já é vivo? Para isso os moradores do Poço da Draga correm risco de remoção desse lugar onde vivem há mais de cem anos. Nesse dia o Victor tirou algumas fotos daquelas pessoas na praia, pois percebemos que, depois da finalização do ‘terceiro maior aquário do mundo’, aquilo seria impossível” [Escrito pelo diretor Pedro Diógenes na descrição do Filme na plataforma Vimeo]. Disponível em: <https://vimeo.com/269163243>. Acesso em: 28 jun. 2019.

<sup>181</sup> O realizador relata que localizou e solicitou na plataforma de vídeos Youtube a autorização para usar em seu filme imagens que mostram moradores e frequentadores da Ponte Velha pulando desta para o mar.

entrevista com moradores, o realizador aborda os usos da Ponte Velha, desde sua construção, mas mantendo-se mais atento aos últimos anos, ao presente. Se eu acredito que posso descrever o filme como uma “constelação ou atlas das práticas daquele espaço”, Victor chama de “catalogação das coisas que as pessoas fazem na Ponte”. Se considerarmos que outros moradores produzem filmes de maneiras similar, utilizando-se de fotos guardadas em álbuns de família, se considerarmos que eles mobilizam suas redes de relações *on-line* e *off-line* para tal fim, podemos observar que nos últimos vinte ou trinta anos uma prática de imagens surgiu entre gerações mais recentes subsidiada pelos arquivos das gerações anteriores que já tinham em suas vivências comunitárias o uso da fotografia para tratar da memória da coletividade.

Podemos tomar a liberdade, assim, de entendermos no título *Casa da Vovó* não apenas uma saudação de um neto, mas também uma celebração do documentarista à guardiã que conservou por décadas as imagens que seriam matéria-prima para sua prática.

### 4.3 João Carlos, os em\_poçados e os filmes fotobiográficos

Ao abandonar qualquer pretensão para um autorizado e generalizável conhecimento de um sobre o outro, a etnografia doméstica escapa ao remorso colonialista ao qual já se referiu Lévi-Strauss. O self e o outro encontram-se em casa mais do que na praça da cidade (RENOV, 1999, p.153).

Renov traz a ideia de *etnografia doméstica*, termo com o qual ele se refere a filmes feitos pelo diretor no espaço de sua própria intimidade, e que ele aponta como “antídoto” para o remorso colonialista [sobretudo europeu]. Tal remorso se refere, é claro, à constrangedora autoridade que ao longo dos dois últimos séculos tanto antropólogos como documentaristas detêm sobre filmes, teses e saberes que produziram *sobre o outro* - tendo sido este outro via de regra nãoeuropeus, nãobrancos e habitantes das ditas periferias da concentração de capital. Para tomarmos parte em tais anseios, basta que nos perguntemos com Spivak (2010) se *pode o subalterno falar* - ou que lembremos do famoso debate<sup>182</sup> ocorrido em 1965 entre Ousmane Sembène cineasta senegalês e Jean Rouch, etnólogo e realizador francês, no qual o autor negro do Senegal indagava porque a Europa ainda insistia em produzir filmes *sobre* o continente africano. No Brasil, não podemos deixar de mencionar Santiago (2007), filme no qual João Moreira Salles expõe sua tentativa frustrada de superar as diferenças

---

<sup>182</sup> “Une confrontation historique en 1965 entre Jean Rouch et Sembène Ousmane: ‘Tu nous regardes comme des insectes’”. Entrevista publicada em France Nouvelle, n. 1.033, p. 4-10, ago. 1965 e em CinémAction, n. 81, 1996, dossiê Jean Rouch ou le ciné-plaisir, editado por René Prédal.

econômicas, entre outras, que o separava de Santiago que trabalhou como mordomo na casa da família Moreira Salles.

Elenco tais ocorridos para esboçar as circunstâncias imbuídas de remorso e de assimetria de poder sobre as quais investigadores sociais e cineastas têm se debruçado nos dias de hoje para pensar suas relações *com* o outro. Também o faço, para, por contraste, fazer notar como as práticas de filmes já mencionados como *Ponte Velhas* e especialmente *Casa da Vovó* têm muito a nos dizer sobre etnografias domésticas e filmes autorreferenciais<sup>183</sup>. Pontuo isso, porque em nossa Oficina de Fotobiografias no Poço da Draga essas questões não foram apenas consideradas, mas tensionadas pelas atuações e produções de moradores. Tratamos em especial de João Carlos Goes e do curta por ele idealizado, “Em \_poçados”<sup>184</sup>.

Esse foi o primeiro projeto de filme surgido em nossos encontros, partindo de um desejo já antigo do morador. João me disse, quando eu o convidava para a oficina, que tinha “uma curiosidade sobre a visão dos pesquisadores sobre o Poço”, que pretendia fazer um filme no qual “os pesquisados entrevistam os pesquisadores”. Conforme mencionado em capítulo anterior, tal ímpeto lhe brotou diante das tantas vezes que colaboraram com pesquisas na vizinhança, ele João e também sua mãe Ivoneide (sobre quem produzimos o curta “Ao Mundo”), entre outros como Álvaro que contribuiu com essa tese e com a realização da oficina e de seus filmes. Assim, sua curiosidade mais que justificada pode ser também indício do quão pouco do conteúdo de pesquisas acadêmicas retornam àqueles sobre os quais elas tratam, e com quem constroem efetivamente conhecimentos. Dessa forma, há algo de revanche, e também de sarcástico quando o *pesquisado* propõe “virar a câmera” para o *pesquisador* e para seu acervo fotográfico e seu repertório discursivo. Ao fazê-lo, colide diretamente com questões éticas e metodológicas das ciências sociais e do documentarismo que vínhamos comentando e sobre qualquer *remorso colonial* que porventura paire sobre nossos títulos e currículos lattes.

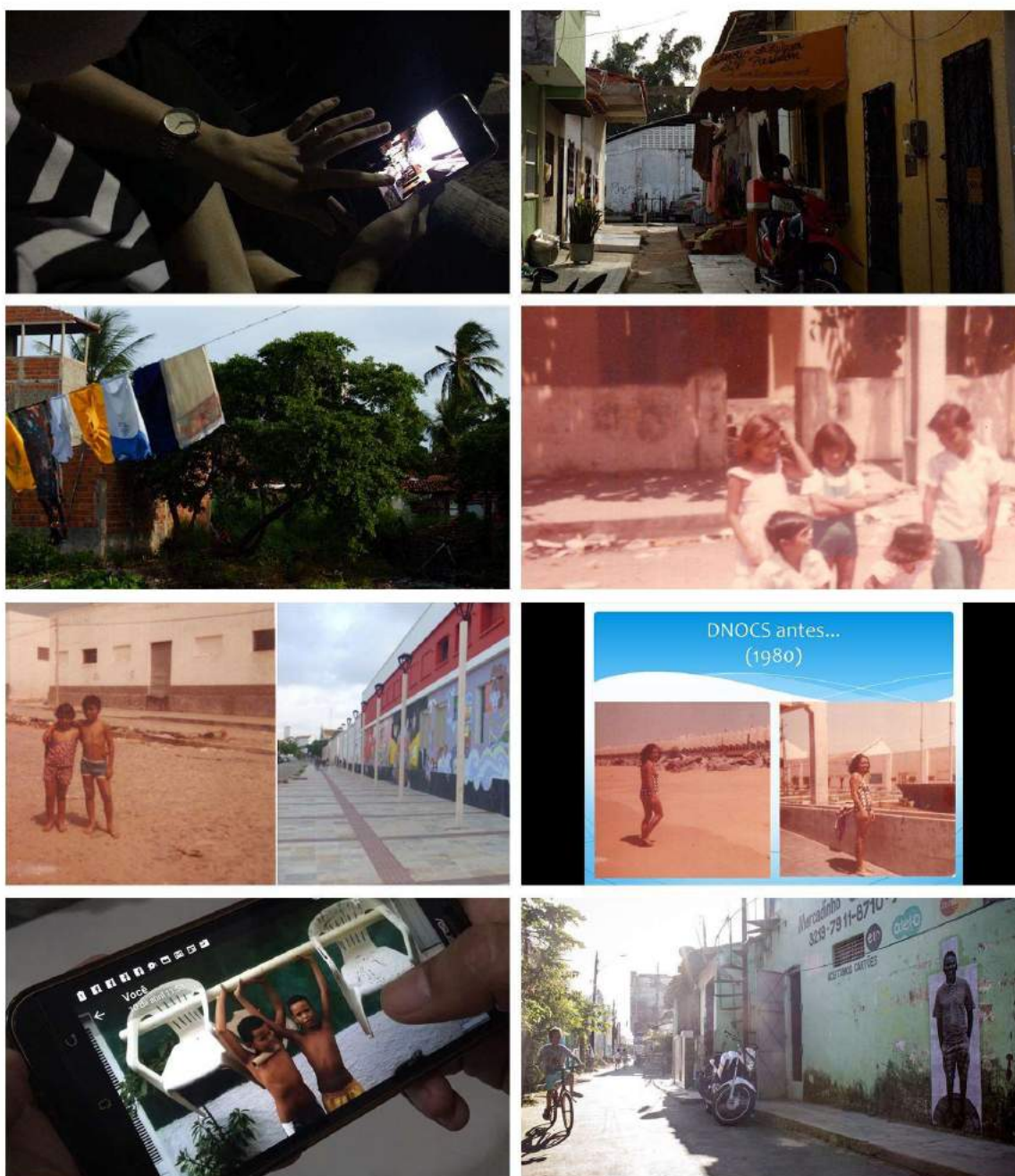
---

<sup>183</sup> Considero aqui um filme autorreferencial aquele em que o autor trata de sua própria condição existencial ou se utiliza dela para realizar sua obra, ainda que o trabalho não se caracterize explicitamente como uma autobiografia.

<sup>184</sup> Além de João, estavam na equipe Geovane Brandão, Nivando Bezerra, Virgínia Souza, que não eram moradores do Poço.



Figura 112 - Mosaico de cenas do filme *Em poçados*



Fonte: Filme realizado durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga (2019).

Mais que uma vendeta, João dedicou ao curta sua habitual generosidade, definindo o termo *em poçados* referente às pesquisadoras e pesquisadores que, no curso de suas investigações estabeleciam laços afetivos ou políticos com os moradores do Poço da Draga. Ao invés de denunciar aqueles que colhiam seus dados predatoriamente e não retornavam à comunidade sequer as suas dissertações e teses, o idealizador do filme abordou os encontros por ele percebidos positivamente, mais duradouros, para além das dinâmicas de pesquisa. O

curta-metragem reuniu depoimentos e fotografias de três pesquisadores que na época estavam em atividade no Poço da Draga: Amanda Máximo, da Pós-Graduação em Arquitetura da UFC, Eu, Felipe Camilo e Neivania Silva Rodrigues<sup>185</sup>, ambos do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará.

Figura 113 - Cena extraída do filme *Em\_poçados* (2019)



Fonte: Filme realizado durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga (2019).

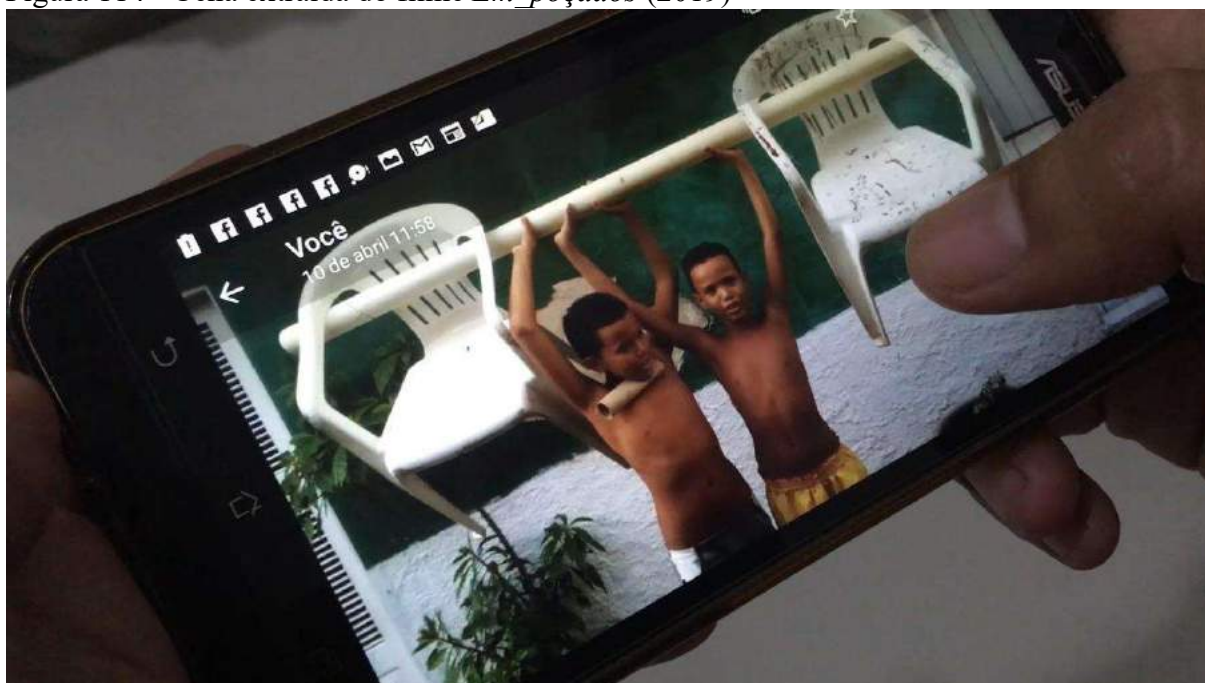
A lógica que conduziu a montagem do filme se concentrava na apresentação de fotografias que os investigadores fizeram do Poço e em como eles se referiam a tais imagens e as abordavam em suas pesquisas e relações com a vizinhança. Na Figura 112, temos algumas cenas da obra, nas quais vemos fotos apresentadas por Amanda primeiramente, depois por Neivania e depois por mim. Ao final do filme, João Carlos surge apresentando a ideia que dá liga ao trabalho. Se a arquiteta Amanda nos traz imagens apresentando a espacialidade de ambientes externos do Poço, feitas a certa distância das pessoas, ela relata como o lugar ganhou terreno em sua vida e como alguns moradores se tornaram amigos, assim como sentir o vento e o mar daquele pedaço da orla lhe trazia satisfação.

Neivania traz uma especificidade em sua história de vida que a tornou personagem principal do filme: ela havia nascido e crescido no Poço. Na quarta cena indicada na Figura

<sup>185</sup> Neivania, personagem central no filme, é graduada em ciências sociais e desenvolveu pesquisa de mestrado em sociologia com o tema “Organizações Não Governamentais: o caso da Velaumar — Assessoria, Desenvolvimento e Cidadania (Fortaleza-CE), com orientação de Linda Maria de Pontes Gondim. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6221423601197550>. Acesso em: 8 jun. 2019.

112, vemos uma velha foto de infância da socióloga que ri ao indicar que descobriu anos adiante que a residência de mureta baixa ao fundo, onde viveu, era conhecida nos arredores como “casa assombrada”. Para nossa surpresa, quando começávamos a editar, João nota que Neivania não havia encontrado as fotos que gostaria que utilizássemos e nos enviou a apresentação de PowerPoint com a qual defendeu sua monografia. Assistindo a tal arranjo de fotos e informações, como vemos na Figura 113, concluímos que a própria apresentação *slide a slide* era uma edição *um tanto fotobiográfica* da pesquisadora que, por meio de imagens de infância, e imagens de pesquisa, narrou sua vida com enfoque na carreira acadêmica. Não posso nesse ponto, deixar de observar que os slides resultantes de pesquisas, são uma *prática de imagem* recorrente (ou decorrente) no território do Poço e que também constituem a *comunidade visível*. Dessa forma, a estética de tal prática foi conduzida para dentro do filme, enfatizada por um sutil som de “clique” de mouse todas as vezes que uma fotografia surgia.

Figura 114 - Cena extraída do filme *Em poçados* (2019)



Fonte: Filme realizado durante a Oficina de Fotobiografias do Poço da Draga (2019).

No meu caso, aproveitei a oportunidade para compartilhar uma imagem que produzi para além de fins de pesquisa e que, no entanto, cá está ela acompanhando estes escritos. Na Figura 114, manuseio o celular enquanto falo da circunstância de feitura daquela foto. Já havia pouco mais de dois anos de iniciada essa minha experiência no Poço quando fui encontrar com Álvaro em sua casa. Apesar do portão que delimita o terreno na frente da morada de Teco nunca estar trancado, por hábito nunca entrei sem que viessem me receber ali. Nesse dia, os dois filhos gêmeos de Álvaro brincavam com um cano e duas cadeiras de plástico, simulando uma

competição de halterofilismo. A cena me parecia bonita, com aquele fundo verde, e eu adoraria dar aquela foto para Álvaro e sua companheira. Minha entrada foi recebida sem acanhamento pelos garotos, que insistiam que eu fizesse mais uma e mais outra foto. Teco chegou sem camisa, assim como os dois garotos, e os retratei todos juntos. Aquela ocasião banal, de pouco menos de cinco minutos, antes de prosseguir com os planos para o dia, me trouxera o sentimento que seria mais bem verbalizado por João em seu filme. Fazendo uma foto trivial com o celular, me senti em alguma medida *em\_poçado*, numa relação que, sem apagar as distâncias de nossas realidades, evidenciava aquilo que nos aproximava e que movia a pesquisa — e moveu esta escrita.

Estamos na casa dos trinta; somos fortalezenses nascidos nos anos oitenta, conhecemos cedo a cidade de pés descalços no chão de terra batida de nossas vielas, eu mais ao centro, Álvaro, João e Victor mais ao mar. Não vivenciamos hoje da mesma maneira essa Fortaleza epidêmica de vírus e endêmica de violência. No entanto, cada um a seu modo busca entendê-la por imagens. E é nesse balanço das semelhanças e dessemelhanças que construímos pontes. O intento desta tese não é produzir conhecimento sobre essas pessoas, mas, ao criar artificios de uma antropologia compartilhada, observar elucubrações sobre si e sobre sua vizinhança, busca *pensar com* documentaristas e memorialistas de esquina, *pensar com a comunidade visível* relações entre imagem, memória e a cidade.

João, assim como seu irmão, como Teco, como Victor, frequentou a ONG Alpendre e salienta tal experiência relevante para a maneira como associa a memória do Poço à prática audiovisual. Como nos lembra Brasil (2018), se relacionando com os modos de vida de uma coletividade, o cinema colabora para modificar e ampliar um imaginário social. Apesar de *Em\_poçados* não se concentrar em conteúdo biográfico de João Carlos, produzir um filme em sua vizinhança faz vazar, nas imagens e relatos dos pesquisadores, a paisagem de sua história de vida. Colateralmente, é do acervo de Neivania que vemos emergir uma prática meio que fotobiográfica apontando aqui e ali os rastros de suas memórias. Da mesma forma, podemos nos referir aos filmes de Victor como o registro de um certo proceder *fotobiográfico*, na forma como procede sua montagem fílmica, em perseguição dos *rastros* de lembranças nos álbuns da vizinhança. O mesmo podemos dizer da maneira como João Brito Meu e Cláudio He-Man contam suas histórias com o celular em uma das mãos, cheio de fotos, a gesticular com a mão livre.

Nosso campo de indagações se situa, nesse sentido, nas passagens entre o fazer cinema e o fazer morada, entre filmar e habitar, a partir de uma sondagem dos modos de engajamento de quem filma na composição dos modos de vida conjugados junto a um território. [...]. Queremos nos perguntar, com os filmes, a respeito de como se pode partir da coabitação de um território para a morada em um lugar-imagem, um lugar-

cinema. É como se fosse possível caminhar constantemente pelos liames entre morar e filmar. E a noção do coabitar é aqui bastante cara. Mas é sempre preciso considerar que, diante do trabalho do cinema, a coabitação é, pelo menos, dupla: habita-se um território vivido e um mundo imaginado (em outras palavras, o próprio filme, a imagem, o som).[...]. Seriam variadas as formas pelas quais o cinema se empenha para ser uma prática moradora, associada a outras práticas moradoras. (LIMA, 2019, p.18-19).

Lima(2019) sugere o cinema como uma *prática moradora*, passível de coabitação. Acredito que podemos de modo provisório residir coletivamente nas imagens dos filmes feitos em nossa oficina, os moradores do Poço e nós os outros realizadores. Sem delirantemente confundir-se com *o outro*, sem fantasiar-se de nativo roubando-lhe a fala, talvez este espaço das imagens coabitadas, entre outras coabitações, seja o que caiba a nós pesquisadores, gentilmente proposto por João Carlos aos *em\_poçados*.

Observa Migliorin (2015, p.185) que “quando o cinema chega na escola, o que ele traz [...] é antes um modo de tornar o mundo pensável, que perturba o pensável do que não é cinema”. Dessa forma, ao convidar moradores para fazermos filmes juntos, também estava a chamá-los para pensarmos juntos, mas sobretudo, para imaginarmos juntos. No entanto, não seria exatamente isso que faziam, já antes, os jogadores do Brasileirinho que conheci no Poço? Os velhos memorialistas de esquina não me estariam convidando a *imaginar a comunidade visível* com eles já nos nossos primeiros e imprevistos encontros, quatro anos atrás?



## 5 CONSIDERAÇÕES SOBRE A *COMUNIDADE VISÍVEL* E UM DEVIR NEGRO NAS IMAGENS

Olha lá o Poço da Draga, vazando nas dezenas de álbuns fotográficos de Ivoneide Gois! Vê lá Fortaleza, década a década do meio do século XX pra cá, saltando dos murais de fotos nas casas vizinhas! Olha lá o *Baixa Pau* no celular de João Brito, velho meiaesquerda do Brasileirinho! Vê lá Fortaleza nos álbuns escondidos nas caixas de sapato de Alvinho, presidente e *trivela* do Brasileirinho Futebol Clube. Vê o *Baixa Pau* nos álbuns e no celular de Cláudio He-Man. Vê Fortaleza nas visitas guiadas de Sérgio Rocha, cheio de fotos antigas nas mãos. Olha o Poço nos filmes cheios de fotos de Victor de Melo! Vê Fortaleza nos álbuns de capoeiristas, em suas paredes, nos celulares dos triatletas, nos perfis de Instagram dos surfistas! Eis o Poço, eis a Cidade, eis a *comunidade visível*.

Refiro-me ao pequeno bairro circunscrito entre o centro comercial e as ruínas de nosso primeiro porto —região historicamente marcada pelo movimento abolicionista cearense, que se fez ícone nacional nas figuras de José Luís Napoleão e Chico da Matilde (Dragão do Mar), território que hoje abriga população majoritariamente de pele escura. Há ali, entre seus moradores, um encontro entre a narrativa oral e a fotografia, que, para fins de observá-lo, a ele me referi como um conjunto heterogêneo de *práticas de imagem*<sup>186</sup>—relacionados aos esforços biográficos de seus narradores e a uma política de defesa territorial movida por certo segmento de moradores. Alego nesta tese que a conservação e a transmissão de memória possui tônica política e cultural no Poço da Draga, e que marca a subjetividade de muitos moradores que, apesar de engajados em práticas informais de memorialismo, nem por isso carregam um vocabulário político alardeado sobre o assunto. Tal política está mais em sua prática e em sua história do que em um discurso autorreferente.

Assim, encontrei mais memorialistas de esquina, ativos em seus trabalhos mnemônicos, nas calçadas de suas casas do que em reuniões de associações e de movimento comunitário. Digo isso não para menosprezar a ação política de meus narradores, mas para evidenciar que, apesar de parte deles estarem engajados nas lutas coletivas do Poço, não são apenas ativismos políticos as espontâneas *práticas de imagem* de muitos ali. Quero com isso frisar que, quando me referi a uma *comunidade visível* ao longo desses escritos, não quis generalizar à toda a coletividade do Poço da Draga, mas aos espaços, tempos e vivências

---

<sup>186</sup>Como menciono na introdução destes escritos, busquei na noção de *espaço* como um lugar praticado (CERTEAU, 2009), referência para tratar de *práticas de imagem* como os deslocamentos de terreno, de tempo, de sentido, de lembrança, também digitais, que exatamente em sua mobilidade constituem espaços.

acessíveis por meio de fotografias desses contadores de histórias e de suas maneiras de narrar e lembrar com fotos *em mãos e em seu território*. Refiro-me assim de maneira ambivalente à *comunidade visível*, sendo por um lado o coletivo daqueles que nos oferecem a vizinhança aos olhos, e sendo por outro lado o conjunto dos fragmentos desse território que se dá a ver através desse emaranhado de fios que ligam fotos, filmes, celulares, pessoas e lugares.

Dito em poucas palavras, esta tese buscou discutir as condições de existência dessa *comunidade visível*, elencando algumas de suas práticas de imagem para compreender como a partilha de acervos pessoais potencializam a produção de constelações de memórias e sentimentos de pertença. Por considerar o fazer antropológico como uma espécie de *filosofia com gente dentro* (INGOLD, 1992), conduzi oficinas de fotografia e vídeo de maneira a *pensar coletivamente* e observar em atos criativos as práticas de velhos memorialistas de esquina e de jovens documentaristas. No capítulo anterior, pudemos perceber as aproximações entre essas duas gerações que narram histórias do Poço, tendo a prática de fotografias como elemento em comum.

Se a princípio o que me movia era a crença de fazer um *cartografia-celular*<sup>187</sup>, sinto, por fim, que, ao seguir os *rastros fotobiográficos* (BRUNO, 2010) e os traçados de um *atlas* (WARBURG, 2010) de constelações de imagens e narrativas, a *imagem* que faço mais nitidamente deste trabalho seria de um *álbum imaginário da comunidade visível*. Ao elencar práticas de imagem significativas para as dinâmicas percebidas no Poço, ao ver seus memorialistas de esquina em seus esforços imaginativos a montar seus relatos conectando fotografias, pessoas, acontecimentos e localidades, coloquei-me, com eles, a *imaginar*.

Muito, muito mesmo, devo dessa abordagem em “observar os observadores” nascidos ali. Como Teco, Álvaro Graça Júnior, documentarista sensível à memória de seu lugar, que joga baralho na calçada com os velhos atletas para conhecer mais da história do Brasileirinho. Como Sérgio Rocha, que em suas visitas guiadas interrompe o protocolo informativo sobre a história da cidade para nos fazer ouvir as memórias das anciãs poetisas, guardiãs das lembranças da comunidade. Teco e Serginho são exemplos desses narradores do Poço, *memorialistas de esquina*, observadores sensíveis e eloquentes de trinta e poucos anos que trafegam entre oralidade, território, filmes, fotografias e redes de seus celulares em suas práticas narrativas e imaginativas, e fundamentalmente, entre gerações. Não houve, portanto, uma prévia e rigorosa delimitação de campo nos itinerários da memória que se desenharam na própria experiência dessa. Vale lembrar que entre eles, os memorialistas de olhares diversos,

---

<sup>187</sup> Originalmente, o nome desta pesquisa era #Cartografia\_Celular.



de tempos distintos, que por vezes tecem linhas *misturadas de sentidos* (SERRES, 2001), o que parece se tornar significativo, para além de captura de informações, são os diferentes dispositivos de memória que configuram artesanias singulares do gesto de praticar de imagem. Para tanto, foi-me muito caro perceber os deslocamentos de meios realizados por Glória Diógenes (2017) em seu traçado antropológico entre as ruas e o digital, entre a materialidade da prática do *pixo*<sup>188</sup> cheia de efemeridade e a extensão de sua duração por seu *duplo*, suas fotografias que circulam nas redes.

À medida que a observação do campo de pesquisa foi se intensificando, fui compreendendo que a efemeridade com que um xarpi aparecia em muros e paredes, podendo ser ligeiramente apagado, induzia até como mesmo *tática* (CERTEAU, 2000) a necessidade de uma conectividade entre planos de cidade: o âmbito do espaço **material** e a esfera dos fluxos e redes digitais. Por exemplo, a fotografia de um xarpi, que se multiplica nas redes digitais, possibilita a existência de uma singular combinação, qual seja, um tipo de materialidade **inexistente** no âmbito da cidade e a sua perpetuação em forma digital nas redes sociais, criando assim um duplo, uma espécie de [grifos da autora] **imagem metamórfica** (DIÓGENES, 2017, p.128-129, grifos nossos).

Não só suas estratégias etnográficas fazem eco nesses escritos, mas uma atenção particular à agência, a actância das imagens, em particular as fotográficas, nas vivências de seus narradores — mais do que artefatos manuseáveis, *imagens conectadas* (SANTOS, 2016), mais do que meros *sociogramas leigos* (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006) e coadjuvantes, personagens principais nas tramas de nossas narrativas antropológicas. Diante dessas imagens, com as quais nos identificamos, nos misturamos, nos afetamos, deliramos e imaginamos, me ponho à maneira de Diógenes, e também de Serginho e Teco, a seguir rastros nesse emaranhado vitais, que não fazem diferença de onde começa uma coisa e termina outra — escrevo do espaço *entre* fotografias, ruas, corpos e celulares.

Da maneira que me permitiram tais encontros e esforços de imaginação, fiz dessa tese também uma montagem, na medida em que sua configuração parte de cortes/abalos que produzem novos movimentos naquilo que se monta — como diria DIDI-HUBERMAN (2016, p.1), “A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas”. Assim, seguindo critérios convenientes a essa investigação e os *pensamentos de montagem* próprios de meus interlocutores, essa tese carregaria consigo algo de *álbum imaginário* do Poço em dois sentidos: primeiramente imaginário porque até então não existia propriamente tal artefato, coletânea de fotografias de diversas famílias; em segundo lugar, por se apresentar como esforço imaginativo de um restrito coletivo de pessoas que versa sobre o

---

<sup>188</sup> Segundo a autora, *pixo* é um termo utilizado por *pixadores* para distinguirem sua prática de outros tipos de pichação.

imaginário mais amplo de sua vizinhança. É por isso que, como derradeira seção desse trabalho, tomei a liberdade de construir com alguns moradores uma espécie de álbum coletivo, que propõe um tráfego pela visualidade dessa tese, da *comunidade visível*, sem demasiada interferência das palavras. O processo foi também momento oportuno de uma vez mais, pensar com eles suas relações com as imagens.

Da mesma forma, conduzi em parceria com meu principal interlocutor, Teco, a feitura do documentário *Resenha do Poço* ao longo desses quatro anos de pesquisa. Criar junto é sempre uma ótima oportunidade para conhecer - assim como também para restituir à coletividade os achados em campo. É ainda uma maneira de não reproduzir práticas coloniais. Buscando seguir princípios de uma *antropologia da restituição* (VALE, 2014), de relações mais simétricas em termos de poderes entre pesquisador e pesquisados, digo que a tese não precisa (e em certa medida não deve) ser a única entrega de um antropólogo ao final de quatro anos. Falo isso, pressupondo que dissertações e teses não são as principais fontes de informação as quais nossos interlocutores, em sua maioria nãoacadêmicos, acessam. Se o pesquisador sabe disso de antemão, é preciso criar maneiras de retornar o resultado de seu trabalho às suas fontes e a seus, por muitas vezes, coautores<sup>189</sup>—afinal, escrevemos também em busca de construir pontes sobre o abismo das desigualdades sociais no país. Esses escritos, portanto, não tratam filme e álbum como objeto de análise, mas como reverberações dos movimentos de pesquisa e que a tornam relativamente acessível nos meios onde a escrita acadêmica não alcançaria com facilidade. Com os produtos dessas reverberações, a própria tese ganha novas janelas, novas interfaces.

Passados quatro anos de investigação, trespassada pela peste pandêmica de 2020 e pelos conflitos entre o Governo do Estado e facções criminosas, somada à histórica luta por permanência de meus interlocutores em seu território, acredito que uma virtude desta minha *narrativa sobre narradores* está em concentrar-se nas potências dessa resiliente vizinhança de pele escura. Tomo como ponto significativo desse processo a complexa e prazerosa prática compartilhada de pensar imagens de uma comunidade com aqueles que as cuidam, praticam, produzem e partilham. Mergulhar no saudosismo dos ex-jogadores do Brasileirinho, nos álbuns e nas narrativas de celular em mãos de João Brito, de He-Man, de Teco, é uma travessia num pequeno bairro que ecoa por tantos temas caros a Fortaleza - como futebol, praia, pesca, afeto, fotografia, violência, racismo, remoções, política, amizade, e até “pé-de-jambo”. Gosto de

---

<sup>189</sup> É ainda importante observar que parcerias/coautorias com nossos interlocutores em seus campos de atuação favorecem a ganhos materiais e imateriais por parte destes, visto que, nessa relação, nós pesquisadores extraímos alguma sorte de benesses em nossas ambições acadêmicas.

pensar que, em território desprestigiado pelo investimento do poder público, de incerta permanência, as fotografias ali carregam a resignação e a fascinação de um *devir negro*:

Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o devir-negro do mundo (MBEMBE, 2014, p.11-18).

Se quase 400 anos de escravidão nos privaram tanto da memória dos povos negros no Brasil, ainda hoje vemos reverberações *necropolíticas* desse apagamento também na história que as fotografias podem nos contar. É certo que nas últimas décadas a digitalização de processos tornou a câmera do celular e a internet boa companhia para os *memorialistas de esquina*. Ainda assim, a conservação de imagens de acervos de famílias é desafiadora quando desprovidas de consideráveis recursos a isso dedicados. Exatamente por isso celebramos que uma comunidade se esquive taticamente da privação material por meio de práticas de partilha de imagens para seguir lembrando e contando suas histórias.

Em alusão a um *Atlântico negro*, caracterizado pela *diáspora* africana, Paul Gilroy menciona a diversidade e a vitalidade da música negra cubana, jamaicana e brasileira do século XX pontuando que “a alienação natal e o estranhamento cultural são capazes de conferir criatividade e de gerar prazer” (GILROY, 2012, p.20). Com isso nos conta que os povos dispersados, para além da dor, experienciaram os efeitos de seus deslocamentos de formas criativas, mais centrados nas misturas diaspóricas que em restituir uma centralidade de origem étnica. “Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento.” (GILROY, 2012, p.20).

A diaspórica e multicolorida paisagem étnica da comunidade centenária do primeiro porto de Fortaleza, marcada pela memória do colonialismo e das fugas populacionais das grandes secas, e mesmo pelas tradições litorâneas indígenas, menos preocupada com sua afirmação étnica originária, encontra em suas misturas as estratégias de conservação da memória de seu território por meio de álbuns, fotos, celulares, filmes e não só. Não deixemos de responsabilidade do acaso que no Poço da Draga haja em suas calçadas tal prática oral de narradores que tão espontaneamente sacam fotos em seus celulares que remontam décadas da história de seu lugar. Há, sim, um devir negro, uma persistência da memória em ser recontada boca a boca, geração a geração. Há um devir negro em suas prazerosas práticas de imagem nas esquinas e nos grupos de WhatsApp cheio de velhos resenhistas do Brasileirinho Futebol Clube.

Em território de lembrança e herança colonial, de resistência negra em nossa Fortaleza, os trabalhos da memória dos descendentes do Poço não devem ser encarados apenas como passatempo ou curiosa obsessão de idosas e idosos. O que nos contam, e *como* transmitem de uma geração para a outra, está longe de mero deleite pueril ou de se enquadrar como padecimentos de memórias ressentidas que não deixam o passado *passar*. Admito que haja, é claro, como força propulsora do desejo de lembrar e ser lembrado, a lembrança do apagamento colonial, como nos lembra Grada Kilomba (2019), “memorizado” no sentido em que “não foi esquecido”. No entanto, há algo de afirmativo, de devir, de uma *política da alegria* em sua *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009) com a qual os *memorialistas de esquina* compartilham, reavivam, remontam e remontam suas histórias diante de fotografias partilhadas pelo WhatsApp.

É interessante olhar o frescor com o qual esses moradores do Poço lidam com suas recordações e pensar em como Nietzsche (1981) pauta o tema da memória (do europeu) numa cruzada contra uma *moral dos ressentidos*, em como Flusser (2012) o convoca ao descrever o *tempo mágico* da fotografia como um tempo do *eterno retorno*, e em como Benjamin (1994) lamenta o fim da narrativa épica da “partilha de experiências” pela sua emergente algoz, a “informação”. Ora, na *comunidade visível*, não se trata de memórias represadas em fotografias e nos livros de história. Ouçamos dez vezes um morador do Poço narrar a mesma história diante de uma foto e veremos fluir dez histórias. Sim, variantes de uma mesma, no entanto tão impregnada de circunstâncias presentes e de rastros mais ou menos enveredados de outras lembranças, que apenas tornariam infrutífero o esforço em distinguir qual é a “fonte” das outras nove. Na oralidade desses mergulhos narrativos em suas velhas fotografias, nos trânsitos entre o relato na calçada e no digital, há entre os memorialistas de esquina desejo de vida, de presente e de futuro, ou como diria Nietzsche (1981), há *vontade de potência*. E, portanto, sua relação com a memória é do *eterno retorno*, não de um *Sísifo* sofredor condenado pelos deuses a carregar pedra montanha acima pela eternidade, mas de um narrador que se apraz em voltar a performar quantas vezes for, fazendo as modificações necessárias à transmissão do que viveu ao seu ouvinte. Sua obra não é a foto, nem um livro, mas o que ele imprime no outro, sua experiência. Aqui, lembrar é *re-contar*. Na *comunidade visível*, e onde quer que a colonização europeia tenha devastado os rastros longínquos de ancestralidade (negra e também indígena), os trabalhos da memória se projetam do presente para o futuro.

O que os *memorialistas de esquina* acumulam para sua coletividade é algo como um capital, baseado em lembrar e ser lembrado por gerações, da mesma ordem que os descendentes da família imperial brasileira e sua corte se valem para volta e meia fazer

plebiscito perguntando ao Brasil se devemos voltar a uma monarquia. Aponto esse uso caricato desse “direito à memória” apenas para que não esqueçamos a força dos laços ancestrais, dos quais escravizados foram privados e com os quais contam e se orgulham muitas famílias brasileiras de origem europeia. Nesse sentido, vejo, nas histórias contadas prosaicamente nas calçadas do Poço da Draga, *homéricos* esforços de conservação e transmissão de memórias, de constituição de um tipo valioso de herança por parte dos netos e tataranetos dos expropriados historicamente das recordações de seus entes queridos. Diante de uma foto que sobreviveu a décadas, maresias, violências, privações, diásporas, pestes e secas, quando um morador do Poço, diante dela, me conta sobre o passado, vejo-o tomar as rédeas do presente, vejo-o se inscrever no futuro — ou melhor, vejo-o escrever futuros.

## 6 POÇO 115 - UM ÁLBUM IMAGINÁRIO PARA A COMUNIDADE VISÍVEL (POST-SCRIPTUM)

As páginas seguintes pertencem e não pertencem a esta tese — um estado de indeterminação que muito me apraz. Elas estão numa zona de transição entre o agora e o além, na fronteira sempre renegociada entre o visível e o dizível, entre campo e fora-de-campo, entre o que é tese e seu por vir — em suma, entre vida e obra. A rigor, *Poço 115 — Um álbum imaginário para a Comunidade Visível* chegou às mãos da banca de avaliação como um “apêndice tardio” que, por opinião unânime de meus generosos leitores-examinadores, converti em seção derradeira deste trabalho.

Fiz isso por acreditar que a leitura desta tese pode ser beneficiada pela experiência não textual do fluxo ininterrupto de imagens justapostas neste álbum que se segue. Tal seção é resultado de minha colaboração com o morador e documentarista Álvaro Graça Jr. — e talvez tome forma autônoma à esta tese. É, portanto, uma produção compartilhada, coletiva, de acervos pessoais das famílias Graça, Góis e Vasconcelos, que cederam um pouco de suas lembranças para que pudéssemos imaginar, juntos, *um só* álbum.

Algumas das fotografias presentes nele foram de fato trabalhadas ao longo destes escritos; outras se apresentam sem contexto preciso de sua aparição, entre imagens já familiares ao leitor. Assim, como quem percorre um álbum de sua família e encontra uma pessoa desconhecida posando entre seus parentes, ao transitar por nosso álbum imaginário o leitor se valerá daquilo que conhece, das imagens avizinhas e de sua própria imaginação para adentrar nos engodos da *comunidade visível* proporcionados por nossa montagem.

Se um atlas pode ser compreendido como um jogo infinito de montagens, este álbum é um arranjo tão provisório como os outros milhares de encontros possíveis de imagens e palavras mobilizadas num atlas vivo de lembranças. Como quem monta um quebra-cabeça e o deixa à mercê do vento que sopra da janela, não deixamos um saber definitivo com o leitor, mas uma incitação aos jogos da memória, movidos por sua incompletude e por seus rastros nas fotografias.

Seu formato é em sentido paisagem para que possamos vivenciar o diálogo entre imagens lado a lado. O Álbum se divide em dois capítulos, ou tomos (“Poço 115” e “Resenha do Brasileirinho”), e alguns anexos. Se no primeiro capítulo atravessamos retratos e paisagens dos acervos de famílias do Poço, no segundo nos concentramos nas imagens compartilhadas nos acervos pessoais e grupos de WhatsApp de ex-jogadores do Brasileirinho Futebol Clube,

saudoso time da vizinhança. Já as sequências em anexo fazem menção às práticas de imagem de nossos *memorialistas de esquina*, como as visitas guiadas de Sérgio Rocha, os filmes de Victor de Melo e João Carlos Goes e, por fim, um ensaio fotográfico chamado *sobrepostes*, de paisagens sobrepostas por Álvaro Graça Jr, Dayane Araújo e por mim, Felipe Camilo.

De diversas maneiras, o álbum trata de misturas de imagens e pontos de vista entre vizinhos, e encerra ao expor o enleio entre o pesquisador e o pesquisado, entre o pesquisador e a pesquisa, entre o antropólogo e o fotógrafo, entre o viver e o observar — acontecimento tão latente na experiência de quem investiga a cidade onde vive. Aliás, é exatamente disso de que se trata toda essa mistura: é sobre viver. Agora chega de palavras — sigamos com as imagens.



POCO LIS

UM ÁLBUM IMAGINÁRIO

PARA A COMUNIDADE VISÍVEL

ÁLVARO GRAÇA JR  
FELIPE CAMILO  
(ORG.)











TEREZA CASSIA DA SILVA  
VASCONCELOS







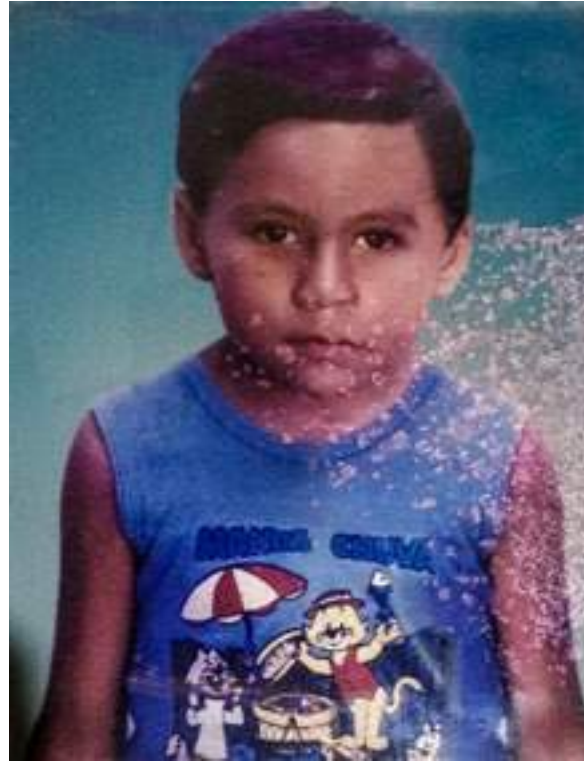


740539 Cassia da Silva  
1905



Ao  
Papai e Mamãe  
Com feliz natal é que eu  
desejo a todos desta casa, e com  
muita saudade envio esta para verem  
já que pessoalmente é impossível, mas em  
breve quem sabe? meus filhos e meus manos  
tambem quero que participe desta foto.  
sua filha maria  
Rio 18/12/75









Christina e  
Luícia





Titia  
e para  
do Youbranca  
Anjelo e Rivas  
Em-25-12-82  
Anjelo Rivas















Comunhão de minha  
1ª Eucaristia.

24.10.90

Angelo























REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
MINISTERIO DAS CIDADES  
DEPARTAMENTO NACIONAL DE TRANSITO  
CARTEIRA NACIONAL DE HABILITACAO

NOME  
ALVARO GRACA JUNIOR

CPF  
9503101

DATA DE EMISSAO  
31/12/2013

PERFIL  
ALVARO GRACA  
MARIA IVONE DA SILVA  
GRACA

PERMISSAO

VALIDADE

1ª APLICACAO





EM VOSSAS O RA Ç Õ E S  
LEMBRAI-VOS DA ALMA DE



Ma. do Carmo Alcantara Gois

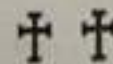
\* Nasceu em 12-03-1921

† Faleceu em 08 09-1993

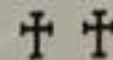
Eternas Saudades de seu com-  
panheiro, Irmãos, Filhos, Netos, Bis-  
netos, Parentes e Amigos



Dai-lhe, Senhor, o eterno des-  
canso entre os resplendores da  
luz perpétua!



Acolhei, ó Pai a alma de vos-  
sa filha, que chama-se neste mun-  
do. Concedei-lhe a luz e a paz no  
convívio dos vossos santos.



Não choreis a minha ausência,  
fui em busca da felicidade eterna,  
chamada por Jesus e a Virgem  
Maria, no céu rogarei a Deus  
por vós.













# CASA AGUIAR

Firmino Rodrigues Aguiar Comercial Ltda.  
Ferragens, Metalurgia, Construções, Telas Metálicas,  
Arquitetura, Instalações de Cobre e Latão  
— 97 Anos de Tradição —

Deseja aos clientes e Amigos um Feliz Natal e Próspero Ano Novo  
Rua Major Facundo, 102 - Fones: (32) 3221.1564 - Fax: 3221.1564 - Fortaleza-CE



*As palavras são  
como janelas para  
seu coração.*

Min. 12/14

2019

JANEIRO	FEVEREIRO	MARÇO
D S T Q Q S S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	D S T Q Q S S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28	D S T Q Q S S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
ABRIL	MAIO	JUNHO
D S T Q Q S S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	D S T Q Q S S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	D S T Q Q S S 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30













Quem partilha a construção de pontes, registra o encontro de trajetos contrários. Alguém vem de lá, outro vai de cá. Fluxo e contrafluxo como este mesmo mar sobre a areia, renitente. Como este vento incessante e brando, esse livro se espalha entre as pontes, entre a nossa Velha Ponte Metálica e a Ponte dos Ingleses. Este mesmo vento que areja as casas do Poço, conecta gerações de ancestrais e vizinhos, faz pontes diversas entre essas páginas. Contra mega-construções turísticas (e através de suas ruínas), é com pouco concreto que a comunidade visível ergue sua obra, sua Fortaleza de memórias, seu álbum-imaginário. Ao olharmos as fotografias neste livro, percebamos as pontes, os trilhos, as vielas e veredas construídas entre elas. Sua argamassa são afetos emaranhados, são os laços dessa vizinhança centenária de pele escura.

Olha lá o Poço da Draga, vazando nas dezenas de álbuns fotográficos de Ivoneide Gois! Vê lá Fortaleza, década a década do meio do século XX pra cá, saltando dos murais de fotos nas casas vizinhas! Olha lá o Baixa Pau no Celular de João Brito, velho meia-esquerda do Brasileirinho! Vê lá Fortaleza nos álbuns escondidos nas caixas de sapato de Alvinho, presidente e trivela do Brasileirinho Futebol Clube. Vê o Baixa Pau nos álbuns e no celular de Cláudio He-man. Vê Fortaleza nas visitas guiadas de Sérgio Rocha, cheio de fotos antigas nas mãos. Olha o Poço nos filmes cheios de fotos de Victor de Melo! Vê Fortaleza nos álbuns de capoeiristas, em suas paredes, nos celulares dos triatletas, nos perfis de instagram dos surfistas! Eis o Poço, eis a Cidade, eis a comunidade visível.

Nos referimos ao pequeno bairro circunscrito entre o centro comercial e as ruínas de nosso primeiro porto - região historicamente marcada pelo movimento abolicionista cearense, que se fez ícone nacional nas figuras de José Luís Napoleão e Chico da Matilde (Dragão do Mar), território que hoje abriga população de pele preta. Há ali entre seus moradores um encontro entre a narrativa oral e a fotografia - um conjunto de práticas de imagem relacionado aos esforços biográficos de seus narradores e a uma política de defesa territorial. A conservação e a transmissão de memória possui tônica ancestral, política e cultural no Poço da Draga - que marca o jeito de ser de muitos moradores. Os velhos memorialistas de esquina, de calçadas, de whatsapp, estão sempre a nos convidar, vizinhos e passantes, a imaginar a comunidade visível com eles.

É por isso que este álbum é imaginário em dois sentidos: Primeiro por ser tão parte dos trabalhos de memória de uma coletividade como os monumentos ou as fofocas; Segundo, porque, ao friccionarmos as fronteiras entre imagens de álbuns e celulares de moradores de uma mesma vizinhança, o que fazíamos era imaginar que relações, que pontes poderiam surgir entre fotos reavizinhas. Aproximamos assim velhas fotografias da família de Álvaro Graça, de Nilce e Cláudio Vasconcelos (He-man), de Ivoneide Gois, de Sérgio Rocha, para juntas nos permitirem imaginá-las como se viessem de um álbum só. O livro carrega também velhas e recentes imagens compartilhadas no grupo de whatsapp Resenha do Brasileirinho pelos seus 33 ex-jogadores e eternos craques do rei do sertão, time tantas vezes vitorioso nos campeonatos de futebol de subúrbio, fundado em 15 de novembro de 1982 no Poço e que hoje atravessa gerações. Este livro é também uma homenagem aos 115 anos do Poço, Baixa Pau como chamam por aqui, que para celebrar sua existência coletiva tomou emprestada a data de construção da Ponte Velha (Metálica), 26 de maio de 1906. Por isso, entre os encartes do livro encontraremos registros do Expresso 112, visita guiada através da comunidade conduzida pelo geógrafo e morador Sérgio Rocha todos os anos. Já o encarte intitulado sobrepontes é resultado da sobreposição de trajetos do morador Álvaro Graça Jr. e dos colaboradores Felipe Camilo e Dayane Araújo. Também há um grande mosaico de cenas de filmes feitos no Poço por realizadores como Victor de Melo, Vitor Furtado e João Carlos Goes.

No entanto, como em todo bom álbum de família, o que não não trazemos são os contextos históricos definitivos e as legendas que assegurem com clareza datas e fatos. É sempre bom lembrar que a imaginação se alimenta de um pouco de mistério. E é disso que consiste o convite que deixamos aos leitores destas fotografias: imaginem só, uma *comunidade visível*.

*Poço da Draga, Maio de 2021.*

*Os editores,*

*Álvaro Graça Jr. e Felipe Camilo.*







RESERVA  
BRASIL ETRIMMO









REGINALDO MENDES	AIRTON AMALANTE	L. E (ESPANHOL)
BIRA	PAULO SÉRGIO	CLAUDIO HEMAN
JAIR	CHICA PRETA (NEM)	HELIO
PEDRO JORGE		LUIZ CLAUDIO-P. L
PEDRO MAIA		D. JALMA
CHICÃO O JIPE - NAVEGAÇÃO		EDMAR - AMIGO JOA
ALVIN E TECO		WALNEY (IRAN)
BANE		LULU (IRAN)
AIRTON IRMÃO ALVIN		MARCELO BRABO
		ANTONIO (QUINTINO (DUA))
		MARCON



































































## *O Brasileirinho nas palavras de Alvinho Graça*

Na época dos anos 90, o time era todo assentadinho [bem organizado]. Ainda saiu jogador profissional daqui, cara. Nós tínhamos jogador profissional aqui também. Naquele tempo os meninos nem ligavam de jogar em time de Fortaleza, de Ceará. Porque não dava dinheiro. Eles empregados, ganhavam mais dinheiro e num “ficavam presos”. Queriam beber a cachaça deles, queriam beber, queriam brincar, queriam tudo...Agora não. Agora que tá dando dinheiro. Qualquer jogador ganha dinheiro. Naquele tempo, ma, nós tínhamos um time aqui... Dois centroavantes, um ponta direita, um ponta esquerda. Qualquer time que eles chegassem, eles ficavam, mas num queriam. Num queriam de jeito nenhum.

Em 82 ele veio pra cá, o Brasileirinho. Ele já existia, certo? Mas quando nós pegamos ele foi em 82. Aí foi Brasileirinho e Manibura. Nós jogamos lá na Manibura. Aí nós levamos um ônibus daqui que não cabia mais ninguém. Lotado. Da empresa Timbira. Não existe mais nem a empresa. (risos) Foi o início dele aqui. Era na Base [aérea]. Era do tio do Silvinho, Edésio [?], ele que tomava de conta. Nós jogamos com ele lá na Base Aérea. Naquele tempo, tinha um bocado de campo e eles alugavam o campo e jogavam lá todo domingo. Lá tinham muitos campos e o Brasileirinho nunca teve campo. Aí ele ficou doente... O seu Adilmo[?], o irmão dele, os dois irmãos dele mais o Silvinho, trouxeram o time pra cá. Aí nós fizemos a diretoria.

15 de novembro de 82 nós fizemos o primeiro jogo. O aspirante, nós ganhamos, foi 2 a 1 e o titular foi 1 a 0. O Luizão, né, que jogava aqui, ele mora na Manibura. E o Manibura é dele. Ele já jogou no Ferroviário, já jogou no Navegação que era aqui da praia. Aí quando a gente ia pra lá sempre tinha rivalidade, né, porque eles queriam ser melhores do que nós... melhor assim no jogo, mas nunca que eles ganhavam não. O Luizão teve um bocado de filho. Os filhos dele não jogaram no Ceará porque não quiseram, nem o Leudo, nem o Mamá. Porque os homem jogam bola ainda por aí! Eles jogavam muita bola.

Toda vida eu fui diretor do time. De 82 até agora, eu participei da diretoria do time. O time era rico, ma. Nós tínhamos um ônibus da empresa São Paulo, Silvinho trabalhava lá de policial. A gente tinha um contrato com esse ônibus. Todo domingo ele chegava aqui. Se a gente jogasse ou num jogasse, nós tínhamos que pagar o ônibus, mas aí, todo domingo a gente jogava - Empresa São Paulo aquela lá em Maraguape. Ainda hoje ela existe, só que o time num existe mais porque nós não temos mais condição de jogar. Tiraram o nosso esporte. Nós só temos a praia, né? Nós só temos a praia agora.

A gente tinha uma quadra grande assim de uns 30 metros. Dia de sábado a gente fazia as festas pra poder arrumar dinheiro pro time, fazia aquelas velhas tertúlias, né, dos anos 80 até os anos 90, até os anos 2000. Tudo isso a gente tinha, cara. A gente tinha sede própria, tinha tudo, tinha tudo. Só num compramos um ônibus pro time porque naquela época nós não nos interessamos. O time só jogava fora, ma. Tinha dia que a gente saía que num tinha canto pra botar mais uma pessoa dentro. Naquele tempo a gente tinha o Joãozinho, né, que era policial, tinha o Mendes, tinha o Silvinho, né? Aí quando a gente passava naquelas blitz, aí o Joãozinho descia, que é o meia-esquerda do time. “Meu, ô, esse problema aí é contigo”. Ele chegava lá aí mostrava a carteira dele: “Rapaz, nós tamo indo pro jogo, é tal canto aí”. Aí os homens liberavam logo: “vá, vão simhora pro jogo de vocês”. Aí, nós andávamos com o ônibus cheio. Porquê? Porque confiava neles, mas hoje em dia não pode mais andar com o ônibus daquele jeito. Naquele tempo a gente andava com 46 pessoas sentadas e 50 em pé ou mais, ma. A gente chegava nos cantos, aí o pessoal “ei, ma, chegou quantos times aí”? Só nós! (risos) Rapaz, no ônibus, só tinha regalia o titular. 15 cadeiras eram separadas, deles. Porque era pra eles poderem ir relaxando. E eu era diretor, jogador do aspirante, mas eu ficava recebendo o dinheiro na porta ali na jangada, recebendo, as vezes não dava nem pra eu ir nele. Aí depois que eu comprei o meu carro, eu ia nele, mas o bom é ir é lá dentro. Tem a charanga lá que até hoje eles choram por ela. Aí fizeram até um pagode de mesa. Com o nome...deixa eu lembrar aqui...”Os Magnatas do Samba”, olha aí (risos), que da charanga do time eles fizeram o grupo de pagode. Até hoje ainda tem nêgo ganhando dinheiro aí como pagodeiro. Tem o Pitoco, tem o Pantera, tem o Erasmos. Ainda tem gente ganhando dinheiro aí com coisa que surgiu de lá.

O time sempre teve no auge, cara. Num mês, num mês, a gente ia jogar quatro jogos fora. Nesses jogos aí a gente ganhava três e perdia um e olhe lá. O time era bom, ma, o time era seleção! Mesmo sem os bonzão que foram simhora, a gente fazia outro time, cara. Eu ia buscar o meu irmão que jogava titular de subúrbio. Ele trazia um amigo dele. O time todo dia foi bom porque? A resenha era boa. Quando chegava...”rapaz, lá no Álvaro a barca é muito boa! A barca, quando nós chegamos lá, tem cerveja, tem peixe, tem tudo de melhor lá pra você, só num tem dinheiro”. Mas eles não jogam por dinheiro, eles jogam porque gostam. Eles iam embora também. Do jeito que eles iam embora, eu ia atrás de outros. A barca, meu amigo, a barca é quando o time chega. Sabe? O que é que o jogador bom quer? Ele quer que quando ele chega ter refrigerante pra ele tomar, uma água. Aí depois uma cerveja, um tira gosto. Aí que era a barca mesmo!

A resenha, ma, é o que aconteceu no time, certo? Oh, o time de 82 pra cá ele tá com quantos anos aqui? São as resenhas do jogo, cara. Cada jogo é uma história. Ali eles tão falando aquelas partidas boas que eles já jogaram. Eles tão contando a história deles do time. Eles foram jogar na Prainha...Oh, nós fomos jogar e o nosso centroavante, ele tava melado. Nós fomos prum torneio lá no Alvorada Country Club. Aí o treinador é irmão do centroavante. O treinador tava quebrado que era o Mazinho. Aí disse pro Santão: “Santão, num vá beber não que tu é o homem gol”. Aí chegamos lá de manhã, jogou as menina, jogou os veterano, jogou a moçada nova, e o aspirante jogou. Nós fomos campeões de manhã, ganhamos um carneiro. O carneiro era a “taça”, né? Era o prêmio. Quando nós chegamos de tarde, no nosso jogo, a gente tava perdendo de 2 a 1. Aí tinha só o Santão, né? Ele bebendo por lá, a mulher ainda deu um cortezinho nele, ainda na barriga. Cortezinho de faca, mas foi coisinha pouca. O irmão dele: “rapaz, tu num pode jogar, não”. Aí eu cheguei, né, que eu era o presidente do time e o Zé Barbeiro, só nós dois: “Mazinho tu tem que botar esse homem aí, macho. Se tu não botar esse homem aí, nós vamos perder esse jogo”. O que foi que o Mazinho fez? “Eu num vou botar o homem, não. Se vocês quiserem botar o homem, vocês botam, mas eu entrego o cargo agora”, “Meu amigo, eu tô precisando do homem, num quero saber de cargo, não! Se você entregar o cargo agora mesmo, eu boto o homem”. Ele pegou e disse que num ia mais botar o time, e entregou. Aí eu, “Santão, vem aqui”. Santão já se vestiu ali bem ligeirinho. Quando ele entrou, tava de 2 a 1 o jogo. Aí tu sabe que torneio é 15-15, né? Aí quando ele entrou no segundo tempo, o escanteio que o menino bateu na cabeça do Santão, o Santão fez o gol. 2 a 2. Sabe o que foi que ele fez? Ele correu pra abraçar o irmão dele. Ele chegou lá, o irmão dele ainda virou as costas pra ele, porque ele fez o gol, oh! (risos) Isso aí é que é uma resenha que eles botam lá. Porque uma dessas aí num existe! O cara furado, bebo, e o irmão disse que não botava ele. Chegou o cara, foi lá, fez o gol do empate e com mais quatro ou cinco minutos depois fez o gol da vitória e tirou o time, macho! Ganhamos de 3 a 2. E nós fomos pra final, com um bebo. Isso daí dá uma resenha, cara.

\*\*\*





O velho e o novo Poço da Draga, 2001.  
Dir. Álvaro G. Jr. et al.  
Programa No.Ar Alpendre (ONG).



Casa da Vonó, 2008.  
Victor de Melo.

Pai Oceano Atrântico,  
2001.  
Dir. João Carlos Goes,  
et al.  
Programa No.Ar  
Alpendre (ONG).



Ponte Velha, 2018.  
Victor de Melo.



Visita Guiada, 2016/2017.  
Com Sérgio Rocha  
dir. Victor Furtado.



Ao Mundo, 2019.  
Com Ivoneide Gois  
Dir. Coletiva  
Oficina de Fotobiografias  
do Poço da Draga.



Empoçados, 2019.  
Dir. Coletiva  
João Carlos Goes et al.  
Oficina de Fotobiografias  
do Poço da Draga.



Uma visita guiada  
espontânea de Joãozinho  
Meu para a Resenha do  
Brasileirinho no whatsapp,  
2020.



Poço, 2019.  
Dir. Álvaro G. Jr.  
Felipe Camilo



Eu sou Sérgio Rocha. Todo mundo me chama de Serginho aqui no Poço da Draga e eu nasci em 84. Moro aqui desde o ano que nasci. Eu cresci aqui no Poço, a minha primeira memória de comunidade foi assim: quando eu nasci eu fiquei dois anos aqui, aí morei um ano e meio no interior da minha mãe em Itarema. Quando eu voltei já tinha quatro anos, minha primeira imagem era assim, aquelas luzes de poste, né, e uma mercearia do seu Chico. Até hoje eu lembro. Eu tinha quatro anos, mas eu lembro. Lá no interior não tinha luz, né, então minha primeira imagem do Poço é essa. Eu lembro da lâmpada, tinha umas listras assim, lâmpada oval. Eu sonho às vezes com isso. Parece trauma, mas é um trauma bom.

Essa é minha primeira imagem. É ali na CIDAL, né, porque quando eu cheguei, eu fiquei ali em frente a casa da minha tia, tia Maroca, que era um bar. Aí tinha uma distribuidora de bebidas. Então vinha uns tratorzinho verde carregando caixas de cerveja. Acho que é por isso que eu gosto de cerveja hoje. (risos) Isso aí era à noite e tal. E aí veio todo o resto. Quando vem a minha memória inteira já inicia com as Irmãzinhas, eu estudando nas Irmãzinhas. Inclusive eu tenho a farda, uma camisetinha. As Irmãzinhas fazem parte do meu imaginário dos 4 anos de idade até 7. E aí lá, jardim um, jardim dois e alfabetização. Eu fui pro colégio Oliveira Pinho, fiz lá da primeira até a oitava série, aí depois fui pro Justiniano de Serpa.



*Filme Visita Guiada (dir. Victor Furtado 2016/2017).*

Então, já tô falando da minha vida, de formação. Aí eu fiz vestibular, me frustrei, em 2002, pra geologia. Não passei. Aí quando foi em 2005 eu passei na UECE me formei geógrafo. Em 2002, tinha um rapaz, o João Carlos, não sei se você conhece. Ele passou pra Filosofia, mas ele não concluiu, então o Poço da Draga ficou de 2003 até 2005 sem ninguém que tivesse ingressado na rede pública de ensino superior.

A gente começou a se reunir mais, a ter mais encontro, de amizade mesmo, coisa fraternal, e montamos uma espécie de coletivo em 2008, que era pra gente dar um retorno a sociedade enquanto nós três, né? Márcio, Germana e eu. Universitários, o Marquinhos na área de vídeo, o João tinha retornada da Congregação religiosa. Aí, primeiramente o Marquinho, a gente bolou o aniversário de 102 anos da ponte e a gente convidou o Nirez. E já naquele momento eu já fiz uma fala, né, como uma fala histórica do Poço da Draga, em 2008. O primeiro aniversário da Ponte! A gente fez o aniversário da ponte, lá em cima, a gente chamou o Nirez, fizemos uma projeção, uma contação de história, uma roda de conversa em volta da fogueira. E aí foi quando começamos a ficar mais ligados diretamente ao movimento social e cultural do Poço da Draga. E dando o nosso melhor naquilo que a gente sabia fazer, no caso era visita guiada, tanto que naquele momento de 2008/2009 eu já tava terminando o TCC da Geografia e era justamente sobre o Poço da Draga e a Praia de Iracema. Então eu tava lendo muito sobre história do Poço, praia, centro e aí foi quando tudo iniciou nesse coletivo que não era institucional e que só depois a a gente deu um nome a ele. Em 2010, o Marquinho foi pro Rio de Janeiro e aí a ONG Velaumar já tinha entrado com a gente em 2009, dando

todo o suporte, né? E aí como o Marquinho ficou fora até 2012/13 mais ou menos a ONG ficou a frente das coisas e a gente dando suporte, Germana e eu. Eu tava em final de curso, não tinha muito tempo, mas a ONG perguntou se a gente podia fazer, não o aniversário da Ponte, mas aniversário do Poço. A gente “não, com certeza” e concordamos, mas desde que tenha, né, como pano de fundo o contexto de que o aniversário do Poço da Draga, ele na verdade é um pedido humilde, né, de nós moradores ao equipamento. Um pedido humilde ao equipamento Ponte por a gente entender que a comunidade se originou lá. Porque existia um mínimo núcleo de moradores que eram trabalhadores do Poço, né, que davam suporte às atividades portuárias. Então esses foram os primeiros moradores. E então, não tinha ainda uma comunidade construída, mas a gente pediu humildemente a data da Ponte e começamos a fazer como o aniversário do Poço.

Então em 2015 a gente criou um coletivo chamado Pró Poço. E com amigos em comum, amigos da área das artes, da área do cinema e tal. E aí foi quando começou a visita guiada. Nesse período a gente deu nome também a visita que se chamou “Expresso” - por conta do trilho que passa dentro da comunidade. o trem tinha uma simbologia muito importante para os moradores, né, tanto dividia a comunidade naquela bifurcação como era o aparato que era justamente esse limite, que segrega a gente da cidade. Então, a gente achou importante essa simbologia do trem, chama de Expresso e os pontos de parada a gente chama de Estação. A gente chama Expresso com o ano de aniversário, Expresso 109, Expresso 110, 111 e já estamos no Expresso 114. As estações são os postos que nós julgamos relevantes, importantes pra compreensão da disposição geográfica do Poço da Draga e a representação do espaço.

Por exemplo a estação CIDADAL, né? Porque a CIDADAL é um locus ali do limite do Poço da Draga e a gente tem uma relação muito direta com esse locus, de trabalho, de lazer, de mobilidade, de tudo, né? Aí vem a estação Pavilhão, que é a estação das Irmãzinhas; a Estação Ponte Velha, na praia; aí no Poço da Draga tem a estação Chafariz que é lá na bifurcação; Aí a estação Boris que é ali no LÔ onde passava o suposto riacho Pajeú; e a Estação Galdinos que é lá perto da SEFAZ.

O ano que eu mudei foi quando a gente fez o Expresso 112. Porque tinha a Estação Alfândega, aí eu fiz a Estação CIDADAL, fiz a Estação Pocinho com imagens aéreas, que era pra fazer essa estação ali na praia, do comparativo de como era o Poço e como é hoje junto com a Indústria Naval. Então aqui é bem dinâmico, a gente pode tá mudando essas estações a cada ano, porque tem vários pontos importante. Vou fazer a estação Vila, que é a Vila dos correios. Vou fazer essa Estação. Como vou fazer também a Estação Formosa, que vai ser a Estação que era a praia Formosa ali....aí vai ser uma parada que eu vou fazer lá no pé do Espigão perto da Indústria Naval. É um projeto que não tem o cunho mercadológico embora seja uma atividade que possa sim envolver, né, recursos, como uma espécie de compensação, de consideração, sei lá, de reconhecimento, né? Porque é um tipo de visita diferente da visita guiada mercadológica, que visa dar mínimas informação sobre o espaço, meramente e artificialmente através de uma literatura que segue o parâmetro do segmento dominante para contar a história do lugar. Então, a visita guiada é interativa, porque eu peço, geralmente, aos moradores pra falarem e eu também coloco datas expressivas, né? Eu coloco o aparato normativo da bibliografia, porém revestido de uma reflexão sobre o que realmente significou aquele momento, o que lincou aquela data àquele evento, daquele dado momento. Por exemplo, a mudança do nome Praia do Peixe pra Praia de Iracema. Aquilo não foi o desejo dos moradores genuínos, foi uma proposta dos moradores do segmento dominante que migraram do Centro, Jacarecanga e Benfica que desceram na praia no formato de uso do litoral como moradia, que era o que tava em voga na Europa. Então assim, não foi uma proposta dos moradores, eles nem sabiam quem era Iracema, porque eles não liam José de Alencar. Pra eles ainda era a praia de Nosso

Senhor de São Pedro ou Praia do Peixe.

E aí Praia do Lido, em 1951 acho que foi Manoel D'ávila, ele abriu o restaurante Lido em homenagem ao Le Lido, em Paris, que era um restaurante e deu emprego para esses pescadores fazerem o quê? Fazerem justamente o que é hoje o aparato simbólico do turismo, que é o quê? Peixada, Moqueca de Arraia, todas essas comidas. Então os moradores lá ainda preferem chamar Praia do Lido, não chamam nem Praia de Iracema, chamam Praia do Lido. Agora chamam Praia dos Crush. Então “Crush”, poderiam ser os meninos da academia que colocaram essa proposta aí. A gente não pode negar que a cultura é dinâmica e a língua, né? Oh, Praia dos Crush... mas podia raciocinar um pouco e colocar Praia dos Crush do Lido, porque Crush era um refrigerante que era vendido no restaurante Lido, o Crush de laranja. E Praia dos Crush em relação a simbologia do amor efêmero, lá também ocorria esse tipo de amor efêmero, da paquera, pôr do sol, esse negócio todo.

*Poço da Draga, maio de 2021,*

*Sérgio Rocha.*



*Sobrepontes, 2021.*  
*Álvaro Graça Jr.*  
*Dayane Araújo*  
*Felipe Camilo*









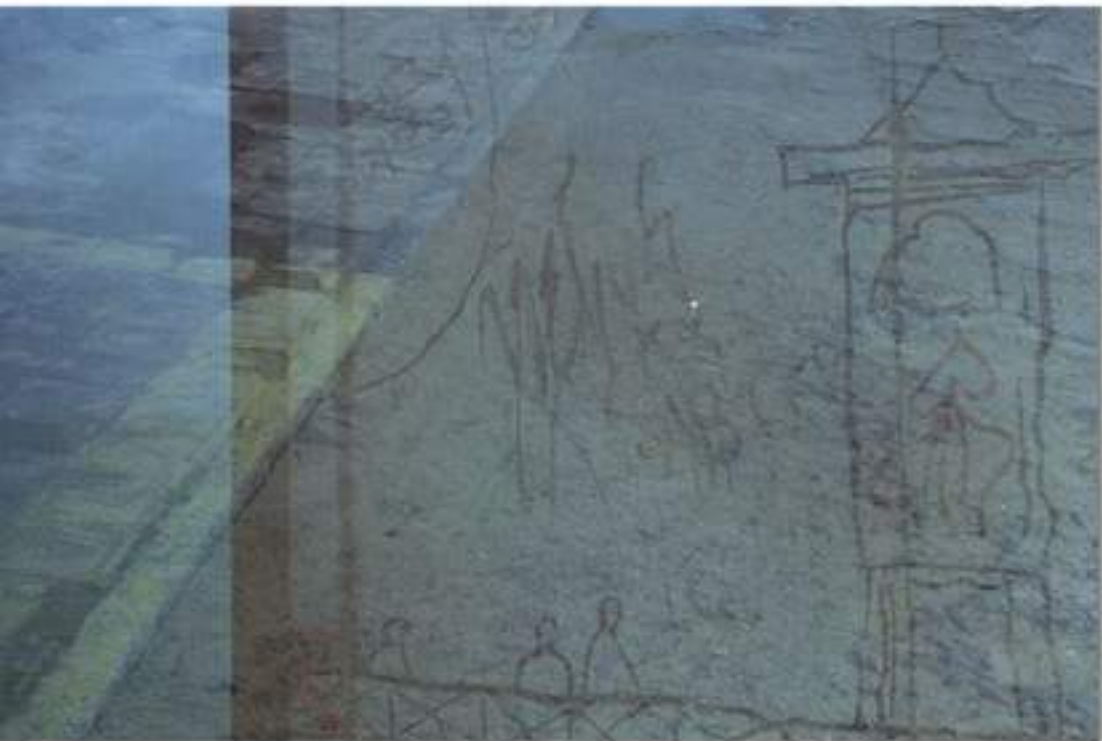
















































## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>. Acesso em: 14 ago. 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.
- ANTUNES, T. O. 1863: o ano em que um decreto - que nunca existiu - extinguiu uma população indígena que nunca deixou de existir. *Aedos: revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, Porto Alegre, v. 12, n.27, p. 8-27, 2012.
- AZEVEDO, Nirez de. *História do Campeonato Cearense de Futebol*. Fortaleza: Equatorial Produções, 2002.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994.
- BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. *Rev. Sociol. Polit.* [s. l.], n.26, p.31-39, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-44782006000100004>. Acesso em: 17 maio 2021.
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia. *Resgate*, [s. l.], v. 18, n. 19, p. 27-45, jan./jul. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/resgate.v18i19.8645677>. Acesso em 20 maio 2019.
- BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 91-106.
- BRUNO, Fabiana. *Fotografias órfãs e insurgências: supervivências dos arquivos de imagens*. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://sites.usp.br/icht2019/wp-content/uploads/sites/416/2019/07/Fotografias-o%CC%81rfa%CC%83s-e-insurge%CC%82ncias-supervive%CC%82ncias-dos-arquivos-de-imagens.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2021.



CAMPOS, Luiz Augusto. Pardo como dilema político. Rio de Janeiro: UERJ/GEMAA, 2013. Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2018/03/O-pardo-como-dilema-pol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 2.

CARNEIRO, Sueli. **Negros de pele clara**. [S. l.], 2016. Disponível em: <https://www.ceert.org.br/noticias/educacao/13956/sueli-carneiro-negros-de-pele-clara>. Acesso em: 20 jan. 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. 16. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 69. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio G. Neto e Celia P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V. 1.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George. Remontar, Remontagem (do Tempo). *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, Chão da Feira, n. 47, 2016. Disponível em: [https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad\\_47.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf). Acesso em: 24 fev. 2021.

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: Imago, 2013.

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ou o Gaio saber inquieto: o olho da história*, III. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. 1998. 381 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 1998. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/4060>. Acesso em: 14 ago. 2016.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. A arte urbana entre ambientes: dobras entre a cidade material e o ciberespaço. *Etnográfica*, Portugal, v. 19, p. 537-556, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/etnografica.4105>. Acesso em: 11 maio 2021.

DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. Arte, Píxo e Política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. *Vazantes: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes da UFC*, Fortaleza, v. 1, p. 115-134, 2017.

DIÓGENES, G. M. S.; ECKERT, C.; CAMPOS, R. As cidades e as artes de rua: olhares, linhas, texturas, cores e formas (apresentação). *Revista de Ciências Sociais da UFC*, Fortaleza, v. 47, p. 11-24, 2016.

DIÓGENES, G. M. S.; CHAGAS, J. O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design*, Juiz de Fora, v. 1, p. 304-330, 2016.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 1972.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2012.

FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis infernalis*. Prefácio de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2011a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. Sobre a História da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243-327.

FOER, Franklin. *Como o futebol explica o mundo: um olhar inesperado da globalização*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FREIRE, F. F. S. Por uma antropologia compartilhada: diálogos entre roupas e fotografias no Terecô. 2018. 296 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALEANO, Eduardo. *Futebol ao sol e à sombra*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GEERTZ, C. O dilema do antropólogo entre “estar lá” e “estar aqui”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 205-235, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p205-235>. Acesso em: 1 jun. 2020.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOLDMAN, M. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 149-153, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p149-153>. Acesso em: 3 dez. 2020.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. A construção social da memória na moderna Fortaleza. In: AGUIAR, Odílio et al. (org.). *Olhares contemporâneos: cenas do mundo em discussão na universidade*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001. p. 174-189.

HASENBALG, Carlos; SILVA, Nelson do Valle (ed.). *Estrutura social, mobilidade e raça*. Rio de Janeiro: Iuperj; Vértice, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

INGOLD, Tim. Editorial. *Man*, [s. l.], v. 27, n. 1, p. 694-697, 1992.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.18, n.37, p.25-44, jan./jun.2012.

KARDOZO, Felipe Camilo Mesquita. *Confissões no Facebook: educação e subjetivação nas redes sociais*. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2013.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorrepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. 2006. 274 p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285033>. Acesso em: 10 jan. 2020.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos. Crise*. 1. ed. Cidade: Editora 34, 1994. 152p.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. *Casa e vizinhança: modos de engajamento: cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras*. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. *Revista Ícone*, Recife, v. 16, n. 2, p. 191-209, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/download/238041/pdf>. Acesso em: 05 out. 2020.

Marcus, George E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, v. 24, p. 95-117, 1995.

MARX, KARL. A chamada acumulação primitiva. In: MARX, Karl. *O Capital: para a crítica da economia política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. Livro 1, v. 2.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, A. (org.). *Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira*. Niterói: Ed. UFF, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: L&PM Pocket, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Heloísa Maria Alves. *O Poço da Draga e a Praia de Iracema: convivência, conflitos e sociabilidades*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/6622184-O-poco-da-draga-e-a-praia-de-iracema-convivencia-conflitos-e-sociabilidades.html>. Acesso em: 11 jan. 2019.

GOMES, Marília Passos Apoliano. *Um mar de histórias: memória, identidade e territorialidade no Poço da Draga*. 2019. 281 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza, 2019.

PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PAULA, Janaina Braga de. *Pequenos gestos de afeto: as implicações de si no documentário contemporâneo produzido no Ceará*. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

PESSOA, Fernando. *Obra poética de Fernando Pessoa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2010.

PONTE, S. R. B. *Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social 1860 - 1930*. 5. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014. 224 p.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Rio de Janeiro: 34 Editora, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

REIS FILHO, O. Estética da Fotografia: um diálogo entre Benjamin e Flusser. *Flusser Studies*, v. 15, p. 100-113, 2013.

REIS FILHO, O.; REINALDO, G. F. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 22, p. 1, 2019.

RENOV, Michael. Domestic Ethnography and the Construction of the “Other” Self. In: RENOV, Michael; GAINES, Jane. **Collecting visible evidence**. Minnesota: U. of Minnesota Press, 1999. p. 140-155.

ROCHA, Sérgio *et al.* Conhecendo o Poço da Draga: uma proposta conjunta de levantamento de informações sobre a comunidade. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE URBANIZAÇÃO DE FAVELAS, 2. 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: URBS Favela, 2016.

Disponível em:

<http://www.sisgeenco.com.br/sistema/urbfavelas/anais2016/ARQUIVOS/GT4-226-151-20161013155510.pdf>. Acesso em: 20 maio 2019.

ROCHA, Sérgio *et al.* Um olhar sobre o Poço. *Revista Dragão do Mar*, Fortaleza, v. 1, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.dragaodomar.org.br/revista/1/revista-dragao-do-mar-no1>. Acesso em: 5 out. 2020.

RODRIGUES, N. S. Organizações não governamentais: o caso da Velaumar / Assessoria, desenvolvimento e cidadania (Fortaleza-CE). In: CONGRESO ALAS, 31., 2017, Montevideu. *Acta Académica do ...* Montevideu: ALAS, 2018.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SAMAIN, E. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, E. As mnemosyne(s) de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17, p. 29-51, jul. 2011. Disponível em: [http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis\\_17\\_EDI\\_Mnemosyne.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf). Acesso em: 1 ago. 2020.

SANTOS, Francisco Coelho dos. As faces da selfie: Revelações da fotografia social. *Rev. Bras. Ci. Soc.* [online], São Paulo, v. 31, n. 92, ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17666/319202/2016> . Acesso em: 11 maio 2021.

SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (org.). *Políticas etnográficas no campo da cibercultura*. Brasília, DF: ABA Publicações; Joinville: Editora Letradágua, 2016.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: Filosofia dos Corpos Misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: subjetividade nos gêneros confessionais da Internet*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, C. M. da. A composição de um álbum fotográfico: os rastros de uma avó materna. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, Salvador, v. 1, p. 428-446, 2016.

SILVA, Maria Ivoneide Gois da. *Territórios da memória: Poço da Draga*. Fortaleza: Rastros Urbanos, 2019.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



SOUZA, Neusa. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. Por uma estética da restituição: notas sobre o uso do vídeo na pesquisa antropológica. *Revista Tessituras*, v. 2, p. 162-200, 2015.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 3. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1994.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p.113-148, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005>. Acesso em: 24 jul. 2019.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. Mnemosyne. In: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 16, n.19, p.118-143, 2009.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XAVIER, Patrícia. História, memória e historiografia: o Dragão do Mar na escrita de Edmar Morel (1949). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2004, Fortaleza. *Anais [...]*. Fortaleza: ANPUH, 2004. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.25/ANPUH.S25.0389.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.

## GLOSSÁRIO

Observação: Este glossário refere-se tanto às categorias nativas como também a termos regionais de uso corrente no Ceará empregados nos relatos orais presentes nesse texto. Ao transcrever entrevistas, visando enfatizar a oralidade de meus interlocutores, procurei rerepresentar em forma escrita algumas particularidades regionais e gírias do universo da fala. Por exemplo, quando falam “ma” ao invés de “macho”, “véi” ao invés de “velho”.

**Assentadinho:** algo muito bem-organizado.

**Baixa Pau:** Outro nome empregado por moradores para se referir ao território do Poço da Draga, localizado entre a Praia de Iracema e o centro comercial de Fortaleza, na região da Ponte Metálica, antigo porto da cidade.

**Barca:** Confraternização quando o time de futebol retorna do jogo e os membros da equipe se divertem resenhando a partida.

**Bebo:** Abreviação regional da palavra bêbado.

**Botar boneco:** Expressão regional cearense significa causar algazarra, confusão.

**Brasileirinho:** Time de futebol amador do Poço da Draga que apesar de existir anteriormente, comemora sua data de fundação em 1982, ano em que passou a ser dirigido por membros da Comunidade.

**Cabôco:** Caboclo, deslocado de seu sentido mais estrito, empregado como sinônimo de pessoa ou indivíduo. Expressão regional corrente. Também é interessante observar que o termo se refere a santos cultuados na Umbanda e traz em sua história traços da cultura indígena.

**Charanga:** é a batucada feita dentro do ônibus a caminho e na volta do jogo.

**Cidal:** foi um antigo depósito de óleo de mamona, desativado juntamente com a linha ferroviária da Ponte Metálica, que é como hoje moradores do Poço da Draga se referem à av. Almirante Tamandaré.

**Dar a base:** dar uma estimativa, valor aproximado.

**Embarcar:** “Embarcar” é uma expressão regional para disparar uma bola para longe do campo, tornando-a inacessível ou de difícil acesso.

**Frescar:** Gíria cearense no sentido de fazer brincadeira, provocar ou zombar de alguém.

**Furado:** “Já furado” significa ferido.

**Graxa:** Experiência ruim, algo desvantajoso como sujar-se de graxa.

**Jogar muita bola:** Sinônimo de ser um bom jogador de futebol.

**Jogueiro:** É uma gíria para se referir a jogadores de futebol amador, muitas vezes podendo significar por vezes bom jogador que joga com frequência, diferenciando-se daqueles com pouca habilidade.

**Levamos a doidinha:** é uma expressão regional que se refere a uma derrota vergonhosa.

**Ma:** abreviação de “macho”, expressão regional corrente. Usado como um vocativo como em “Ma, o time jogava muito, ma”. Sempre empregada no masculino. Não abreviado o termo “macho” é também empregado como sinônimo de valentia, coragem ou virilidade.

**Mangar:** Expressão cearense para caçoar, rir com escárnio.

**Melado:** Gíria regional que significa estar bêbado.

**Navegação:** Time de futebol amador que antecedeu ao Brasileirinho com moradores do Poço em sua equipe.

**Negada:** é uma expressão regional, de cunho racial, abreviação de negrada, coletivo de negros, que é utilizada coloquialmente como sinônimo de coletivo de pessoas, galera.

**O homem/os homens:** O uso coloquial da expressão “os homens” varia muito em Fortaleza, podendo se referir literalmente aos homens para distinção de gênero, ou, mais correntemente, aos homens detentores de alguma espécie de autoridade, como políticos ou policiais, ou ainda os chefes de quem emprega o termo. A expressão, oriunda de uma cultura patriarcal, não possui emprego correspondente para autoridades do gênero feminino.

**Pebinha:** Expressão coloquial sinônima de algo ruim, de má qualidade.

**Praia dos Crush:** é como hoje os fortalezenses chamam uma faixa de mar na Praia de Iracema que anos atrás era chamada de Praia do Lido. O termo “crush”, oriundo da língua inglesa, se refere a pessoa por quem se é apaixonado, por quem “se tem uma queda”. Por extensão, o local em questão se referiria à praia onde namorar ou paquerar.

**Quando dei fé:** Expressão regional relativa a “dar-se conta”.

**Quadro:** é também empregado no futebol para se referir à composição de um time em determinada época. E de fato os jogadores profissionais posam juntos para a foto do quadro do time em campo antes dos jogos começarem.

**Racha:** partida informal de futebol. Ex: Bora bater um racha?

**Resenha:** é uma prática narrativa conduzida pelo coletivo dos jogadores de um time em decorrência de suas lembranças de jogos vivenciados.

**Simbora** Abreviação de “ir-se embora”.

**Só botar pra dentro:** Fazer um gol de maneira facilitada.

**Subúrbio:** Alguns jogadores do Brasileirinho empregam subúrbio como abreviação da expressão “futebol de subúrbio”, categoria de esporte amador praticado nos bairros de

Fortaleza. Um jogo no subúrbio, para eles que moram próximo ao mar, é também sinônimo de deslocamento da praia para o interior da cidade ou do Estado. Membros do time saúdam o Brasileirinho como “Rei do Sertão”, por ter vencido muitos jogos no futebol de subúrbio.

**Véi:** Abreviação para “velho” que pode ser empregado como uma expressão amistosa ao interlocutor (ex.: A paixão pelo futebol, vei, vem de dentro de casa mesmo). O termo também é usado como sinônimo de coisa velha, gasta, que não serve mais.