

**Grãos de ouro em sais de prata: do desempenho do pesquisador
à performance do narrador**

*Grains of gold in silver salts: from the performance of the researcher
to the performance of the narrator*

Daniel Choma

Mestre em História, PPGH-UDESC.
Câmara Clara – Instituto de Memória e Imagem.
danielchoma@yahoo.com.br

Resumo: O artigo apresenta a metodologia de desenvolvimento do projeto audiovisual “Grãos de Ouro em Sais de Prata: memórias do café” em que se pesquisou narrativas de trabalhadores e ex-trabalhadores do café da zona rural de Londrina diante das fotografias realizadas por Arminio Kaiser entre os anos de 1957 e 1970 na região norte do Paraná. Debate-se a presença da fotografia, do vídeo, da oralidade e da performance do narrador no interior do texto histórico, bem como o modo de se operar as traduções de suporte e linguagem numa perspectiva da História do Tempo Presente.

Palavras-chave: Narrativas; fotografia; audiovisual; performance; cafeicultura

Abstract: The article presents the development methodology of the audiovisual project “Grain of Gold in Silver Salts: memories from coffee growing”. The project has involved coffee growing workers from the rural area of Londrina starting from the photographs taken by Arminio Kaiser between 1957 and 1970 in northern Paraná. The text debates the presence of photography, video, orality and performance of the narrator within the historical text, as well as how to operate the translations and language support a perspective of the History of the Present Time.

Keywords: Narratives; photography; audiovisual; performance; coffegrowing.

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de um narrador para desdobrar seus segredos. As fotografias são romances que se escrevem sobre elas, dentro delas, com elas.

Etienne Samain (1998, p.112)

Luzes sobre o oceano

Na origem da palavra, Fotografia, escrita da luz. Escrita que se dá a ver, a imaginar, ler, narrar, apropriar. Entre o instante fixado nos sais de prata do negativo fotográfico e os inúmeros percursos, recursos e discursos de uma fotografia, os homens e mulheres que se

colocam diante dela tentam não apenas dar sentido ao que vêem, mas nela viver fantasias do imaginário onde, por vezes, o sentir supera o compreender. No encontro entre pesquisadores e entrevistados, quando mediado por fotografias, estes personagens compartilham uma experiência estética que, para além de raciocínios e abstrações, desperta sentimentos. Na alquimia própria dos sais de prata, grãos de luz animam e encaminham à aventura de construir histórias, (de)cantar memórias, inventar narrativas – narrativas do olhar, tecidas pelo corpo, que todo é memória. Diante de uma fotografia, o porto de onde se parte para navegar não será outro senão a terra natal onde o olhar habita: o corpo. Corpo que traz consigo inscrições do tempo na textura da pele, nas linhas de expressão, tom e ritmo da voz – memórias que no tempo se refazem, dia a dia, grão a grão. Na ação e na transformação dos homens e mulheres no tempo, a História se faz narrativa escrita. Mas como fixar em palavras o gesto fugidivo, a pulsação do instante? Como traduzir o silêncio de um narrador? O ambiente sensível da experiência de rememoração – sons, cheiros, sabores, imagens, calores?

Do êxito ao êxodo – as fotografias de Armínio Kaiser

Uma, duas, três, quatro câmeras fotográficas. Negativos preto e branco, caneta e caderneta. Entre os anos de 1957 e 1970, estas foram as companheiras de Armínio Kaiser - engenheiro agrônomo e então técnico do extinto Instituto Brasileiro do Café (IBC) - em seus caminhares pela região norte do Paraná. A prestar assessoria técnica aos cafeicultores, Armínio percorreu inúmeras pequenas e grandes propriedades de café, convivendo de perto com trabalhadores em diferentes sociais. Fotografava não por ofício, mas por conta própria, e durante os treze anos de trabalho de campo realizou cerca de mil e trezentas fotografias.

Neste período¹ viveu, viu e fotografou a derrubada de árvores para o cultivo do café em terras virgens, do plantio à colheita. Registrou cenas cotidianas nas colônias de trabalhadores, a branca florada nos cafezais, os efeitos devastadores das geadas; os impactos ambientais da erosão e do grande incêndio rural de 1963 – um dos maiores já registrados no mundo. Nos caminhos entre o êxito e o êxodo da cafeicultura, encontrou pilhas de sacas de

¹ Os treze anos em que Armínio Kaiser registrou as lavouras do Norte do Paraná (1957-1970) abarcam tanto o auge do período mais dinâmico da cafeicultura no estado como os anos de progressiva erradicação e redução da área cultivada, a partir de 1962. E para tanto café, era preciso muitos homens, mulheres, crianças. Em apenas vinte anos, a população total do Paraná mais que triplicou, passando de 2,1 milhões em 1950 para mais de 6,9 milhões de habitantes em 1970. (Fonte dos dados estatísticos: POZZOBON, Irineu. A epopéia do café no Paraná. Londrina: Grafmarke, 2006, p. 80).

café sem fim, estocadas nos armazéns do IBC na fase de superprodução que o Paraná assistiu entre 1959 e 1962; encontrou também pilhas de lenha, dos pés de café arrancados na fase de erradicação subsidiada pelo governo federal a partir de 1965.

Estas imagens continuaram intactas, sem circulação pública, por mais de cinco décadas. Até que no ano de 2007, por encontros e desencontros que só o acaso e a sincronicidade da vida sabem promover, Edson Vieira, Tati Costa e eu, conhecemos Armínio Kaiser e suas fotografias, e propusemos a ele realizar um trabalho de organização e difusão de seu acervo. Parceria firmada, desde então já foram realizados dois projetos: *Revelações da História - o acervo de Armínio Kaiser*², voltado para a recuperação e difusão dessa documentação fotográfica; e *Grãos de ouro em saís de prata: memórias do café*, uma pesquisa audiovisual em torno da mesma documentação. Ambos os projetos foram selecionados em editais de seleção pública do Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC, desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura de Londrina. Detenho-me a seguir, como proposto no artigo, em aspectos do projeto *Grãos de ouro em saís de prata*.

Da fotografia à palavra, da palavra ao texto

Que segredos estariam latentes nas fotografias de Armínio Kaiser? Quais memórias e esquecimentos? Que sonhos elas teriam sonhado a respeito de seus futuros, como sugere Mauricio Lissovsky (2008) ao se perguntar o que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas?³. Questões como estas fomentaram a iniciativa de se realizar uma pesquisa audiovisual junto a trabalhadores e ex-trabalhadores do café, para registrar que narrativas seriam construídas em torno das imagens de Armínio Kaiser - o projeto *Grãos de ouro em saís de prata: memórias do café*.

De posse de um conjunto de 139 fotografias, entre os meses de maio e setembro de 2008 percorreram-se quatro distritos da zona rural de Londrina-PR (São Luiz, Paiquerê, Patrimônio Regina e Espírito Santo), assim como bairros centrais da cidade. O contato com as

² Para mais informações sobre o projeto *Revelações da história – o acervo de Armínio Kaiser*, ver artigo disponível em http://www.camaraclara.org.br/projetos_livros/entre_a_luz_da_materia_Daniel_Choma.pdf

³ Neste texto o autor sugere pensar que “uma história poética, como história do futuro, é feita de encontros e de achados. Os historiadores de modo geral acreditam que estas descobertas são resultado da sua argúcia, deixando escapar que é por meio do futuro guardado neles que os vestígios do passado visam o presente e nos dizem alguma coisa. É graças às suas lacunas que os arquivos ainda nos olham. Todo “achado” historiográfico é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara - e que somente o nosso próprio sonho de futuro permite vislumbrar”, p.2 (Versão eletrônica enviada pelo autor, paginação 01-14).

comunidades se deu a partir de escolas locais, diretamente com o professor do curso de Alfabetização de Jovens e Adultos. Estas turmas costumam ser majoritariamente compostas por idosos, e o trabalho buscou dialogar com trabalhadores e ex-trabalhadores do café que viveram suas juventudes entre os anos de 1957 e 1970, período em que Armínio Kaiser realizou seu registros nas lavouras de café.

As entrevistas foram realizadas de modo semi-estruturado, tendo como roteiro as treze categorias temáticas que dividem o acervo fotográfico de Armínio Kaiser sobre a cafeicultura, sendo elas: derrubada, plantio, cultivo, cotidianos, florada, colheita, secagem, armazenagem, geadas, incêndio de 1963, erradicação, Programa de Diversificação e o desassossego.

Selecionou-se aproximadamente dez fotografias de cada seção, predominando um maior número de fotos nas categorias “plantio”, “cultivo” e “colheita”, por se buscar um detalhamento completo destas etapas do trabalho com o café. Nos encontros com os entrevistados, levou-se o conjunto de 139 fotografias de Armínio Kaiser guardadas em envelopes temáticos; conforme o entrevistado manifestava maior identificação com um determinado tema, esse envelope era aberto e as fotografias inclusas nele melhor investigadas. De qualquer modo, com todos os entrevistados percorreram-se as treze categorias temáticas, detendo-se mais ou menos em algum ponto específico conforme o grau de identificação do entrevistado com o mesmo.

A maior parte das entrevistas se realizou na residência de cada entrevistado, sendo que somente a de Lucia Helena foi feita na escola em que estuda. Entre os distritos, no de São Luiz foi onde se fez a maioria das entrevistas, pelo motivo de ser ali o local em que a cafeicultura ainda se apresenta como principal motor da economia. Coincidentemente, foi lá também que se encontrou a maior turma de idosos em processo de alfabetização presente ao Ensino de Jovens e Adultos – EJA, grupo a partir do qual se fez a ‘inserção de campo’ para toda a pesquisa, audiovisual e acadêmica.

Após a produção e edição dos audiovisuais, a equipe retornou aos distritos rurais e entregou a cada entrevistado um exemplar do livro DVD Grãos de Ouro em Sais de Prata. Além disso, nas quatro comunidades - nas escolas locais e nos grupos de convivência de idosos - realizou-se um total de 28 exibições dos documentários resultantes, como forma de feedback e difusão dos resultados da pesquisa. O reencontro foi, sem dúvida, o momento mais gratificante, quando os entrevistados se vêem na projeção, seus netos e vizinhos os reconhecem, novas memórias são reveladas e comentadas durante a exibição, que se

transforma num evento social, um evento histórico para aquela comunidade.

Como se viu nas entrevistas, os processos registrados por Armínio Kaiser – do plantio à erradicação – não findaram em 1970; em algumas áreas, como nos distritos de São Luiz, Paiquerê e Patrimônio Regina, o café ainda é viável em pequenas propriedades, envolve famílias, é parte viva da realidade social. O que ocorre com menor frequência no distrito do Espírito Santo, que pela maior proximidade com áreas nobres de Londrina tem assistido a um acelerado processo de ocupação imobiliária. De qualquer modo, todos os distritos ainda têm na cafeicultura uma de suas principais economias, e assistem atualmente à erradicação progressiva dos cafezais e substituição por lavouras mecanizadas (trigo, milho, soja), pecuária ou condomínios residenciais.

Registraram-se depoimentos tanto de trabalhadores ainda ativos na cafeicultura, bóias-frias e arrendatários em processo de alfabetização como de idosos que trabalharam como colonos e que hoje estão aposentados, a viver com simplicidade - sujeitos históricos quase sempre excluídos do discurso histórico majoritário sobre a cafeicultura.

Busco compensar algumas (im)possibilidades da história oral tecendo considerações sobre como se deram os encontros, as entrevistas e conversas, e quais foram algumas das opções que fiz no momento da transcrição das falas. A primeira das questões que se apresentaram na transcrição foi a do emprego do termo ‘né’, uma supressão do ‘não é?’, que esteve presente em todas as falas. Trata-se de uma expressão muito utilizada principalmente no estado do Paraná, que por vezes pode significar propriamente uma pergunta direcionada aquele que o escuta, ‘não é mesmo?’, mas também uma pausa na narrativa, um modo de restabelecer as lembranças no espaço de tempo em que o pronuncia, para dar seqüência ao que se conta. Na transcrição das entrevistas, ora os suprimi, ora os substituí pela expressão ‘não é?’. As repetidas vezes em que aparece nas falas fazem considerá-lo um vício de linguagem e, por isso, acredito que a aplicação literal do ‘né’ desvalorizaria a narrativa e o narrador, além de prejudicar a compreensão do que estava sendo dito.

No texto de abertura do livro República dos Sciusciá – composto basicamente pela transcrição de depoimentos orais organizados em temas, com breves inserções dos autores - o pesquisador italiano Alessandro Portelli tece considerações a esse respeito.

Se uma transcrição normalizada falsifica a qualidade da experiência, uma transcrição que busque reproduzir servilmente o falar em vez de representá-lo com inteligência, termina por praticar uma violação igualmente grave:

transformar um belíssimo falar numa escrita ininteligível. (PORTELLI, 2004, p.14)

A questão da transcrição - tradução dos dados orais em dados escritos, conversão de suporte e linguagem - parece ser um problema comum a quem discute História Oral. Durval Muniz de Albuquerque Jr. chega a falar da (im)possibilidade da história oral:

Horas de entrevistas registradas, horas de escuta atenta, horas de emoção partilhadas, horas de trocas de experiências, e afinal chega o momento de se produzir o conhecimento histórico. É preciso, antes de tudo, transcrever aquelas falas, ou seja, torná-las escritas, traduzi-las para um outro código, e as primeiras dúvidas assaltam o historiador das oralidades: será que não se vai perder muita coisa? O que vai restar do oral no escrito? Olho para o gravador, onde ficaram os gestos que acompanharam estas falas? Posso, no entanto, colocar entre parênteses a palavra risos, ou a palavra lágrimas, mas poderei colocar a palavra gozo? E porque os gestos ficam entre parênteses? Será que nas falas as emoções podem ocupar este lugar à parte? (ALBUQUERQUE JR, 2007. p.233)

No intuito de que seja possível a visualização, no texto acadêmico, dos gestos que acompanharam as falas e dos cenários que circundaram os narradores, sugiro a inserção de quadros congelados da filmagem realizada durante as entrevistas. Imagens geradas a partir do vídeo e que ilustram o ângulo de visão do pesquisador diante do entrevistado e o enquadramento utilizado e que servem como recurso para uma representação também visual das fontes orais e da situação em que se deu o seu registro, o encontro. Afinal, da fita ao texto, a fala do entrevistado passa por um sucessivo processo de construção de representações, conforme indica Portelli,

A passagem da palavra do narrador para a fita magnética, para a transcrição como instrumento de trabalho provisório e, finalmente, para a transformação em texto publicado é comparável a uma série de representações, nas quais cada etapa constitui uma representação da anterior através de outro meio – do oral ao escrito, do pessoal ao público, do arquivo ao livro. É preciso ter em conta que cada uma dessas passagens implica escolhas e que a cada etapa alguma coisa fica de fora. (PORTELLI, 2004, p. 13).

Tal qual na edição de um vídeo, incide na construção de um texto o trabalho de montagem, “a construção de um discurso que é essencialmente a nossa interpretação do significado desses relatos, mas que passa sempre pelas palavras dos entrevistados selecionadas, retiradas do contexto e recontextualizadas.” (PORTELLI, 2004, p. 13-14)

Por vezes, trago partes completas dos diálogos traçados entre os entrevistados e pesquisadores (eu e Tati Costa). Em outros momentos, a seguir o exemplo proposto no livro República dos Sciusciá, coordenado por Alessandro Portelli, realizei sobre as entrevistas que apresento neste capítulo determinados recortes internos, aproximações, montagens, agrupamentos temáticos, sendo que “o único critério objetivo é que todas as palavras atribuídas aos depoentes no livro foram realmente ditas e significam na entrevista o mesmo que significam no livro.” (PORTELLI, 2004, p.14) Faço minhas as palavras de Alessandro Portelli, donde seria necessário apenas substituir ‘livro’ por ‘artigo’. A questão da montagem também foi abordada pelo cineasta Eduardo Coutinho no encontro de História Oral realizado em São Paulo, 1997:

Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o documentário seja uma ficção. Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção... (COUTINHO, 1997, p.170-171)

As entrevistas realizadas em Londrina e nos distritos rurais sugerem concordar com Michel Pollak em seu artigo Memória e Identidade Social (POLLAK, 1992, p. 200-212), que aborda mais especificamente o âmbito das histórias de vida. “Se destacarmos essa característica fluante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis.” (POLLAK, 1992, 202) Plantio, florada, colheita, lides cotidianas, secagem, procissão, o incêndio de 1963, geadas – se revelaram marcos comuns a todas as narrativas. O modo de abordagem é que variou. Constatou-se que pessoas que ainda trabalham no café construíram narrativas mais técnicas e explicativas em torno das fotografias, enquanto ex-trabalhadores teceram narrativas sensíveis, com lembranças de maior intensidade afetiva.

Outro aspecto destacado por Pollak se refere à seletividade da memória. “Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.” (POLLAK, 1992, 204) Não apenas a impressão do instante não fica gravada por inteira como a sua transmissão a posteriori não se fará por inteira, sendo a narrativa sempre incompleta diante da experiência.

Nas entrevistas registradas durante a produção do audiovisual Grãos de Ouro em Sais de Prata, a leitura das fotografias de Armínio Kaiser por moradores dos distritos rurais, a leitura das imagens do passado, se faz no presente. O próprio Armínio, que realizou as

fotografias e, portanto, foi o seu operador, se fez espectador das suas imagens, quarenta, cinquenta anos depois de sua produção. Nas diferentes narrativas construídas pelo fotógrafo sobre as mesmas imagens, em diferentes momentos de sua vida, bem como nas narrativas de idosos que trabalham ou trabalharam com o café, operam a memória e o esquecimento.

No jogo perceptivo da imagem fotográfica – que também é dança e luta – tem-se a confluência entre as águas do presente e o oceano de lembranças do passado, onde uma toma conta da outra, no vaivém das marés. Mas somente no encontro entre pesquisadores e entrevistados se pode dar vazão ao que se vê em uma fotografia, através da narração oral que também envolve o corpo, gesto, olhares. Corpo este que, em torno da fotografia e diante da câmera que registra a entrevista, constitui leituras e as narra em performance. Performance situada em um determinado momento histórico, envolta por um cenário de sons e imagens, da qual participam tanto a personagem que está diante da câmera sendo entrevistada como os personagens que realizam a pesquisa, fazem as perguntas, manuseiam a câmera, determinam o início e o fim da representação. Como sugere Michel Pollak, “o primeiro fato a reconhecer é que contar da própria vida nada tem de natural.” (POLLAK, 1992, p. 202)

É certo que a presença de uma câmera altera a relação entre entrevistador e entrevistado; do mesmo modo, a presença de um gravador ou então de um bloco de notas, cada qual com suas vantagens e desvantagens. Se por um lado a câmera filmadora é acusada de causar constrangimento, o fato do entrevistador não poder olhar nos olhos do entrevistado enquanto anota algo na caderneta prejudica a relação de cumplicidade necessária para uma boa entrevista. A possibilidade de captar a expressão corporal, tom de voz e movimentos do olhar, entre outros, são pontos a favor do uso da câmera de vídeo. Mas uma epistemologia do registro audiovisual em pesquisas acadêmicas ainda está por se fazer, pois se trata de um recurso bastante novo comparado a outras formas seculares de comunicação (pintura, escrita, fotografia), cujos códigos de produção e recepção já se dominam com mais facilidade. Sobre a presença da câmera influenciar a performance dos interlocutores, concordo com o cineasta Eduardo Coutinho quando categoricamente afirmou:

Outra tolice que se diz há dezenas de anos é que presença da câmera torna qualquer gesto ou fala artificial, na medida em que a simples presença da câmera – por mais bem disfarçada, por mais que o realizador more com a comunidade dez anos – muda as pessoas e, portanto, é falsa. Jean Rouch, um documentarista francês pioneiro em certos campos, já respondeu muito claramente algo óbvio: que isso que é ‘verdade’, em parte, não tem a menor

importância porque às vezes é mais importante que a câmera catalise essa comunidade, catalise as pessoas que estão diante dela, para que elas revelem uma ‘superverdade’ delas. Na medida em que a pessoa pode representar para a câmera, isso passa a ser interessantíssimo também. Como ela representa para a câmera? Que papel? Que figura? E que personagem ela quer representar para a câmera? Isto é tão interessante quanto aquilo que ela revela sem a presença da câmera. [...] não é a presença da câmera que muda realmente, o que muda é a presença de uma outra classe social, que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão. Essa possível interferência no comportamento, no gesto e na fala existe também para o historiador oral, que não tem câmera, mas tem um gravador, que pode ser um gravador de bolso, então a simples presença já muda. (COUTINHO, 1997, p.167)

Ainda sobre a questão da performance do sujeito entrevistado, vale considerar outros aspectos levantados por Beatriz Sarlo em *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. O primeiro seria de que “todo testemunho quer ser acreditado, mas nem sempre traz em si mesmo as provas pelas quais se podem comprovar sua veracidade; elas devem vir de fora.” (SARLO, 2007, p.37) Outro dado importante é de que “todo relato autobiográfico se desenvolve buscando persuadir.” (SARLO, 2007, p.33) Sem dúvida, a construção narrativa do indivíduo costuma ser afirmativa durante as entrevistas, a não ser em momentos de insegurança e abalo psicológico por parte do entrevistado. É uma construção que se faz no presente, não é um discurso pronto de antemão. A tomada de vários depoimentos com o mesmo entrevistado em diferentes dias revela esse caráter seletivo, múltiplo e mutante das narrativas de memória. “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura.” (SARLO, 2007, p.33)

Entre a máscara do sujeito e a máscara da fotografia, proponho que se faça um baile em que as evidências do sensível – vozes, gestos, silêncios, olhares, imagens - não sejam esquecidas no salão. É no espectador que o ato fotográfico se completa, e através do audiovisual que se pode vislumbrar a performance destes espectador-narrador no momento do encontro – com a fotografia, com o pesquisador, com a câmera filmadora.

Cafezal em flor: entre fotografias e canções

Ao chegar na Escola Municipal Armando Rosário Castelo, distrito de Paiquerê, a cerca de 20 km de Londrina, em agosto de 2008, eu e Tati Costa encontramos uma turma de Ensino de Jovens e Adultos na qual apenas dois alunos estavam presentes. A época era de colheita de

café e, segundo a professora responsável, muitos deixavam de freqüentar as aulas para dedicar-se ao trabalho temporário de bóia-fria nas lavouras da região. Dentre os estudantes estava Lúcia Helena, 46, que foi criada pela mãe sob pés de café, morou em colônias e trabalhou nas lavouras há poucos anos atrás, até ser afastada por problemas de saúde e hoje está aposentada.

A entrevista transformou-se na atividade da aula daquela noite, sendo assistida pela professora e por Jacir, o outro estudante, que então lidava com pecuária e nunca havia trabalhado no café. Portanto, da entrevista eles também participaram, além de mim e Tati, seja como espectadores ou como entrevistadores. Uma a uma, íamos lhe entregando fotografias de Arminio Kaiser, sobre as quais ela procedia a identificação do assunto e narrava a respeito de suas lembranças. No momento em que Lúcia Helena se depara com a fotografia da florada do café, surpreende a rapidez com que identifica o assunto registrado e inicia seu cantar.

Essa aqui... São as flores do café... Que nem aquela música... (canta)
'Meu cafezal em flor, quanta flor meu cafezal...
Ai menina, meu amor, quanta flor meu cafezal...'
Essa música é do Cascatinha e Inhana, não é?
O Cascatinha era primo do meu vô...⁴



Imagem 1:
Lúcia Helena canta trecho de “Cafezal em flor”. Foto: Daniel Choma. Acervo Câmara Clara.

⁴ Depoimento de Lucia Helena do Nascimento, dia 06 de agosto de 2008, em Distrito de Paiquerê/Londrina-PR, concedido a Daniel Choma e Tati Costa, acervo Câmara Clara – Instituto de Memória e Imagem/Projeto Grãos de ouro em saís de prata: memórias do café.



Imagem 2:
Fotografia que Lúcia tinha em mãos, quando começou a cantar.
Florada no cafezal, próximo a Fazenda Santa Rosa. Nova Londrina, outubro de 1958. Foto: Arminio Kaiser.

Para descrever o assunto da fotografia, Lúcia Helena vale-se de uma canção; ela expressa uma memória que trazia guardada consigo e que lhe veio à tona no instante decisivo do encontro. Interessante constatar que no aparente silêncio da fotografia, revela-se uma canção, capaz de expressar o sentido e o sentimento que se tem pelo que está representado pela imagem, com uma intensidade que palavras não cantadas jamais apontariam; a bidimensionalidade da imagem fotográfica se converte em livre pauta musical. A seguinte passagem de Etienne Samain aborda poeticamente esta relação, quando afirma

Esta mesma imagem, embora permanecendo sempre lisa, achatada e silenciosa, vira também música, ou melhor dizendo, ‘pequenas músicas da noite’, músicas das nossas noites, de nossos esquecimentos, de nossos abandonos, de nossas distrações, de nossos silêncios, de nossos recalques e de nossas omissões. Músicas de nosso inconsciente, surgidas desta parte encobertas, oculta, enterrada do ser e, no entanto, particularmente viva, presente e fecunda. Notas musicais que se sucedem, se condensam numa partitura sem fim, arrebatando-nos, como as ondas do mar, em direção a outros cantos, a outros silêncios. As fotografias são viajantes vagueantes que nos cativam, medusas fantasmagóricas que nos fascinam. Segredos revelados e mistérios do outro, que nos acucam e nos transfiguram intimamente. (SAMAIN, 1997, p.19.)

Cafezal em flor talvez seja, para Lúcia Helena, a música das suas noites, nos bailes

improvisados sob a lona nos terreiros de secagem de café; das suas distrações, no cantarolar por entre as ruas do carreador; dos seus abandonos, no trabalho para o qual seu corpo não está mais apto e do qual sente tanta saudade. Ao entoar a canção composta por Luiz Carlos Paraná e gravada pela dupla Cascatinha e Inhana em 1973, revela um segredo seu que até então mantinha diante dos companheiros de sala de aula: o cantar bem.

A desenvoltura e a afinação com que canta, são elementos constitutivos da performance da narradora Lúcia. O brilho nos olhos com que dialoga com aqueles que a ouvem, está ligado tanto à paixão pela música, como ao feedback que recebeu quando começou a cantar. Como se o tempo ficasse suspenso no ar, a surpresa pela canção entoada com tanta afinação despertou sorriso no rosto dos interlocutores. Lúcia vê reconhecida uma habilidade sua que há tanto tempo não exercitava: o cantar.

Lúcia apropria-se da canção interpretada por Cascatinha e Inhana para explicar uma fotografia; para fazer brilhar os olhos dos entrevistadores; para ser reconhecida diante da professora e do colega de classe como uma boa cantora; Lúcia quer aparecer bem no filme. Aqui, mais uma vez, as circunstâncias do presente definem o que será lembrado e o modo como será narrada a lembrança por parte do entrevistado.

Faz-se uso de canções para expressar sentimentos e comunicar idéias, do mesmo modo que se procede em torno da imagem fotográfica. Sentimentos e idéias, o sensível e o inteligível. Para além das imagens, faz-se necessário pensar a sonoridade cotidiana como dados constitutivos e reveladores da cultura: ruídos, músicas, canções, são apropriados – lidos e utilizados – de diferentes modos no espaço-tempo. Um determinado assovio, o canto dos carregadores de piano, a música de Bethoven no caminhão dos entregadores de gás: cada um destes “signos sonoros” são sentidos e interpretados conforme o momento histórico em que se dá a sua “leitura”, o encontro com os respectivos spectator.

Da entrevista com Lúcia Helena, chamam à atenção as repetidas vezes em que pronuncia a palavra saudade, sentimento de empatia com o passado. Saudade de rastelar as folhas, abanar os grãos, cantar durante a colheita com outras mulheres. O tempo do café é o tempo passado, em que a vida era “toda encanto”, conforme a sequência da letra da canção “Cafezal em Flor”. “Passa-se o tempo em que a vida é toda encanto / Morre o amor e nasce o pranto / Fruto amargo de uma dor”.

Para além do sentido da letra da canção, destaca-se a importância de se pensar a música e a performance. A autora Ruth Finnegan ressalta que para análise de canções, o que

se deve levar em conta “não é somente o texto – ou somente a música e o texto – mas a atuação multissensorial. O papel das ‘palavras’ só pode ser avaliado nessa perspectiva mais ampla, multidimensional” (FINNEGAN, 2008, p. 22). Isto indica que no estudo de canção – e acredito que isto seja válido para o estudo das fontes orais de um modo geral - não se deve apenas deter-se na significações em torno do texto, mas também a outras textualidades (sonoridade, gestualidade, memórias). “Assim, o foco na performance está sendo agora contrabalançado pelo ressurgimento do interesse no “texto” e na “textualidade” – ou em “algo” (não necessariamente verbal) graças ao qual qualquer performance é em si mais que o mero momento de sua realização” (FINNEGAN, 2008, p. 36).

Por outro lado, nas histórias que reconta ao longo do tempo, o narrador (re)elabora a sua forma de contá-las, adiciona e exclui palavras a cada enunciação. Novamente, para além do texto, faz-se necessário pensar na voz e no corpo em movimento, em suma, a performance do narrador. “A performance e as artes da voz desempenham papel central em gêneros verbais por todo o mundo – e em alguns escritos e não escritos também. [...] Somos lembrados de que o cerne irreduzível corresponde não ao que pode ser inscrito no papel, mas na arte concreta da voz em performance.”(FINNEGAN, 2008, p.22) Como traduzir em palavras a impostação da voz de Lúcia Helena,?

Observar a ‘performance’ tornou-se uma abordagem cada vez mais reconhecida para análise das criações humanas, especialmente (embora não exclusivamente) daquelas artes que, assim como a musical e a verbal, são realizadas de forma temporal e seqüencial. (FINNEGAN, 2008, p.33)

Aproprio-me do conceito de performance destacado por Ruth Finnegan no II Encontro de Estudos da Palavra Cantada⁵, para a análise da canção e de poemas orais, aplicando-o aqui para as narrativas de memória. Na concepção da autora, a performance é realizada “em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato” (FINNEGAN, 2008, p.24).

O conceito inclui pensar, para além dos elementos já destacados, também o cenário material que envolve os personagens que dialogam. Questiono se Lúcia Helena contaria as mesmas histórias e do mesmo modo caso a entrevista fosse realizada não na varanda de sua casa, mas em um estúdio de tevê. Os gestos, a voz e o texto da narrativa seriam os mesmos?

⁵ Evento realizado em maio de 2006 no Fórum de Ciência e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Tudo indica que a singularidade do instante incide diretamente na performance do narrador, assim como na seletividade entre as memórias acessadas e externalizadas pela voz e os esquecimentos, memórias submergidas para a interioridade do sujeito. Segundo Portelli, “o mais profundo tema da performance é a memória: ela preserva e converge uma imagem do passado e, assim fazendo, a congela um pouco pela extrema solenidade das palavras e do tom.” (PORTELLI, 2001, p.36).

Considerações para um tempo futuro

A busca pela construção de uma narrativa histórica que contemple as múltiplas apropriações da imagem fotográfica – operadas desde o registro pelo fotógrafo até sua contemplação por um observador - imprime a necessidade de se pensar o próprio lugar da fotografia e da oralidade no interior do texto histórico. Por sua bidimensionalidade, as fotografias se inserem com relativa facilidade, mas como traduzir, para uma narrativa histórica, manifestações do mundo sensível tais como sonoridade e gestualidade? Como expressar em palavras a suavidade da melodia entoada na voz de Lúcia Helena? Representar o modo como o tempo ficou suspenso naquele momento da entrevista, olhos a brilhar? Aqui, o desafio que se coloca é como inserir na narrativa histórica outras formas de expressão sensorial que dialoguem com o texto escrito, complementando-se mutuamente. Para expressar essa polifonia de sentidos e sensibilidades, não se fará necessário pensar em formas de expressão multissensoriais?

Neste momento, indago se o convite desafiador proposto por Emilio Lara López, para que se passe de uma história da fotografia para uma história com fotografias, não poderia ser transposto também aos universos sonoros e audiovisuais. Como passar de uma história da música e da canção para uma história com músicas, com canções? De uma história do cinema (que é audiovisual) para uma história com audiovisuais?

Pessoalmente, acredito que nos próximos anos, com as novas gerações instrumentalizadas e afeiçoadas aos recursos informáticos, se poderá encontrar com mais frequência, nas plataformas digitais de circulação do conhecimento científico, narrativas históricas construídas não apenas na forma de textos, mas como hipertextos. Onde o leitor continua a navegar por palavras, sendo que algumas delas tem a forma de links que levam o leitor a arquivos de imagem, áudio e vídeo em janelas paralelas. A escrita linear dará lugar a

uma escrita rizomática. Estes recursos já estão disponíveis, isto não é novidade, mas sua implantação em grande escala dependerá de uma mudança de paradigma dentro do corpo acadêmico até que estas ferramentas da informática sejam adotadas nas revistas e congressos. Nesse sentido, apesar de raras, já existem experiências muito positivas sendo desenvolvidas desde a década de 1990, como a da revista *Studium*, do Instituto de Artes da Unicamp⁶.

Sobretudo, a passagem do texto para o hipertexto dependerá do domínio instrumental das tecnologias de registro áudio e visual e dos softwares de edição de texto, áudio, foto e vídeo por parte do historiador ou de sua equipe de pesquisa. No meio impresso, as limitações são um pouco maiores para a inserção de elementos extra-texto na narrativa; porém, há muito espaço para se avançar. Ao trabalhar com o conceito de escritas videográficas, o LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem), da Universidade Federal Fluminense, avança a passos largos, inserindo o audiovisual como fonte e ferramenta na formação de novos historiadores. Segundo Ana Maria Mauad,

[...] utilizando-se dos recursos de edição conjunta de fontes orais e visuais, segundo um roteiro preestabelecido, tem-se conseguido elaborar, em diálogo estreito com o campo do documentário cinematográfico, narrativas nas quais o cruzamento de palavras e imagem cria um texto historiográfico que incorpora a natureza do documento nas diferentes formas de expressão (sonora, visual e escrita). Um exercício que implica a efetivação de uma formação interdisciplinar para o profissional de história. (MAUAD, 2008, p. 24.

Inserir o DVD como anexo ao trabalho acadêmico ou mesmo como um capítulo a parte de uma dissertação, já se apresenta como prática corrente em alguns centros universitários. Trata-se de trabalhar a intertextualidade como práxis. Mesmo no trato com fontes orais, a questão da tradução dos dados sonoros para o texto escrito não se dá impunemente. Faz-se a contragolpes de edição, ocultando a sonoridade das vozes que contaram histórias por toda a tarde. Faz-se sem poder explicar os gestos que, durante a entrevista, fizeram-me entender melhor a história contada.

Do ponto de vista metodológico, em relação ao texto, o registro videográfico permite uma visualização mais detalhada da performance - sem desconsiderar o filtro tecnológico na composição de uma representação desta performance narrativa. A questão que se apresenta cada vez mais é a necessidade de se pensar como se fazer este registro (sonoro, audiovisual,

⁶Disponível em: < www.studium.iar.unicamp.br/ >. Acesso em 10/12/2009.

fotográfico) de modo que ele qualifique a pesquisa. De modo que os dados informem e sensibilizem, e, sobretudo, que as preocupações com a tecnologia de registro não se sobreponham às preocupações com a relação humana que se estabelece com o entrevistado, principalmente quando se trata de pessoa idosa. Pois nas entrevistas, sobretudo, vive-se um encontro: de gerações, gênero, classe social. Valores postos em choque, lado a lado, a reforçar as diferenças, no que se impõe o exercício da alteridade, a todo momento. E quando se desenlaçam os nós, quando passam a se compartilhar códigos e afinidades, respeitos e civilidades, pode-se então conhecer, pouco a pouco, milhares de palavras não ditas na primeira entrevista, um novo amigo, um excelente narrador.

Pequenas memórias que, uma a uma, ponto a ponto, alinhavam compreensões sobre as sensibilidades do passado. Personagens anônimos que se recordam e se põem a narrar, embebidos de suas motivações do presente. O presente, o instante decisivo que a todo instante nos escapa, no qual cada um dos entrevistados seleciona o que contar e como contar aos pesquisadores, diante da câmera e fora dela.

Referências

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. História. A arte de inventar o passado. Bauru: Edusc, 2007.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- CANCIAN, Nadir Aparecida. Cafeicultura paranaense, 1900/1970. Curitiba: Grafipar, 1981.
- CHOMA, Daniel, COSTA, Tati, VIEIRA, Edson Luiz da Silva. Ao Sabor do Café. Fotografias de Armínio Kaiser. Londrina: Câmara Clara, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História [PUC-SP], São Paulo, v. 15, 1997.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. P. 15-43.

- LISSOVSKY, Mauricio. O Que Fazem As Fotografias Quando Não Estamos Olhando Para Elas? In: Barrenechea, Miguel Angel de. (Org.). *As Dobras das Memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 26-36. (Versão eletrônica enviada pelo autor, paginação 01-14).
- LÓPEZ, Emilio Luis Lara. La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropologia Experimental [Universidade de Jaén (Espanha)]*, Jaén, n. 5, p.1-26, 2005.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2004.
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- PORTELLI, Alessandro. “O momento da minha vida”: funções do tempo na História Oral. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Editora Olho D’água, 2004 (a).
- PORTELLI, Alessandro (coord.). *República dos sciuscìa: a Roma do pós-guerra na memória dos meninos de Dom Bosco*. São Paulo: Editora Salesiana, 2004 (b).
- PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos. *Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais*. *Tempo*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p. 59-72.
- POZZOBON, Irineu. *A epopéia do café no Paraná*. Londrina: Grafmarke, 2006.
- SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. P.115-128
- SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luís Eduardo (Org.) *Ensaio (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Editorial, 1998, p. 109-114.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.