
Grafismo de Sangue: memórias da caça às baleias e intervenções urbanas na Paraíba dos anos 1980

Bloddy Graphism: memories of whale hunting and urban interventions in 1980's Paraíba

Thiago da Silveira Cunha



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/5305>

DOI: 10.4000/pontourbe.5305

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Thiago da Silveira Cunha , « Grafismo de Sangue: memórias da caça às baleias e intervenções urbanas na Paraíba dos anos 1980

», *Ponto Urbe* [Online], 23 | 2018, posto online no dia 28 dezembro 2018, consultado o 03 maio 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/5305> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pontourbe.5305>

Este documento foi criado de forma automática no dia 3 maio 2020.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Grafismo de Sangue: memórias da caça às baleias e intervenções urbanas na Paraíba dos anos 1980

Bloddy Graphism: memories of whale hunting and urban interventions in 1980's Paraíba

Thiago da Silveira Cunha

1

Introdução

- 2 O presente artigo busca explorar questões referentes ao *modus operandi* da história oral, considerando suas intersecções com a etnografia no trabalho de campo. Para tal, serão abordadas as narrativas memorialísticas do artista plástico Sandoval Fagundes, que atua como personagem importante em episódios da trajetória da “arte urbana” pessoense dos anos 1980 – a exemplo dos *graffiti*, pichações etc.
- 3 Trata-se sobretudo de uma reflexão acerca da experiência investigativa no processo de captação das memórias de Sandoval a respeito de sua estadia em Costinha, no município de Lucena/PB, onde toma contato com a pesca e o esquiteamento das baleias que era ali praticada. Isto, além dos desdobramentos artísticos a partir daí desencadeados, como um painel pintado na avenida Epitácio Pessoa em 1981 com a temática, além de outras intervenções como uma brincadeira de “Bumba Baleia” nas feiras e praças de João Pessoa¹.
- 4 Para dar conta dessa empreitada será realizada uma breve contextualização sobre o tema do *graffiti* e sobre o cenário cultural paraibano no período abordado. Também serão discutidos alguns traços antropológicos da história oral, assim como temas referentes ao trabalho de campo e à transcrição do material coletado. Na parte final, busca-se propiciar o contato direto com a narrativa de Sandoval a partir de trechos transcritos.

- 5 Cabe apontar que a interpretação aqui tecida conflui com o posicionamento de Queralt (2004), onde é preferível tratar o depoimento como *fonte oral*, considerando seus traços inter e pluridisciplinares. Ocupar-se de memórias transmitidas oralmente é, antes de mais nada, estabelecer relações humanas de escuta e diálogo, é preciso que as pessoas falem umas com as outras. Faz-se necessário reconhecer a força da criação memorialística e aprender a observar nela traços de visões de mundo, seus ritmos, colapsos e silêncios, até o próprio entusiasmo do ato de rememoração expresso pelos gestos corporais.

Contextualização: *graffiti*, abertura política e crítica social

- 6 Dependendo da interpretação executada, é possível dizer que desde a pré-história o ser humano “canta, dança e grafita”, como afirmou Maurício Villaça, um dos primeiros grafiteiros paulistas, nos anos 1970/80 (GITAHY, 1999). Ao menos o ato de desenhar e posteriormente escrever nas paredes realmente nos acompanha há, pelo menos, uns 40 mil anos.
- 7 É possível constatar a existência desse tipo de grafismo – em parede – em diferentes épocas, da pré-história, antiguidade, idade média, era moderna, contemporânea, até os dias atuais, sob diversas formas e proferindo diversos conteúdos². No dia 02 de abril de 1924, por exemplo, o periódico paraibano *O Jornal*³ já registra a ação de pixadores – onde a palavra é grafada assim mesmo, com x – na casa de um desembargador da capital do estado.
- 8 Vale pontuar uma breve diferenciação acerca dessas duas grafias aqui apresentadas: pichação e pixação. No movimento dessas escritas urbanas, entende-se a pixação com “x” como uma inscrição identitária que nasce do movimento punk em São Paulo e nos bairros da zona sul do Rio de Janeiro nos fins de 1970 e início dos 1980, escrevendo o nome/apelido de seus autores. Trata-se do “xis dos moleques que vingou sobre vossa excelência a Norma Culta portuguesa/brazuca” (BOLETA, 2006, p. 07). Pichação com “ch”, por sua vez, é comumente utilizada para designar aquelas inscrições que não estão vinculadas a este movimento, como recados de amor, poemas, pichações com mensagens políticas mais diretas etc. (PEREIRA, 2010).
- 9 No início dos anos 1980 o Brasil vivia a atmosfera da redemocratização, em que o governo começou a promover mudanças em relação às políticas culturais. Exemplo disso fora a criação da Funarte e do Plano Nacional de Cultura a partir de 1975. Segundo Fabrícia Jordão (2012), o regime estava interessado em atrair “para seus quadros” artistas e intelectuais respeitados, capazes de mobilizar a opinião pública a fim de promover a transição que se iniciava, rumo à abertura democrática.
- 10 Sob esse mote, na segunda metade dos anos 1970 foram criados na Universidade Federal da Paraíba o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO), o Núcleo de Teatro Universitário (NTU), o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) e o Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC). Eram, segundo o historiador Rodrigo Patto Sá Motta (*apud* JORDÃO, 2012), espaços abertos a dissidentes, mas não à dissidência.
- 11 Como indicam Amorim e Falcone (2013), na década citada é possível observar um “surto” do audiovisual na Paraíba, sobretudo na produção de documentários abordando

temáticas sociais. É o caso da película *Caça às Baleias*, produzido entre 1978-9 por Moacyr Madruga. Este era professor do curso de geografia da UFPB e já indicava o decréscimo da população de cetáceos na região, especialmente das baleias Minke (DUARTE FILHO e AGUIAR, 2014). Isto, além de ter produzido o filme num contexto de ativismo maior, fundando a Associação Paraibana Amigos da Natureza (APAN), instituição que teve como primeira campanha a conscientização a respeito da caça desses mamíferos na costa paraibana.

- 12 Para finalizar este tópico, cito parte do depoimento de Sandoval Fagundes⁴, em que ele comenta como surgiu seu ativismo – bastante confluyente com a conjuntura da época – e a proximidade que teve com a citada APAN após a pintura do painel:

(...)

As pessoas da cidade não sabiam que tinham... caldeiras perigosas, que morriam pessoas eletrocutadas no navio junto com as baleias... e eles jogam no mar. Morreu no mar, é um código que eles jogam lá... e você desaparece. É um desaparecido, né. E... todo esse trabalho que aconteceu na minha vivência dentro de Costinha foi um problema praticamente meu, porque eu estava lá sozinho. Mas era um problema também de todo o planeta, porque havia um movimento da... de outros países que focavam em Costinha. Só que eles não estavam em Costinha. Eles estavam no Rio de Janeiro, lutando na parte burocrática, em Brasília, tudo mais. Eu não tinha conexão, ainda, com eles, né? E como eu-eu⁵ fui chegar, eu cheguei lá pra resolver um problema pessoal meu de... rever a minha vida, né, e... me deparei com essa outra coisa, essa-essas mortes todas aí, e tomei pra mim esse, esse-essa... tomei pra mim isso aí como sendo uma bandeira assim. 'Vamos fazer um ativismo aqui', que naquela época nem essa palavra era uma palavra... que tinha alguma evidência de ativismo. Mas eu, o que que eu fiz? Eu fui pra rua... juntei todas essas minhas tintas que eu tinha... de parede, comprei tintas e tal... e... e fiz um trabalho na Epitácio Pessoa, que na época, ainda hoje é... é a via principal da cidade, e onde hoje é a Energisa...

(...)

terminei encontrando essa coisa... esse trabalho ativista, né, que tinha mais a ver comigo, inclusive, porque era uma coisa que eu... tava no meio da rua, as pessoas viam, havia uma necessidade de eu estar ali, havia uma realidade a defender, né.

(...)

o pessoal da... do curso de biologia aqui da universidade também se aproximou. Havia aí uma outra entidade que... que era a APAN, Associação Paraibana Amigos da Natureza, que a gente, bom, começou a juntar... bom, piorou a situação [ri]. Começamos a se juntar e foi criado o "Bumba Baleia", que era uma baleia como se fosse um bumba meu boi, né, que era uma baleia que ficava enorme embaixo, que era o Breno Matos que fez a estrutura, que ele é um bonequeiro, que fez durante muito tempo bonecos também em Olinda, né. Aí ele criou, ficava lá no meu ateliê. Ocupava todo meu ateliê, eu não pinte mais não [ri]. A baleia... só cabia a baleia no ateliê, aí acabou, disse: 'não tem mais pintura'. E nessa época eu tava com ateliê aqui no centro, no Roger, e... voltamos pra cidade, né? Aqui era... atividade... fazer.... isso lá... numa feira popular... as pessoas chamavam e a gente ia pra fazer discussão sobre a baleia, e eu arranjei um emprego sem ganhar nada, né, só pra [ri]... trabalhar. É o preço, mas foi muito legal. Aprendi muita coisa, era exatamente isso que eu queria, né... pra que ficar, na burguesia, pintando aquele pessoal lá. Isso aí era o contrário, era uma coisa real. Era dor mas era real [ri].

História oral: narrativas subterrâneas, história antropológica

- 13 Por um longo período a academia viveu o que costumo chamar de “império da escrita”, tratando a oralidade e a memória pessoal com grande resistência. Apesar do campo antropológico desvincular-se do viés folclorista desde a eclosão do método etnográfico proposto por B. Malinowski, na segunda década do século XX, o mesmo não ocorre na produção historiográfica. As pesquisas com depoimentos orais começaram a ter algum destaque na área apenas entre os anos 1950 e 1960, com a atuação de Thompson, um dos “pais fundadores” dos Estudos Culturais (MATTELARD E NEVEU, 2004).
- 14 Estes, nascem justamente da recusa dos objetos legitimados, buscando “privilegiar métodos de pesquisa capazes de aprender o mais perfeitamente possível as vidas das pessoas comuns: etnografia, história oral, pesquisas em escritos que deem a ver o popular (arquivos judiciais, industriais, paroquiais)” etc. (MATTELARD E NEVEU, Op. cit., p. 72).
- 15 Nesse sentido, a história oral ganha força oferecendo espaço à memórias que contraponham as ideologias dominantes e dando visibilidade às narrativas daqueles que normalmente não são ouvidos, como as mulheres, os operários, os camponeses, as crianças, os analfabetos etc. (JOUTARD, 2000). Trata-se, justamente, de conseguir acessar narrativas “subterrâneas”, para apropriar um termo de Pollock (1989), não perceptíveis e/ou ausentes dos documentos escritos e legitimados, como afirmado no parágrafo anterior.
- 16 Como critica Portelli (2000, p. 69) sobre diversos julgamentos que os historiadores orais recebem, geralmente
não estamos sendo convidados a substituir uma memória muitas vezes falha e não confiável pela história científica; estamos sendo convidados a substituir a memória de vários bilhões de indivíduos que vivem nesse planeta pela memória profissional de um grupo de historiadores profissionais ou pelas memórias institucionais dos centros de poder.
- 17 Outra característica da história oral, ou do *modus operandi* de se trabalhar com fontes orais, diz respeito aos seus traços antropológicos. Como afirma Joutard (Op. cit.), a história oral é uma via de acesso privilegiada a uma história antropológica e deve continuar a sê-la. Diferente do historiador que trabalha nos arquivos com fontes escritas, o historiador oral tende a ir a campo e passa por um processo de pesquisa etnográfica que acaba por ser de suma importância no quesito circunstancial na narrativa coletada.
- 18 Afinal, como afirma Paul Zumthor (1997), todo texto/narrativa oral se distingue por seu traço situacional. Ou seja, diferentemente do texto escrito, o conteúdo e a forma da narrativa oral dependem da situação em que ela emerge. Inicialmente, ela sempre se configura a partir do diálogo e da interação estabelecida entre o narrador e o público para quem ele fala.
- 19 A partir da observação participante é possível notar também as reações corporais, entonações de voz e outras particularidades que muitas vezes não são acessíveis para quem tem contato apenas com a transcrição dos depoimentos – isto vai depender também, em grau, da transcrição realizada. Ou seja, muitas vezes “não basta considerar

o enunciado; é preciso refletir sobre as condições de enunciação” (ALBERTI, 2012, p. 162).

- 20 Durante o processo de pesquisa etnográfica e coleta dos depoimentos de Sandoval, utilizei da câmera filmadora como coirmã do "caderno de notas" (LEROI-GURHAM, 1983), por assim dizer. Busquei gravar o máximo possível de nossa vivência, desde a metade de nosso almoço num restaurante vegano do bairro Castelo Branco em João Pessoa – onde nos encontramos. Sandoval falou sobre a população de Costinha, relações e acidentes de trabalho no empreendimento baleeiro da Copesbra (Companhia de Pesca do Brasil), na época sob controle da multinacional japonesa Nippon Reizo Kabushiki Kaisha (DUARTE FILHO e AGUIAR, 2014). Apesar de estar no meio da fala quando decidi colocar a câmera num pequeno tripé sobre a mesa, sabendo que estaria sendo gravado a partir de então, Sandoval “recomeça”:

(...) nessa época o... que eu fui morar em Costinha... eu descobri muita coisa sobre os moradores. Os moradores eles tinham, eles tinham uma coisa engraçada... que era... a... *poder falar. Eles falavam, se abriam comigo, conversavam comigo*. Inclusive os que ficavam lá não eram os que iam pra caça da baleia. Eram os parentes. Esse pessoal da caça à baleia eles voltavam à noite... é... depois de uma jornada lá... e eles... cansados.. praticamente eu só via nos fins de semana e eles bebiam muito... aí também não era muito fácil conviver com as pessoas que bebiam... (*grifo meu*)

- 21 Nos primeiros momentos da sua fala “recomeçada”, consciente de estar sendo gravado, Sandoval busca dar legitimidade para o que vai contar: “*eles falavam, se abriam comigo, conversavam comigo*”, mesmo que os seus interlocutores na situação não fossem os que participavam diretamente da caça à baleia: “eram os parentes”.
- 22 Neste encontro com Sandoval, a captação de material fílmico se estendeu até por voltas das cinco horas da tarde. Depois do almoço, fomos para o bairro do Roger, na região central da cidade, para ele mostrar o espaço de seu ateliê em 1981 – que hoje foi incorporado a uma loja –, onde ficava o “Bumba Baleia” e depois voltamos para a UFPB, quando nos separamos. Todo o itinerário e as conversas foram gravadas com linguagem de cinema direto, sofrendo apenas duas interrupções: no trajeto do restaurante para o seu carro, e enquanto descíamos do automóvel depois de estacionarmos no centro.
- 23 Segundo Claudine de France (2000), a experiência de manter a câmera ligada um longo tempo durante a pesquisa de antropologia fílmica pode ser interessante justamente por captar tanto os períodos fortes quanto os fracos. Ou seja, não apenas aquela narrativa consciente de estar sendo gravada, mas também os momentos onde o interlocutor pode “se esquecer” ou se acostumar com a presença da câmera, agindo de maneira mais natural. Não apenas os momentos de “ação”, mas também os de “repouso”. Isto pode ser útil na tarefa de identificar traços culturais, visões de mundo, e outras características do narrador – inclusive performáticas – que podem ser ocultadas propositalmente em períodos fortes.
- 24 Neste ponto, cabem algumas reflexões sobre o uso das tecnologias na investigação etnográfica e com fontes orais. Em diversas situações de coleta de dados com outros interlocutores em uma pesquisa maior sobre a memória da arte urbana pessoense – que não trabalharemos diretamente aqui –, é notável uma retração provocada pelo gravador e/ou pela câmera filmadora. Nas conversas com o artista Aginaldo Pereira – mais conhecido como Gigabrow, reconhecido como o primeiro grafiteiro da capital paraibana – isso foi marcante. Giga é extremamente falante e performático e já nos conhecemos há algum tempo. Quando liguei a câmera no meio de nossa conversa, Aginaldo se calou e passou um bom tempo introspectivo.

- 25 Isto ocorre pela exposição provocada por esses aparelhos. Quando Vilém Flusser (1985) comenta sobre a dinâmica da fotografia, cria uma imagem onde a câmera – fotográfica ou fílmica – é comparada a uma arma. Em seu poder, o pesquisador está sempre à espreita da captura de uma caça, dessa vez imagética. O observado, por sua vez, se encontra nessa mira.
- 26 Porém, procurando seguir as indicações metodológicas de Claudine de France (Op. cit.) no caso de Gigabrow – onde tive a oportunidade de passar um fim de semana em sua casa/ateliê –, posicionei a câmera no canto da mesa da cozinha, espaço em que sempre sentávamos, para comer, conversar, beber etc., durante o tempo em que estive lá. Como consegui conectar a câmera direto na tomada, não tive que resolver questões acerca de troca de baterias.
- 27 O domínio tecnológico do pesquisador sobre o aparelho que utiliza é de suma importância, uma vez que essa troca de baterias ou de cartões de memória, por exemplo, pode interromper um depoimento. O reestabelecimento da gravação deve ser efetivado o mais rápido e naturalmente possível, tanto para não possibilitar que seu interlocutor perca o “fio da meada” sobre o que falava, assim como para não gerar algum tipo de tensão ou desconforto no ambiente de entrevista/diálogo.
- 28 Apesar de apresentar alguns desafios, os avanços tecnológicos como o gravador e os diferentes tipos de câmera possibilitaram um empoderamento da voz de quem fala. Afinal, a narrativa está registrada e pode ser consultada e ouvida por outras pessoas além do pesquisador que as coletou, ampliando assim seu público. Os aparelhos citados também possibilitam um estudo mais aprofundado tanto da oralidade enquanto forma ou performance, quanto acerca do conteúdo proferido pela voz.
- 29 Mais uma vez, os gravadores e outros equipamentos possibilitam integrar as pausas, as hesitações e os lapsos de memória, auxiliando em sua análise. Joutard (Op. cit., p. 35) questiona como interpretar o silêncio e o esquecimento. Em resposta, afirma ser “indispensável a análise da totalidade do documento”, e ainda reitera o interesse da “gravação em vídeo, que permite capturar também gestos e expressões”. A partir dos registros assistidos em sua totalidade, é possível observar quantas vezes o silêncio se instaurou, se ele é desconcertante ou reconfortante, em quais assuntos ele mais aparece, em qual tipo de pergunta, qual expressão corporal o acompanha etc.
- 30 Assistindo posteriormente o depoimento de Sandoval Fagundes, por exemplo, é possível perceber que ele sempre cala quanto aos motivos que o levaram a se retirar da praia de Cabo Branco, em João Pessoa, para Costinha em Lucena. Sob essa perspectiva de observar os silêncios e os esquecimentos a partir da totalidade da entrevista e/ou vivência etnográfica, foi possível perceber também que a experiência do painel pintado na Epitácio Pessoa em 1981 foi marcante em sua carreira como artista.
- 31 Contudo, não como algo estritamente positivo, pelo contrário. Por mais que contasse orgulhoso sobre seu ativismo ecológico, que chamara atenção de jornais impressos e redes televisivas, suas hesitações, expressões dramáticas e risos nervosos e “sem graça” quando trata do assunto, denunciam um incômodo sentido por uma carreira que, a partir de então, entrara em declínio.
- 32 Para finalizar este tópico, mais uma vez, recorreremos às palavras de Sandoval, comentando sobre a primeira equipe jornalística que o procurou – no diálogo, as falas de Sandoval são indicadas com a letra “S” e as minhas, com a letra “T”:

“S: (...) Mas ela disse que estava anotando, ‘oh, tô anotando tudo aqui’ [e imita os gestos da repórter], e eu fiquei feliz. Finalmente vamos ter uma visibilidade, discutir na cidade a questão da baleia, e eu já tinha um nome na cidade como artista... consagrado, vamos dizer assim. E esse, já era, depois disso [e ri um riso nervoso].

T: As vendas foram lá em baiixo....

S: Depois disso, a minha surpresa, quando saiu a coisa. Meu pai, que era vivo na época, disse ‘que foi que eu fiz, meu filho? Que-que você fez uma coisa dessa?’ [fala imitando o pai, com cabeça baixa apoiada no braço, de forma bastante dramática]. Aí foi que ele me mostrou a, a... a matéria, que saía assim: ‘artista plástico é... enlouquece’ Aí... como assim?! [franze a cara toda em desentendimento e ri, sem jeito]. E você sabe que a mídia tem um certo poder, né? Principalmente há um tempo atrás. E... daí dizia que eu tive problemas, né, algum problema... e que... esse problema me levou a pintar na rua para... a-a fun... e-eles queriam, nada daquele texto da baleia saiu, ‘para embelezar a cidade’ [e ri, sem jeito?] Por que... havia tido uma campanha eleitoral, alguma coisa assim, tinham muitos cartazes na rua e eu queria ‘limpar’. E e aí, ainda saí mais como higienista!

T: Nada a ver... [baixo]

S: Aí eu disse... [franze toda a cara e põe a mão no rosto cobrindo pouco menos do que a metade dele, novamente de forma dramática] ‘Que-que isso, tudo errado!’ Mas, eu não podia fazer nada, já tava feito. E, continuei a pintar porque o... o painel, que é a pintura... o *graffiti*, hoje se fala *graffiti*, continuava, num tinha concluído, e eu, aí a partir daquele dia eu comecei a ser recebido, a ser reconhecido pelas pessoas que passavam de carro, que antes ninguém me via [arregala os olhos]. Aí era assim, jogavam coisas em cima de mim [ri, sem jeito]. No caminhão, um bocado de gente em cima do caminhão, o pessoal jogava, peteca [faz gesto de tacar alguma coisa], lixo... era-era nesse sentido assim. E eu disse, ‘Caramba!’ E Tinha a correspondência com o jornal: ‘o louco! O louco’, não sei o que... Eee... eu fiquei achando que aquilo ia de mal pra pior, num sabia o final”.

A narração e a transcrição

- 33 Nos tópicos anteriores já caminhamos indicando alguns pontos a respeito das narrativas orais, sua característica situacional, a força criativa da memória, assim como comentamos minimamente nosso encontro com Sandoval. Sobre essa força criativa-memorialística, afirmam as pesquisadoras Rocha e Eckert (2000, p. 07):

o que constitui a duração e rege os fenômenos da memória é a presença de uma métrica singular produzida pela inteligência humana, capaz de fazer operar uma seriação dos acontecimentos segundo uma ordem de sucessão a partir dos encaixes dos intervalos de espaço-tempo nos termos de uma ordenação.

- 34 Ajeitar as arestas dos intervalos de espaço-tempo na memória possibilita um exercício de ficção e de criação: “a rememoração é sempre um processo de subjetivação, de positivação, de refazer e de criação” (VENSON e PEDRO, 2012, p. 128). Contudo, “é no momento da entrevista que o diverso, o irregular e o acidental entram numa ordem, dada pelo entrevistado e pela pretensão ou pela ação dos entrevistadores” (ALBERTI, Op. cit., p. 164). É nesse momento que brota o narrador e, sobretudo enquanto narrativa oral, as condições circunstanciais terão forte influência sobre o que é e como é narrado, como já afirmado anteriormente.
- 35 Podemos dizer que essa ordenação narrativa está intrinsecamente ligada a quem fala, para quem fala, quando e porque fala. No caso específico que abordamos, devo comentar que conheci Sandoval Fagundes durante algumas reuniões realizadas no segundo semestre de 2017, a fim de organizarmos uma exposição sobre arte de rua

- peçoense na galeria Lavadeira, localizada dentro do campus da UFPB. Ele me foi apresentado como o personagem central dos primórdios do *graffiti* na capital, onde comentaram sobre o mural de 1981.
- 36 Interessei-me bastante por ele e por essa história, e Sandoval, em contrapartida, se intrigou pelo fato de eu estar pesquisando essa memória da arte urbana. Principalmente pelo artista ser enquadrado nesse recorte. Logo solidarizou-se em contribuir com sua narrativa. Percebi que Sandoval parecia não falar apenas para um acadêmico – mesmo ele tendo um longo contato com os espaços acadêmicos –, mas para um de seus pares – dado o fato de eu também realizar algumas pinturas na rua.
- 37 Durante o encontro em que realizamos os registros, pude perceber também um pouco do porquê ele falava: parecia ser preciso realizar uma catarse de suas memórias acerca do mural, em busca de uma ressignificação daquilo, em que o painel seria percebido através de um viés positivo – como uma das primeiras atividades de arte urbana na cidade – e não como o responsável pela decadência de sua carreira artística.
- 38 Como afirma Gonçalves (2016, p. 38), “a memória da vivência do narrador é o que impulsiona a existência da história e o cumprimento da sua função social de comunicar e incitar a reflexão sobre a vida”, que pode, geralmente, ser uma reflexão realizada no ato da fala.
- 39 A historiadora Ecléa Bosi (*apud* GONÇALVES, Op. cit.) caracteriza muito bem a narração de memórias como “uma forma artesanal de comunicação. Ela não visa transmitir o ‘em si’ do acontecido, ela o tece até atingir uma forma boa. Investe sobre o objeto e o transforma”. Advém daí a força criativa da memória e da fala citada anteriormente.
- 40 O depoimento oral tem como uma de suas características formais a reiterabilidade. Esta é notável, por exemplo, em casos como: “(...) muita coisa sobre os moradores. Os moradores eles tinham, eles tinham (...)”, ou em
 “E como eu-eu fui chegar, eu cheguei lá pra resolver um problema pessoal meu de... rever a minha vida, né, e... me deparei com essa outra coisa, essa-essas mortes todas aí, e tomei pra mim esse, esse-essa... tomei pra mim isso aí como sendo uma bandeira assim”. (*grifo* nosso)
- 41 Sobre essa repetitividade, afirmam Marty e Barthes:
 O fenômeno da repetição na comunicação oral tende a modificar a natureza de uma mensagem que não dispõe de rasura: se, ao nível de uma concepção positivista da linguagem, este fenômeno é sobretudo negativo, por implicar uma *performance* linguística menos pura, este fenômeno de repetição, de redundância, que afeta a comunicação oral, deve ser considerado, numa visão menos mecanicista da linguagem, como um efeito de realização do sujeito (*apud* LÚCIO, 2001, p. 33).
- 42 Durante o processo de transcrição esta reiterabilidade procurou ser mantida, utilizando-se do hífen entre palavras próximas ou repetidas para indicar seu ritmo acelerado de fala, em que sua pronúncia parece ser realizada de uma vez só, como se fosse uma única palavra.
- 43 Por um lado, transformar um depoimento oral num texto escrito configura-se por “construir uma realidade”, tarefa executada pelo “participante invisível” ao qual se refere Page (2004). Inclusive, historiadores como José Carlos Sebe defendem que o relato transcrito de maneira pura e simples provocaria um isolamento do público leitor e, por isso mesmo, a interferência do pesquisador na forma e/ou estrutura do texto durante o processo de copidesque se faria necessário. Porém, “hoje percebemos que mais importante que facilitar a leitura é respeitar o outro, sua cultura, sua linguagem,

[sua fala,] e esse respeito, como afirma Portelli, passa pelo reconhecimento da diferença” (LÚCIO, Op. cit, p. 27).

- 44 O posicionamento de Page (Op. cit.) sugere a eliminação de expressões de pensamento como “hm” e falsos inícios na transcrição. Considera-os “muletas” que servem como pausa para pensar o que vai dizer a seguir. Considero estas pausas e digressões da fala – mantidas em nossa transcrição e indicadas pela pontuação de reticências – como constituintes do processo de composição da narrativa oral – que não dispõe de rasura – e daí advém sua importância.
- 45 As pronúncias longas são casos iguais. São transcritas a partir da repetição do sinal gráfico que é sonoramente alongado, como éééé etc. As interferências realizadas pelo pesquisador durante a entrevista também foram mantidas na transcrição, a fim de não apagar os traços dialógicos em que essa narrativa oral emergiu, igualmente importante em uma análise da totalidade do documento.
- 46 Isto busca não apenas respeitar alguns traços característicos da oralidade, mas também está envolvida por alguns questionamentos, por exemplo: como se utilizar das vacilações, silêncios, nervosismos e do próprio contexto da narrativa em uma análise mais aprofundada, se costumamos eliminar a maioria deles durante a transcrição?
- 47 A partir dessa reflexão, busco no próximo tópico uma caracterização de como Sandoval narra essa intervenção. Para tal, serão utilizados apenas trechos diretos da fala do próprio artista. Por esse motivo, não será realizado o recuo indicado para citações. Todo o material da transcrição da entrevista será *destacado em itálico* a fim de indicar essa mudança de autoria ou mesmo de foco narrativo – inclusive as minhas falas –, e os comentários adicionados no momento da transcrição serão indicados entre colchetes e sem o uso de itálico.

A intervenção artística na narrativa do artista

- 48 (...)
- 49 *S: E como eu-eu fui chegar, eu cheguei lá pra resolver um problema pessoal meu de... rever a minha vida, né, e... me deparei com essa outra coisa, essa-essas mortes todas aí, e tomei pra mim esse, esse-essa... tomei pra mim isso aí como sendo uma bandeira assim. Vamos fazer um ativismo aqui, que naquela época nem essa palavra era uma palavra... que tinha alguma evidência de ativismo. Mas eu, o que que eu fiz? Eu fui pra rua... juntei todas essas minhas tintas que eu tinha... de parede, comprei tintas e tal... e... e fiz um trabalho na Epitácio Pessoa, que na época, ainda hoje é... é a via principal da cidade, e onde hoje é a Energisa... hoje o muro é baixo. Você chega lá, você vê as portas da-da...*
- 50 *T: É... ‘peraí’, é... Epitácio... Energisa você tá falando ali no começo da Epitácio, na Usina.*
- 51 *S: É... onde tem a Usina Cultural. Aquele prédio da Usina Cultural, na época, era fechado. Num tinha nada ali, o prédio... abandonado porque era exatamente onde-onde guardavam os bondes... que eu te falei, né, que havia aqui na cidade um tempo atrás. E os bondes ainda existiam, estavam ali praticamente como sucata [pausa] lá pra trás, é... a... acho que era, acho que era a Saelpa que tinha aqueles prédios, era como um depósito. E o muro... havia um muro [pausa] na frente do prédio. Aquele prédio bonito, com as portas ali não apareciam, tinha um “murão grande”. E foi nesse muro que eu resolvi... trabalhar. Junto ao posto de gasolina tinha uma garagem, que era lacrada com uma parede, mas tinha o formato de que antes havia uma porta. E tinha também um teto da garagem como se fosse [faz o gesto de duas águas com as mãos]*

uma... um teto de duas águas. Então, época de natal, era.. dezembro. Eu resolvi fazer um texto... é, um texto visual que atingisse a maioria das pessoas daí eu... é... fiz o projetinho né, desenhei, e comecei a fazer esse trabalho... assim... primeiro pra, chegar no lugar, eu comecei a fazer o trabalho, eu tinha feito uma [de supetão, como se lembrasse no momento da fala] sobre Augusto Boal... o teatro do invisível... então, achei que podia fazer alguma coisa que assim, que... meio que teatralizado, lá, antes de pintar, e foi com um personagem... eu tinha um, é... a minha roupa era como se fosse a roupa do Tio Sam, mas só que eu consegui ali no Oscar do Piollin, só que toda estragada assim, era [pausa] como se fosse alguma coisa decomposta mesmo assim, todo rasgado, de um lado uma cor, de outro, outra, havia essa coisa assim eee.... e eu levava um carrinho de supermercado, que é outro símbolo da...

52 T: Consumismo...

53 S: Consumismo... com as minhas latas, né, que eu ia pintar. Aí cheguei lá, com aquelas latas, comecei a pintar... é... coisas assim... abstratas, pra poder gerar uma... uma... [e faz um gesto circular com as mãos e os braços] é... [pausa] uma aproximação com as pessoas que passavam ali naquele lugar, que era uma calçada, que transitava muita gente pra ir pro colégio... é, as pessoas passavam por ali, e consegui, conversar com as pessoas... eee elas perguntavam o que eu tava fazendo... e eu falava que eu ia ali... construir um trabalho, uma discussão em relação à baleia... pessoal ria muito, né... 'que que você tem contra carne de baleia?' Na verdade o negócio não era contra a baleia, era contra a carne de baleia. Assim, que era meu grande problema, porque João Pessoa, comia carne de baleia de quinta categoria, que a de primeira, segunda, terceira e quarta ia pro Japão, e ficava aqui de quinta categoria, que era bem mais barata que a carne moída... se apresentava como carne moída, né, carne de boi. Era bem mais barata. Me falavam que ela sangrava muito, aí tinha que ter um tratamento, pro cheiro também, não sei o que... tudo essas coisas aí que eu não me batia porque eu... já era vegetariano [pausa]. E... e, tudo era desconfiança. As pessoas ficavam... num tá, fazendo coisa boa, né? Mas as crianças gostavam. Eu comecei a dar pi... comprei mais pincel. O-o outra estratégia. Comprei muito pincel e tinta, e dava pras pessoas pintarem o muro, vão pintar aí. Aí, eu fazia as linhas com desenhos abstratos mesmo, aí chegava na parte do... do fato mesmo, havia um assentamento, né. Eu fazia aqui, o muro era gigantesco, aí... chegavam... crianças de escola, adolescentes, aí, toma aí pincel, vamos pintar... vamos fazer aqui, eles faziam comigo aquela-aquela... parceria. E... mais à frente, isso aí consolidou, e consegui... sabia que ninguém ia me expulsar dali, eu cheguei a esse lugar que era a... a... a casinha, né. E bolei ali uma coisa... natalina, que era um manjedoura. A casinha era um manjedoura, porque já existia um telhado real, aquela... aquele encaixe na garagem que era bem grande... eu pintei uma base de acrílica, e fiz ali... é... um... um José, sobressaltado, é... com as mãos pra cima, apavorado de olho arregalado. A Maria também, com uma cara de desespero, olhando pra baixo e o... no lugar do menino Jesus tinha uma baleia, ensanguentada [faz uma pausa e ri], toda saindo as coisas pra fora, e o... o-o-o... é... o arpão, né, caído com as correntes pra baixo. Isso aí não deu certo [e ri um riso aparentemente nervoso] a população da cidade não reagiu de uma forma positiva, né... acharam que, eu tava fazendo algo contra a religião. Os... Os mais religiosos, eles: 'poxa! O que é isso?!'

54 T: Uma heresia...

55 S: É... uma heresia! Pintar uma baleia no lugar de Jesus? Por que, né? A baleia não era ninguém, não tem alma! O índio não teve alma, os negros não tiveram, imagina a baleia, né, que geralmente... nem fala... a baleia nem fala [ri sutilmente]. Então ficou aquela coisa de eu ter uma discussão no chão com as pessoas sobre isso... conversando... boca-a-boca, tal...

Conclusão

- 56 Primordialmente, este artigo visou cumprir uma das premissas originárias dos Estudos Culturais e da própria história oral: servir de canal para “outras vozes” acessarem espaços comumente restritos a elas. Eis o motivo, por exemplo, do trato sobre as inscrições urbanas como o *graffiti*, murais etc. Especialmente nos casos da arte urbana em solo nordestino, tendo em vista que os principais focos das pesquisas sobre o tema ainda apontam para São Paulo e Rio de Janeiro.
- 57 A escolha específica das narrativas de Sandoval Fagundes sobre o painel que produziu em 1981 segue o mesmo impulso: mesmo dentro do movimento da “arte urbana” paraibana, as lembranças sobre essas manifestações nos anos 1980 não costumam pulsar na memória coletiva do grupo, figurando como “subterrâneas” (POLLACK, 1989).
- 58 Essa motivação em acessar “outras vozes” também se reflete na criação de uma sessão dentro do artigo em que coubesse apenas as narrativas diretas de Sandoval. Ou seja, faz parte do exercício de quebra de cânones não apenas pelos objetos escolhidos – a memória e a oralidade –, mas por situar em cena outros sujeitos de fala (SARLO, 1997).
- 59 Procuramos contextualizar e problematizar questões referentes ao *modus operandi* de pesquisas com fontes orais, sobretudo aquelas em que o pesquisador vai a campo para a coleta de depoimentos e realiza com isso, uma observação participante. A partir de relatos de caso, foi possível compreender como lidar com algumas tecnologias nesse processo, apontando suas implicações, além da sinalização de cuidados pertinentes ao pesquisador nesse processo.
- 60 Outro fator presente no artigo foi a busca em interpretar esse material estabelecendo os elos entre a memória individual de Sandoval e o contexto social que a mesma carrega. Isto torna-se visível a partir de uma crescente preocupação com temáticas de crítica social num âmbito coletivo, que não abarcava apenas o ativismo de Sandoval, mas também a produção audiovisual da época etc.
- 61 Quanto à forma dessa narrativa aqui trabalhada, tornou-se possível observar algumas de suas características, como a reiterabilidade e seu caráter circunstancial. Por isso mesmo, procuramos realizar descrições sobre as situações em que se desencadearam os depoimentos. A fim de não ocultar também seus traços dialógicos, nas transcrições mantivemos as falas do pesquisador, sempre o mais próximo possível dos ritmos e pronúncias da oralidade.
- 62 Por fim, tornou-se possível trabalhar problemáticas referentes à interpretação do material através de um exercício prático. Sobretudo ao que se refere à integração dos silêncios, das situações em que eles emergem, os gestos ou reações que os acompanham – como os risos “sem jeito” – etc. Dessa maneira, o artigo é útil tanto para historiadores, como etnólogos e demais pesquisadores que lidam com fontes orais, justamente por trazer situações práticas comuns ao trabalho de campo com uso de aparelhos de registro – sobretudo audiovisual –, de modo conjunto a uma reflexão sobre elas.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, V. De “versão” a “narrativa” no Manual de História oral. In: Revista História Oral. Dossiê: História oral, memória e democracia. Vol. 15, nº 2, 2012.
- AMORIM, L. e FALCONE, F. T (orgs). Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.
- BOLETA, D. M. (org.). Tsss.... o grande livro da pixação em São Paulo. São Paulo: Ed. do Bispo, 2006.
- DUARTE FILHO, F. H. e AGUIAR, J. O. Baleias e ecologistas na Paraíba: uma história do fortalecimento do movimento ambientalista e o debate sobre a crise da economia baleeira (1970-1980). Topoi (Rio J.), vol.15, n.28, 2014, pp.116-142. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X015028004>. Acesso em: 12/12/2017.
- FLUSSER, V. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985
- FRANCE, C. de. Do filme etnográfico à antropologia fílmica. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- GONÇALVES, R. Memória e oralidade de artistas de rua em São Paulo. Uma proposta de tratamento documental. Dissertação de Mestrado, USP: São Paulo, 2016.
- GITAHY, C. O que é graffiti. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- JORDÃO, F. C. de L. O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba 1978/1985. Dissertação de Mestrado, USP: São Paulo, 2012.
- JOUTARD, P. Desafios à história oral do século XXI. In: FERREIRA, M. de M., FERNANDES, T. M. e ALBERTI, V. História oral: desafios para o século XXI. (orgs). Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - FGV, 2000. pp. 31 a 45.
- LEROI-GOURHAN, A. Cinéma et Sciences Humaines: Le film Ethnologique existe-t-il? In: Le Fil du Temps. Paris: Ed. Fayard, 1983.
- LÚCIO, A. C. M. O Mundo de Jove: a história de vida de um cantador de coco. Tese de Doutorado, UFPB: João Pessoa, 2001.
- MATTELARD, A. e NEVEU, É. Introdução aos Estudos Culturais. São Paulo: Parábola, 2004.
- PAGE, S. El participante invisible: El papel Del transcriptor. In: Revista História Oral. Dossiê: Questões metodológicas. Vol. 7, 2004.
- PEREIRA, A. B. As Marcas da Cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. In: Revista Lua Nova, São Paulo, CEDEC, 79: 143-162, 2010.
- POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989.
- PORTELLI, A. Memória e diálogos: desafios da história oral para a ideologia do século XXI. In: FERREIRA, M. de M., FERNANDES, T. M. e ALBERTI, V. História oral: desafios para o século XXI. (orgs.). Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz / CPDOC - FGV, 2000. pp. 67 a 71.
- QUERALT, L. U. El tratamiento archivístico y documental de las fuentes orales. In: Revista História Oral. Dossiê: questões metodológicas. Vol. 7, 2004. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?>

journal=rho&page=issue&op=view&path%5B%5D=10&path%5B%5D=showToc. Acesso em: 15/08/2017.

ROCHA, A. C. L. da. e ECKERT, C. Imagens do Tempo nos Meandros da Memória: por uma etnografia da duração. In: Revista Iluminuras, Porto Alegre, vol.1, nº 1, 2000. Disponível em: www.seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/8928. Acesso em: 30/08/2016.

SARLO, B. Los Estudios Culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. In: Revista Crítica Cultural, nº 15, 1997. Disponível em: www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/sarl.pdf. Acesso em: 29/08/2016.

VENSON, A. M. e PEDRO, J. M. Memórias como fonte de pesquisa em história e Antropologia. In: História Oral, v. 15, nº 2, 2012. Disponível em: www.revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=261. Acesso em: 30/08/2016.

ZUMTHOR, P. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Hucitec, 1997.

NOTAS

1. A brincadeira de "Bumba Baleia" fazia alusão ao Bumba-meu-Boi, comum no Maranhão, Pernambuco e Paraíba. Contudo, substituíam o personagem do Boi por uma Baleia. Este folgado está associado à expansão pecuária no interior nordestino a partir do século XVII. Realiza uma brincadeira teatralizada que carrega pequenas críticas sociais/trabalhistas. Seu enredo narra a história de Mateus - um palhaço de cara preta que representa o escravo ou braçal de um fazendeiro - que, para satisfazer um desejo de sua companheira Catherine, corta a língua do melhor boi de seu patrão. Num movimento posterior, Mateus usa da astúcia para tentar se livrar das represálias do mesmo. Para maior aprofundamento sobre o Bumba-meu-Boi e o palhaço Mateus, vide BUENO, A. P. *Palhaços da Cara Preta*. São Paulo: EdUSP, 2014.
2. O intuito do trabalho não é traçar um panorama da história do *graffiti*. Para aprofundar sobre o tema, vide livros como *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana*, de Débora Penachin (2012); *Nox. São Paulo. Graffiti*, de Carlos Matuck (2013); *Alex Vallauri*, de Spinelli (2014); *O que é Graffiti?*, de Celso Gitahy (1999), e inúmeros outros.
3. Disponível digitalizado no site da Biblioteca Nacional (www.bn.gov.br).
4. A entrevista com Sandoval Fagundes foi coletada em trabalho de campo realizado durante a tarde do dia 21/09/2017. A gravação em vídeo de seus depoimentos ocorreu enquanto almoçávamos em um restaurante vegano no bairro do Castelo Branco e enquanto visitávamos o espaço onde se localizava seu ateliê nos anos 1980, no centro da cidade.
5. A reiterabilidade característica da oralidade procurou ser mantida nas transcrições dos depoimentos de Sandoval. Utilizamos-nos do recurso do hífen para o caso de palavras próximas, pronunciadas em ritmo acelerado.

RESUMOS

O presente artigo explora questões referentes ao modus operandi da história oral, considerando suas intersecções com a etnografia. Para tal, será abordada a experiência de campo na coleta das narrativas memorialísticas do artista plástico Sandoval Fagundes. Este atua como importante

personagem em episódios na trajetória da “arte urbana” pessoense dos anos 1980. Realizou murais e outras intervenções em protesto à caça e o esquartejamento de baleias praticadas no município de Lucena/PB. Desse modo, além de investigar traços antropológicos da história oral, o artigo promove reflexões acerca da prática da antropologia fílmica e do uso de aparelhos tecnológicos no trabalho de campo. Outros pontos abordados tratam da transcrição do material oral recolhido, da análise dos lapsos e silêncios. Em sua parte final, propicia um contato direto com a narrativa do artista sobre o tema.

This article explores questions regarding the modus operandi of oral history, considering its intersections with ethnography. For that, will be approached the field experience in collecting the memorialistic narratives of the plastic artist Sandoval Fagundes. He acts as an important character in episodes of the trajectory of the "urban art" in the 1980s. Realized murals and other interventions in protest of the hunting and dismembering of whales practiced in the municipality of Lucena/PB. Thereby, in addition to investigate anthropological traces of oral history, the article promotes reflections about the practice of filmic anthropology and the use of technological devices in the field work. Other points dealt with the transcription of oral material collected, the analysis of lapses and silences. In the final part, it provides a direct contact with the narrative of the artist about the theme.

ÍNDICE

Palavras-chave: história oral, memória, graffiti, antropologia fílmica, João Pessoa

Keywords: oral history, memory, graffiti, filmic anthropology, João Pessoa

AUTOR

THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

Mestrando no PPGL - Universidade Federal da Paraíba