

## HISTÓRIA ORAL COMO GÊNERO

Alessandro Portelli\*

*Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro*

*Revisão técnica: Dea Ribeiro Fenelon*

### Resumo

Reflete-se neste artigo a natureza dialógica do discurso produzido a partir do trabalho com a história oral. Os historiadores se tornam cientes de que do encontro entre pesquisadores e entrevistados resulta um trabalho conjunto, em que aquele que ouve e aquele que relata têm igual valor.

### Palavras-chave

História oral, discurso dialógico, público-privado.

### Abstract

*This article reflects on the dialogic nature of the discourse whose production is based on the work with oral history. Historians become aware that the meeting between researchers and interviewees produces a joint work, in which the person who listens and the person who reports are equally important.*

### Key-words

*Oral history, dialogic discourse, public-private.*

---

\* Professor de Literatura Americana na Universidade Sapienza, em Roma.

## Capítulo 1

Um agrupamento de gêneros: gênero em história oral, história oral como gênero.

Como está implícito no próprio termo, a *história oral* é uma forma específica de discurso: *história* evoca uma narrativa do passado; *oral* indica um meio de expressão. No desenvolvimento da história oral como um campo de estudo, muita atenção tem sido dedicada às suas dimensões narrativa e lingüística<sup>1</sup>. A maior parte deste trabalho, entretanto, diz respeito à análise da “fonte”, isto é, do discurso e da performance dos entrevistados. A pesquisa, em outras palavras, enfocou mais o gênero *em* história oral: o uso do folclore e da anedota; a influência de outras formas orais ou escritas do discurso tais como o épico, a novela, a comunicação de massa; as analogias e diferenças entre a oralidade e a escrita, etc.<sup>2</sup>

Por outro lado, historiadores que trabalham com a história oral estão cada vez mais cientes de que ela é um discurso dialógico, criado não somente pelo que os entrevistados dizem, mas também pelo que nós fazemos como historiadores – por nossa presença no campo e por nossa apresentação do material. A expressão “história oral”, por conseguinte, contém uma ambivalência que, intencionalmente, retenei neste *paper*: refere-se simultaneamente ao que os historiadores *ouvem* (as fontes orais) e ao que *dizem* ou *escrevem*. Num plano mais convincente, remete ao que a fonte e o historiador fazem *juntos* no momento de seu encontro na entrevista.

A complexidade da história oral, como uma seqüência dos processos e construções verbais gerados pelos encontros culturais e pessoais no contexto do campo de trabalho entre o narrador (ou narradores) e o historiador, deriva em larga extensão da rica heteroglossia que resulta de uma forma dialógica do discurso<sup>3</sup>. A história oral é, conse-

---

1 Baseado em um *paper* apresentado no *workshop* internacional “Methodology and Methods of Oral History and Life Stories in Social Research”, L'viv, Ukraine, September 5-7, 1994.

2 Elizabeth Tonkin, *Narrating Our Pasts. The Social Construction of Oral History*, Cambridge, U.K., Cambridge University Press, 1992. Entre os *papers* apresentados na conferência de L'viv, esta abordagem é ilustrada brilhantemente em Hana Hlosková's, “Oral History and Folklore Studies”, que classifica a história oral dentro do sistema de literatura oral, como um tipo de “narrativas lendárias”, baseada na crença da veracidade da narrativa.

3 Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel”, em *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1984, pp. 259-422; Eva McMahan e Kim Lacy Rogers, *Interactive Oral History Interviewing*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1994.

qüentemente, um gênero composto, que apela para uma aproximação crítica estratificada: além do uso do gênero no discurso coletado do narrador (dos narradores), necessitamos também reconhecer o gênero no discurso público do historiador e o gênero no espaço entre eles. Se definimos o gênero como um construto verbal moldado por dispositivos verbais compartilhados entre várias pessoas – pouco importa se convencionados ou não –, a história oral é, então, ao mesmo tempo, um gênero de narrativa e um discurso histórico, e um agrupamento de gêneros, alguns compartilhados com outros tipos de discurso, alguns peculiares a ele. Neste capítulo, por isso, começarei com alguns poucos comentários preliminares sobre aspectos de gênero *na* história oral e, então, prosseguirei para a história oral *como* gênero e para gêneros *em* história oral.

Histórias não contadas, contos contados duas vezes

Eu me lembro de estar sentado na sala de visitas de Santino Cappanera, em Terni, Itália, batendo à máquina uma entrevista sobre a sua vida como metalúrgico e ativista político<sup>4</sup>. Sua filha adolescente estava no cômodo ao lado, fazendo sua lição de casa. Após cerca de vinte minutos, ela levou sua cadeira para o saguão, do lado de fora da sala de visita; um pouco mais tarde, estava de pé ao lado da porta; quando a entrevista se aproximava de uma hora ela se achegou e sentou perto de nós, ouvindo.

O que é falado numa típica entrevista de história oral, usualmente, nunca foi contado *dessa forma* antes. A maior parte dos relatos pessoais ou familiares são contados em pedaços e episódios, quando surge a ocasião; conhecemos mesmo as vidas de nossos parentes mais próximos por fragmentos, repetições, por ouvir dizer. Muitas histórias ou anedotas podem ter sido contadas inúmeras vezes no interior de um círculo restrito, mas a história total dificilmente terá sido contada em seqüência, como um todo coerente e organizado: o avô ou a avó que põe um neto ou neta em seu colo para lhe contar a história de sua vida é uma ficção literária<sup>5</sup>. A estória de vida como uma completa e coerente narrativa oral não existe na natureza; ela é um produto sintético da ciência

---

4 Excertos desta entrevista estão incluídos em "Absolutely Nothing. War Time Refugees in Terni", cap. 8 de *The Battle of Valle Giulia, Oral History and the Art of Dialogue*. Madison, The University of Wisconsin. 1997.

5 Ver meu "Absalom, Absalom!: Oral History and Literature", em *The Death of Luigi Trastulli. Form and Meaning in Oral History*, Albany, N.Y., State of New York University Press, 1991, pp. 270-272.

social. Isso não a torna menos preciosa: não espanta que a filha de Santino Cappanera viesse ouvi-lo. As anedotas aborrecidas do seu pai estavam se tornando “História” diante de seus olhos.

A narrativa de Cappanera adquiriu *status* e importância aos seus próprios olhos e de sua filha, em boa parte em consequência da própria entrevista. De fato, mesmo que as estórias tenham sido contadas antes, elas nunca foram contadas para aquele ouvinte e questionador especial que é o entrevistador da história oral. A entrevista, implicitamente, realça a autoridade e a autoconsciência do narrador e pode levantar questões sobre aspectos da experiência do relator a respeito dos quais ele nunca falou ou pensou seriamente.

Assim, uma entrevista da história oral tende a ser uma história não contada, ainda que largamente recheada de episódios relatados duas vezes; e o falante tende a lutar pela melhor dicção possível. A novidade da situação e o esforço da dicção acentuam uma característica de todo discurso oral: a de ser um “texto”<sup>6</sup> em elaboração, que inclui seus próprios esboços, materiais preparatórios, tentativas descartadas. Haverá graduais tentativas na busca de um tema, não diferente do *glissando* musical, reparos à conversa e correções após o fato, quer por empenho pela exatidão, quer por eficiência pragmática; repetições incrementadas por conta de acabamento e precisão ou de efeito dramático. Esse esforço pessoal de composição na performance<sup>7</sup> é sustentado pelo uso de matéria lingüística socializada (clichês, fórmulas, folclore, anedotas congeladas, lugares-comuns) e pelo exemplo de gêneros derivados de escritos (novela, autobiografia, livros de história) ou comunicação de massas. Esses blocos estabelecidos de discurso definem caminhos seguros no território não demarcado do discurso, de modo muito análogo aos roteiros aéreos invisíveis, porém rígidos, que guiam os aviões no fluido território do

---

6 Uso “texto”, aqui, para indicar as palavras que compõem o discurso. Falando estritamente, sem dúvida, não há tal coisa em texto oral: Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London e New York, Methuen, 1982, p. 13; Maranatha: Death and Life in the Text of Book em *Interfaces of the Word*, Ithaca e London, Cornell University Press, 1977, pp. 230-271.

7 Tirei esta expressão de Albert Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960), que a usa para descrever o trabalho de poetas épicos orais. Em termos menos formalistas, isto se aplica a todas as formas não ensaiadas de discurso. Sobre repetição multiplicativa, ver Gordon Hall Gerould, *The Ballad of Tradition*, 1932; repr. New York, Oxford University Press, 1957, pp. 105-110.

céu. Lembro a estória (talvez uma lenda) de um estivador de Civitavecchia, perto de Roma, que ficou sem fala diante dos intelectuais nos comícios do Partido, até perceber que poderia falar em rimas – quando, então, encontrou sua voz.

Entre os fluidos experimentos textuais e o material rigidamente formulado, o discurso “alcançado” abre caminho e flutua como uma ilha em movimento, como a ponta de um *iceberg*. A fim de entender como a narrativa é formada, não devemos nos limitar a estes momentos de plenitude: necessitamos considerar também os materiais formulados, as matérias aparentemente sem forma de conexão e suporte, e o papel dialógico e corretivo do historiador.

Embora a história oral possa avaliar a si mesma a partir de todos os gêneros reconhecidos e irreconhecidos de discurso oral, do provérbio ao poema épico, ainda assim ela é diferente de todas elas, por sua composição estrutural interna (um gênero de gêneros) e por sua posição cultural peculiar. Enquanto os gêneros de expressão oral e cultural atuam dentro do mundo da oralidade, a história oral se inicia na oralidade do narrador, mas é encaminhada (e concluída) em direção ao texto escrito do historiador. Os narradores orais estão cientes dessa destinação escrita e têm isso em mente na medida em que dão forma às suas performances; por outro lado, a tarefa do historiador “oral” é escrever de tal modo que os leitores constantemente relembrem as origens orais do texto que estão lendo. Por fim, podemos definir a história oral como o gênero de discurso no qual a palavra oral e a escrita se desenvolvem conjuntamente, de forma a cada uma falar para a outra sobre o passado.

Contar História: a que assunto se refere a história oral?

Como Jean-Marie Schaeffer nota, a classificação de atos de falar, e de gêneros de discurso em particular, depende da quintuplicada questão: “*Quem diz o quê, em qual canal, para quem, com que efeito?*”<sup>8</sup>. Tomando esta frase como padrão, começarei com o *quê*.

Na teoria (e na prática), a história oral pode ser sobre qualquer coisa; ser aberta e fechada em todos os níveis é uma de suas características formais distintivas. Creio, entretanto, que no âmago da história oral, em termos epistemológicos e práticos, repousa

---

8 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1982; estou citando da tradução italiana. *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992, p. 73, traduzido por Ida Zaffagnini. Tanto no original francês como na tradução, a sentença citada aqui está em inglês.

um profundo foco temático, que a distingue de outras abordagens e disciplinas também baseadas em trabalho de campo e entrevistas, tais como antropologia, sociologia, folclore: a combinação entre a prevalência da forma narrativa, de um lado, e a pesquisa por uma conexão entre biografia e história, entre experiência individual e as transformações da sociedade, de outro. Em outra parte, descrevo esse gênero de discurso como *contar História*: um parente próximo de contar estória, mas distinto desta por causa de sua narrativa mais abrangente e de sua formação dialógica<sup>9</sup>.

A questão sobre quão histórica é a vida privada e quão pessoal é a história pode ser posta pelo narrador, pelo historiador ou por ambos; na verdade, sempre a questão do que é privado e do que é público na narrativa de alguém é incerta, especialmente se estamos em busca do enganoso tema da história da vida privada. Por exemplo, ouvindo Maggiorina Mattioli, uma costureira de Terni, percebi que havia mais “história” em seu caso pessoal de amor do que em suas reminiscências sobre o movimento secreto anti-fascista<sup>10</sup>. De qualquer maneira que possa ser, a história oral expressa a consciência da historicidade da experiência pessoal e do papel do indivíduo na história da sociedade em eventos públicos: guerras, revoluções, greves, inundações (como no trabalho de Selma Leydersdorff), terremotos (como no trabalho de Eugenia Meyer)<sup>11</sup>.

Um subproduto desse enfoque genérico é que a história oral é mais intrinsecamente ela mesma quando concerne as pessoas que ainda não foram reconhecidas como protagonistas da esfera pública: uma entrevista com um chefe de Estado sobre sua carreira política é, naturalmente, história oral profundamente legitimada, mas se inclina em direção aos mais tradicionais gêneros da história escrita<sup>12</sup>.

---

9 Ver “There’s Always Gon’ Be a Line. History-Telling as a Multivocal Art”, cap. 2 de *The Battle...*

10 Ver “*Absalom, Absalom!: Oral History and Literature*”.

11 Eugenia Meyer, Elena Poniatowska, Eva Salgado Andrade, Documenting the Earthquake of 1985 in Mexico City. *The Oral History Review*, v. 16, n. 1, Spring, 1988, pp. 1-31. Um número de *papers* apresentado na conferência de L’viv exemplifica esta abordagem em seus próprios títulos: por exemplo, Katie Foteeva, “Well-To-Do Families Meet the Challenge of Revolution”; Daniel Bertaux, “From Families’ Case Histories to the Understanding of Social-Historical Processes”.

12 Isto não diminui o trabalho da nata dos historiadores orais, mas de preferência realça que, como historiadores orais, estão em busca das distintas personalidades individuais de seus narradores, bem como de seu papel público. Para uma discussão baseada em projetos do melhor da história oral no CPDOC, Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, ver Marieta de Moraes Ferreira et al., *Entrevistas: abordagens e usos da história oral*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1994.

O gênero, então, depende em larga escala do movimento equilibrado entre o pessoal e o social, entre biografia e história. *Vida e tempos* é uma definição-clichê de biografia e autobiografia em geral (*Life and Times of Frederick Douglass*)<sup>13</sup>; de acordo com a direção que a escala entre a *vida* e os *tempos* toma, a história oral se altera entre *narrativa* centrada no desempenho e *documento* centrado no conteúdo, entre *história de vida* centrada no assunto sujeito e *testemunho* centrado no tema. Na prática, a história oral permanece mais no entre: seu papel é precisamente conectar a vida aos tempos, a primazia à representatividade, tão bem como a oralidade à escrita. A palavra-chave em “vida e tempos” é a palavra do meio.

No âmago da narrativa criada pela clássica entrevista da história oral e pelo seu clássico texto, encontramos motivos e temas que insistem no relacionamento do individual e do público. Por exemplo, narradores em qualquer parte saboreiam narrativas de “enfrentar o grande homem”, anedotas teatrais de confrontos pessoais com figuras de autoridade institucional na qual trabalhadores enfrentam chefes (especialmente em casos de negociações sindicais): a tropa, os líderes, os estudantes, os professores, os soldados, os oficiais, em representações de coragem pessoal, orgulho profissional, resistência política<sup>14</sup>.

A narrativa mais comum desta espécie, naturalmente, é sobre a guerra: como sabemos, é difícil evitar que um informante (do sexo masculino) se exponha sobre o que fez na guerra (ou em serviço). A guerra dá corpo à história no mais óbvio sentido da palavra do livro escolar; ter participado da guerra é a mais imediata reivindicação provável para estar na história. Mesmo em tempo de paz, a experiência militar é a mais acessível da esfera pública: como Antonio Gibelli aponta, a participação na instituição militar e na guerra é uma passagem crucial na vida das massas rurais, marcando sua entrada na esfera pública e o impacto com a organização e a tecnologia do Estado moderno<sup>15</sup>. Desde a época dos bombardeios aéreos, os civis têm seus próprios relatos

---

13 Publicado em 1881, rev., 1891; New York, Collier's, 1962.

14 Alguns exemplos deste assunto estão em *The Death of Luigi Trastulli*, pp. 102-103, 134-135.

15 Antonio Gibelli, “Per una storia dell’esperienza di guerra dei contadini”, *La cultura delle classi subalterne fra tradizione e innovazione*, relatórios da conferência sobre “Subaltern culture between innovation and tradition”, Alessandria, May 14-16, 1985, Alessandria Edizioni dell’Orso, 1988, pp. 85-102.

de guerra, também, como explicou uma vez uma senhora de idade: durante a Primeira Grande Guerra “eles lutaram entre eles mesmos fora daqui”, mas na Segunda Guerra, “todos nós fomos envolvidos”<sup>16</sup>.

Por estas razões, os relatos de guerra são reconhecidos como gênero temático, com características formais específicas, em literatura, história, autobiografia, filme<sup>17</sup>. A história oral, entretanto, mostra outras narrativas que desempenham um papel singular, mas são menos comumente reconhecidos. Por exemplo, enquanto eu estava trabalhando na minha história oral de Terni, percebi que havia dois tipos de histórias que pareciam tão lugar-comum que não me dei ao trabalho de transcrevê-las das fitas: histórias de homens sobre a guerra e serviço militar, e histórias de mulheres sobre saúde e hospitais. Somente mais tarde comecei a me indagar se uma analogia funcional não estaria atrás desta exclusão paralela – se, em outras palavras, o gênero do relato do hospital não podia ser, para as mulheres, o que o gênero das histórias de guerra era para os homens.

Relatos sobre hospital – especialmente sobre assistência a familiares hospitalizados – são de fato um caminho para as mulheres falarem sobre o seu impacto com a esfera pública. Como os homens na guerra, elas deixam seus lares para se relacionarem com a morte (interpretando os papéis míticos, respectivamente, de quem cura e de guerreiras); como os recrutas, elas encaram o Estado em seus aspectos burocráticos e técnicos; elas se relacionam com hierarquias, maquinaria, ciência. E “enfrentam o grande homem”: doutores, administradores, seus próprios parentes. Usualmente, do sexo masculino. Como Prue Chamberlaine e Annette King colocam nas narrativas de mulheres da Alemanha Oriental: “Os hospitais formam um solo de reunião de autoridade pública e de intimidade pessoal politicamente notável”; narradores sempre confrontam esta estrutura autoritária: “Aqui o tema é como uma pessoa de pouca importância, sem cultura, encorajada por mulheres de sua vizinhança, ganhou a determinação e confiança para confrontar a negligência e alta habilidade manual dos médicos”<sup>18</sup>.

---

16 Irene Guidarelli, nascida em 1896, entrevistada em Terni, 16 de julho de 1980, citada em A. Portelli, *Biografia di una città. Storia e racconto; Terni 1831-1985*, Torino, Einaudi, 1985, p. 247.

17 Eric Leed, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge, U.K., Cambridge University Press, 1979; Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975; Nuto Revelli, *La guerra dei poveri*, Torino, Einaudi, 1962; Alistair Thomson, *Anzac Memories. Living with the Legend*, Melbourne, Oxford University Press, 1994; Gabriele Rosenthal, Narración y significado biográfico de las experiencias de guerra, *Historia y fuente oral*, v. 4, 1990, pp. 119-128; John Limon, *Writing after War. American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York, Oxford University Press, 1994.

18 Prue Chamberlaine e Annette King, “Carer’s Narratives as Genre: as East-West German Comparison”.



Relatos hospitalares, então, constituem um gênero de narrativa coerente, embora não amplamente reconhecido, encontrado com pouca variação dentro dos limites nacionais, culturais, lingüísticos. Enquanto aos contadores de relatos militares apetece o uso de linguagem técnica sobre armas e posicionamento, as mulheres lutam com a linguagem esotérica do ambiente médico: Giuseppina Migliosi, uma costureira de Terni, teve um período duro convivendo com *commozione cerebrale* (comoção cerebral); mulheres dos Apalaches do Leste do Kentucky pronunciam *autopsy* como *artòpsy* e naturalizam a moléstia de Alzheimer como doença de velhos. Migliosi inventa um passeio para sair de casa e ir ver o marido no hospital, vítima de um acidente de motocicleta; Debbie Spicer, a esposa de um mineiro de carvão, em Harlan, Kentucky, aluga uma ambulância para levar seu marido a um hospital melhor situado numa cidade na qual nunca esteve antes. Spicer discute sobre a incompetência e falta de cuidado do corpo médico e Migliosi luta contra a burocracia no hospital e no escritório militar em Roma a fim de obter exame de raio X para o marido, ter reconhecida a incapacidade deste e poder receber a pensão que lhe é devida. Graficamente, ambas as situações representam a ambígua relação entre a falta de poder de seus maridos hospitalizados e suas próprias autorizações. Spicer conduz seu marido como um bebê:

Eles o colocaram na mesa por muito tempo e não fizeram coisa alguma e ele teve problema com seus intestinos e ninguém se apercebeu, de modo que seus intestinos funcionaram... E eu o lavei, o limpei e coloquei algumas toalhas sobre ele a fim de que não sentisse muito frio até eu voltar com seu pijama, e quando voltei eu o vesti.

Migliosi é forçada, e habilitada, a controlar, após o acidente que transformou seu marido de um homem autoritário (policial e militante fascista) em um corpo vegetativo (“uma comoção cerebral, crânio fraturado, braços e cabeça recobertos com bandagem, deixando [à vista] somente o nariz e a boca”) e um cérebro dependente – e inválido quanto à palavra<sup>19</sup>.

---

“submetido ao não publicado n. 5 da *International Yearbook of Oral History and Life Stories*. Kristine Popova e Peter Vodenicharov’s “The Stories of Death in the Stories of Life: Corporality and Individuality in the Narratives of Bulgarian Moslems”, apresentada na conferência de L’viv, mostra em detalhe fascinante a continuidade entre as estórias de guerra e de hospital na narrativa de um informante (masculino).

19 Giuseppina Migliosi, nascida em 1900, entrevistada em Terni, 17 de outubro de 1980; Debbie Spicer, nascida em 1907, entrevistada em Blackbottom, Harlan County, Ky, 10 de outubro de 1988.

Que os relatos sobre guerra sejam um gênero universalmente reconhecido enquanto as estórias sobre hospital não o sejam depende, talvez, de que as guerras sejam “eventos”, enquanto lidar em hospitais é uma função contínua. De qualquer modo, esta situação também nos fornece grandes informações sobre definições estabelecidas e gêneros determinados do que é história e o que não é, quem está nela e quem não está. Habilitando-nos a escutar ambos os gêneros e identificar seus relacionamentos, a história oral mostra um caminho para nos ajudar a superar estes preconceitos.

Quem fala para quem? Interrogação e diálogo denso

Não há história oral antes do encontro de duas pessoas diferentes, uma com uma estória para contar e a outra com uma história para reconstruir. Tendemos a esquecer, entretanto, que a primeira pessoa que fala em uma entrevista de história oral usualmente não é o entrevistado, mas o entrevistador<sup>20</sup>. Num sentido muito concreto, a narrativa da fonte pode ser vista sempre como uma resposta para a questão inicial do historiador: “Quando você nasceu?”, “Conte-me sobre sua vida”, “Quem era o secretário do sindicato naquele tempo?”.

Iniciando a conversa, o entrevistador define os papéis e estabelece a base de autoridade narrativa. De fato, embora uma narrativa oral autobiográfica possa ser, em sua superfície, muito parecida com qualquer outro *texto* autobiográfico, ela constitui um *ato* autobiográfico muito distinto. A base da autoridade é diferente: a autobiografia (especialmente se escrita para ser publicada) começa com a decisão da pessoa de escrever sobre si mesma; mas no caso da entrevista, a iniciativa é levantada pelo entrevistador, do qual deriva ostensivamente a legitimidade para falar. O direito de falar, em particular sobre si mesmo, não é assumido automaticamente, especialmente entre os grupos socialmente menos favorecidos, para os quais os historiadores se endereçam mais freqüentemente. No folclore, a autoridade provém principalmente da tradição; em autobiografia literária ou histórica, emana do sentido que a pessoa tem de sua importância ou habilidade, a qual justifica a quebra implícita da modéstia. Em história oral, entretanto, o processo de legitimação é mais complexo. Começos típicos – “Eu não

---

20 Mesmo neste capítulo, tenho sempre usado o termo *speaker* para referir ao entrevistado, não ao entrevistador. Ver Ronald J. Grele, “History and the Language of History in the Oral History Interview: Who Answers Whose Questions and Why?”, em McMahan e Rogers (eds), *Interactive Oral History Interviewing*, pp.1-17 e seg., *ibid.*, pp. 163-164.

tenho nada a dizer”, ou mesmo “O que você quer que eu diga”<sup>21</sup> – podem ser manobras tímidas, mas também podem indicar que o narrador se sente autorizado a falar somente devido ao mandato do entrevistador: “Eu falo somente porque você me pediu (e, freqüentemente, direi o que você quer ouvir)”.

Assim, as narrativas na primeira pessoa do singular que começam com “Eu nasci” pertencem de fato a gêneros muito diferentes, porque são o resultado de processos de autorização muito diferentes.<sup>22</sup> Quando comparamos a biografia de Benjamim Franklin “Nunca tive prazer em obter qualquer estória de meus antepassados...” com a de Giuseppina Migliosi “Para começar com tudo o que sei: meu povo mudou de Cesena para Terni”, não podemos ignorar que o primeiro é um estadista e um cientista que sempre falou em público (e timidamente pretende estar escrevendo uma carta particular para seu filho), enquanto a outra está falando francamente, em seu saguão particular, apenas porque sua sobrinha e um visitante polido insistiram para que ela o fizesse. Quando levamos este aspecto em conta, reconhecemos a importância do fato que Franklin começa com “Eu”, enquanto Migliosi começa com “minha família”: a base da legitimação é diferente. De novo:

Nasci na cidade de Cork, Irlanda, em 1830. Meu pessoal era pobre. Por gerações eles lutaram pela liberdade da Irlanda. Muito dos meus morreram nessa luta.

Deixe-nos começar com este negócio. Bem, nasci em Terni. Filho de um ferroviário; filho de um ferroviário. E, perdi meu pai aos dez anos de idade.

No primeiro exemplo (uma autobiografia narrada), a mais radical sindicalista americana-irlandesa, Mary “Mother” Jones, ousadamente fala sobre si própria porque sente que sua longa e audaciosa vida a qualifica para tanto. No segundo exemplo, como sugere a expressão direta “este negócio”, o operário anarquista Riziero Manconi res-

---

21 Michael Palmer et alii. I Haven't Anything to Say': Reflections of Self and Community in Collecting Oral Histories, *International Annual of Oral History 1990*, ed. por Ronald J. Grele, New York, Greenwood, 1990, pp. 167-190.

22 A distinção entre autorização própria e autorização a partir de outros é especialmente importante no gênero das narrativas escravas, algumas das quais são escritas pelos editores brancos, enquanto outras são escritas diretamente por ex-escravos: ver John W. Blassingame, “Using the Testimony of Ex-Slaves: Approaches and problems” e Robert B. Stepto, “I Rose and Found My Voice: Narration, Authentication, and Authorial Control in Four Slave Narratives”, ambas em Charles T. Davis e Henry Louis Gates, Jr. (eds.), *The Slaves' Narrative*, Oxford University Press, 1985, pp. 78-98 e 225-242.

pondo a um estímulo externo – nomeadamente, minha questão: “Gostaríamos que você nos falasse sobre sua vida, seu desenvolvimento pessoal e político, como era o ambiente no qual você nasceu e cresceu, e, em seguida sobre sua vida de trabalho e sua atividade política”<sup>23</sup>.

São questões como estas que criam a agenda para a entrevista e começam a moldar sua forma: a ordem cronológica, os temas relevantes (trabalho, política), a interação do individual com a sociedade (“o meio no qual você... cresceu”). Naturalmente, um ativista político e um trabalhador classista consciente como Manconi teriam falado sobre estas coisas de qualquer maneira (ele também falou sobre coisas que eu não havia perguntado, tais como esforços literários). Mas – e este é o ponto – se outra pessoa tivesse iniciado a conversa com uma pergunta diferente, ele teria usado outras palavras em ordem diferente.

Ambas as pessoas trazem para a entrevista uma agenda própria, que é constantemente reajustada no curso da conversa. No caso de Giuseppina Migliosi, por exemplo, eu não queria ouvir sua história sobre o hospital, mas ela sentiu que, história ou não, tinha de ser contada. Maggionina Mattioli queria contar sobre sua história amorosa e eu queria ouvi-la sobre o antifascismo e, uma vez de novo, ela estava certa. Naturalmente, os entrevistados *falarão* sobre assuntos pessoais realmente irrelevantes. Mas, antes de julgar, ouviremos e esperaremos: para o profissional de história oral, uma entrevista é sempre uma lição de aprendizagem.

Esta negociação, por sua vez, gera variações formais. A fim de reter o básico e ter o testemunho deles, os depoentes podem (como Migliosi) ignorar a falta de interesse do entrevistador e se lançar num monólogo sem rodeios<sup>24</sup> ou experimentar ganhar a atenção de seus ouvintes com narrativas dialógicas técnicas, como fez Mattioli contando sua história amorosa em uma repetição cheia, ansiosa e hábil.<sup>25</sup>

A troca de perguntas e respostas define variações genéricas de muitas outras formas. Uma entrevista pode se deslocar de *questionário* de uma via única para *diálogos*

---

23 *The Autobiography of Mother Jones*, Chicago, Charles H. Kerr, 1972; Riziero Manconi, nascido em 1984, Terni, 7 de julho, 1980.

24 “[O entrevistador] falou somente uma ou duas vezes para nós o que ela disse. Margaret Jones não necessitava dele, cuidava dele. Ela estava permitindo-lhe ouvir o que dizia ao gravador.” John Wildeman, *Philadelphia Fire*, 1990; repr. London, Picador, 1995, p. 9.

25 A técnica narrativa de Maggiorina Mattioli é discutida em “*Absalom, Absalom!: Oral History and Literature*”.

*denso*, de acordo com o tempo disponível para perguntas e respostas e também de acordo com a forma como as respostas surjam em relação às perguntas. Em um interrogatório judicial ou questionário sociológico, a resposta do informante para uma dada questão pode não influenciar nem a forma nem a ordem em que as questões ocorrem; num diálogo denso, as questões se seguem dialeticamente às respostas. Uma vez de novo, é importante estabelecer que nenhuma forma é “melhor” que a outra; de preferência, elas são estabelecidas para fins diferentes: comparabilidade e factualidade no questionário, individualidade e subjetividade no denso diálogo aberto, sem fim. O ponto aqui é que formas diferentes de troca geram gêneros diferentes de discurso<sup>26</sup>.

A relação social e pessoal entre os dois interlocutores também tem um papel. Quando eu entrevistava mineiros de carvão no Kentucky era um “estranja” do “lado de lá das águas”; quando entrevistava os estudantes do meu próprio Departamento, em Roma, era parte do meio que estava investigando. Uma consequência disso é que as entrevistas de Kentucky enfatizam o contar estória e o contar História, com grande quantidade de informação e narrativa direta, enquanto as entrevistas de Roma interpretam em tentativas de ensaio, repletos de comentários, valoração, análises (uma cunha verbal desta diferença genérica é a densidade mais elevada de dêixis e alusão, e menos atenção para a cronologia nas entrevistas estudantis). Enquanto isto tem a ver com diferenças culturais intrínsecas (o hábito apalache de exprimir conceitos na narrativa contra o treino abstrato de filósofos), também mostra que a forma da entrevista depende do grau de familiaridade do entrevistador em relação à realidade sob investigação: os narradores pressuporiam que um historiador “nativo” já conhece os fatos e fornece em substituição explicações, teorias e julgamentos.

Como Dennis Tedlock notou, Franz Boas advertia seus alunos precisamente contra este tipo de entrevistas. Cuidado, ele ensinava, com “índios inteligentes” que podiam ter “moldado uma teoria” sobre a pesquisa em curso. Tedlock justapõe esta injunção contra informantes teorizantes para a intimação de Margaret Mead contra buscas interferentes (“o pesquisador de campo não está no campo para falar mas para ouvir” e nunca “expressaria idéias próprias, complicadas, que turvassem os relatos dos nati-

---

26 Outros projetos, naturalmente, usam técnicas intermediárias, ou ambas: Dean Hommer e Aeeron Wildavsky, *La entrevista semiestructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa, Historia y fuente oral*, v. 4, 1990, pp. 23-77; William Cutler III, “Accuracy in Oral History Interviewing”, em David K. Dunaway e Willia K. Baum (eds.), *Oral History. An Interdisciplinary Anthology*, Nashville, Tenn. American Association for State and Local History, 1984, pp. 79-106.

vos”)<sup>27</sup> Uma temerosa simetria estrutura esta separação hierárquica entre as *idéias* do entrevistador e os *relatos* do informante. A ficção de não-interferência transforma o diálogo em dois monólogos: os informantes oferecem um monólogo de fatos brutos, enquanto os historiadores e antropólogos supririam – mais tarde, na segurança de nossas escrivatinhas – um monólogo de idéias sofisticadas que o informante nunca ouvirá a respeito.

Entretanto, jamais, os seres humanos, incluindo “informantes nativos”, falarão sem tentar idealizar uma teoria sobre o que eles estão falando, para quem e por quê. O estereótipo do “índio mudo” ao menos existe na imaginação hegemônica, mas o conceito de uma “filosofia muda” soa como uma contradição em termos se não, necessariamente, em fato. Um estudante reverteu a linha do discurso, perguntando: “Posso colocar uma questão, também? De que modo o senhor se tornou professor?”<sup>28</sup>; e um cantor popular, próximo a Roma, estabeleceu uma opinião sobre mim ao notar o jornal que tinha no banco traseiro de meu carro. Quanto menos os historiadores revelam sobre sua identidade e pensamentos, mais se torna possível de os informantes se inclinarem em testemunhos amplos e seguros, e se apegarem às mais superficiais camadas de sua consciência e aos aspectos oficiais e mais públicos de sua cultura<sup>29</sup>.

O que, naturalmente, é perfeitamente legítimo se é o que se está procurando: o que uma cultura mais prontamente dirá a respeito de si mesma, o que o povo sente ser a mais segura forma de auto-apresentação, pode ser muito revelador. Por outro lado, mesmo um (respeitoso) entrevistador antagonista, crítico, desafiador, pode induzir o narrador a abrir e revelar camadas menos facilmente acessíveis de conhecimento pessoal, crença, experiência. Um informante ou uma informante discordante de sua própria cultura está mais inclinado a emergir quando fala para um entrevistador dissidente. As pessoas não podem esperar que os informantes lhes contem a verdade sobre eles mesmos se iniciamos enganando-os sobre nós mesmos: fascistas e capitalistas, que conheciam o lado em que eu estava, ofereciam-me relatos e explanações mais vivas e motivadas

---

27 Dennis Tedlock, “The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology”, em *The Spoken word and the Work of Interpretation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1983, p. 334.

28 Annamaria Di Marco, nascida em 1964, entr. Roma, 16 de julho de 1992. Ver cap. 7 de *The Battle...*, “Alas Intellectuals. On Multivocal and Multilateral Interviewing”.

29 Ver “Research as an Experiment in Equality”, em *The Death of Luigi Trastulli*, pp. 29-44.

do que se tivessem brandamente assumido que eu compartilhava seu partido ou linha de classe. Assim, o que o entrevistador revela sobre ele ou ela é definitivamente relevante em orientar a entrevista para um monólogo ou um denso diálogo de auto-reflexão.

O mito de não-interferência diz respeito a uma das mais delicadas alterações na passagem do testemunho de campo para o texto publicado: transferindo o discurso dos informantes de um endereço dirigido para um *determinado*, o pesquisador de campo, de um interlocutor para outro *indeterminado* e múltiplo, a audiência de historiador. Na página de abertura de *Mules and Men*, de Zora Neale Hurston, seu relato de uma expedição de coleta folclórica em sua cidade natal de Eatonville, os narradores perguntam: “A quem você quer ouvir sobre todos os contos antigos de Brer Coelho e Brer Urso?”. Enquanto eles reconhecem a pessoa que *está ouvindo* (“Bem se não é Zora Hurston!”), eles não sabem quem *lerá*: a mudança de interlocutor empírico para um público implicitamente indeterminado é reiterada pela vaga resposta de Hurston – “Muitas pessoas”<sup>30</sup>.

Hurston prefere reter os traços da experiência dialógica e o destinatário pessoal ao invés de sua presença em primeiro plano através de todo o livro. Em livros básicos de folclore, antropologia, sociologia e em muitos de história oral, entretanto, prevalece a tendência de apagar a presença do historiador da situação de campo e do texto publicado, de modo a criar a ficção de que o informante está falando diretamente para o leitor, e – como em um livro – teria falado da mesma forma para não importa quem, o quê, quando. Uma *troca pessoal* torna-se uma *declaração pública* que pode ser um processo perfeitamente legítimo, quando isto é o que buscam ambos os lados (como é o caso de autobiografias “como relatado para” de políticos ou astros de cinema)<sup>31</sup>. Neste caso, o escritor atua como intermediário contratado e através do qual o depoente escreve; em trabalho acadêmico, entretanto, o historiador se manifesta através das fontes, repetindo as suas palavras para marcar uma situação, e usando sua textualidade artificial para ampliar a autoridade do discurso histórico.

---

30 Zora Neale Huston. *Mules and Men. Negro Folklore and Voodoo Practices in the South*, 1935; repr. New York, Evanston, Harper & Row, 1970, p. 24.

31 Um clássico do estilo, naturalmente, é *The Autobiography of Malcolm X*, escrito por Alex Haley. Em muitos casos, os verdadeiros escritores tendem a ser jornalistas (pagos para a tarefa), de preferência a historiadores: atitudes profissionais e relações de poder exercem um papel importante na conformação do gênero.

Principalmente, de fato, a mudança do destinatário determinado para o não determinado é parte do processo pelo qual uma *performance* se transforma em um *texto*: um processo legítimo, realmente necessário, que começa quando as efêmeras palavras do depoente são gravadas na fita ou filme, para serem transcritas mais tarde, editadas, publicadas. O que nos leva para a próxima questão.

Através de quais canais? Biografia e montagem

A diferença mais imediata entre uma entrevista de campo e qualquer outra conversa é que, na primeira, as vozes se encaminham por meio de alguma espécie de máquina: um gravador, uma câmera, ou pelo menos um caderno de anotações. Isto atua como uma influência moderadora na percepção do narrador da narrativa: a presença da máquina indica que estas palavras serão repetidas, em algum outro lugar, para um ausente e indeterminado público (por isso sempre a exigência ética de se mostrar o equipamento). Aspectos “técnicos” – a colocação de um microfone, a luz usada para o vídeo... – podem levar a entrevista em direção ao gênero de troca dialógica pessoal ou de relato público monológico; por sua vez, os canais por meio dos quais este diálogo se torna disponível para o público (parecida à “apresentação fundamental” de Northrop Frye)<sup>32</sup> orientam a definição genérica do discurso do historiador.

Em 1972, durante uma viagem de trem, liguei meu gravador no meio de uma conversa informal com Amerigo Matteucci, um pedreiro, prefeito da aldeia de Polino (próximo a Terni), e extraordinário contador de história. Vinte anos mais tarde, um grupo local filmou uma entrevista em vídeo com ele. As histórias e as palavras eram surpreendentemente consistentes (em parte, porque desde nossa entrevista ele as tinha repetido muitas vezes em público), mas era perceptível a mudança do relato pessoal para o público<sup>33</sup>. No videotape, Matteucci usava suas melhores roupas, sentou em sua escrivaninha de prefeito, e recitou, perante a câmera, um monólogo para uma audiência invisível. Sua voz era lisonjeadora, a linguagem de seu corpo (perdida na minha gravação, mas vívida em minha memória) era mais formal. Por outro lado, *algumas* linguagens corporais e expressões faciais eram pelo menos visíveis; por estar muito mais

---

32 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, IV, 1, p. 328.

33 De fato, a principal diferença era que, embora ele repetisse sua versão mítica da morte de Luigi Trastulli (ver “The Death of Luigi Trastulli: Memory and the Even”, em *The Death of Luigi Trastulli*, pp. 1-36), agora estava ciente, através de contato comigo, de estar factualmente “errado”.



ciente de falar em público, e devido ao fato de a filmagem implicar maior preparação, foi mais coerente e claro, e o vídeo estava mais próximo de um produto terminado enquanto a minha fita requeria muita edição. Uma vez de novo, meu propósito não é considerar uma forma melhor que a outra: a apresentação pública consciente de si é tão parte de uma cultura como a expressão oral espontânea. Mas elas constituem diferentes gêneros de discurso, e são melhor ajudadas (ou mais ativamente estimuladas) pelos canais diferentes de coleta e transmissão.

Está além do escopo deste relato delinear uma teoria de história oral em vídeo ou em filme<sup>34</sup>. Nunca tive informes ou competência para tal; além disso, sinto que, desde que a história *oral* implica uma centralidade de linguagem e som, a fita é mais ligada a seus enfoques semânticos. Gostaria, entretanto, de mostrar algumas tentativas de observações para pesquisas futuras, baseadas em entrevistas de vídeo que vi:

- a câmera tem mais impacto sobre o entrevistador que sobre o entrevistado. Enquanto este pode mudar de gêneros, o entrevistador tende a desaparecer inteiramente. O áudio apanha ambas as vozes, de modo mais ou menos igual, mas a câmera não se distribui de igual forma sobre as duas pessoas (a ficção de não-interferência sempre induz o entrevistador a permanecer inteiramente fora de seu alcance)<sup>35</sup>.
- O tempo é mais curto: as formas visuais de publicação, cinema ou documentário de TV, são usualmente mais sucintas que os livros. Enquanto a informação visual é realçada, o espaço da palavra é reduzido. É necessário mais audácia do *cameraman* incluir no produto final o que chamo de “materiais preparatórios” do desempenho oral e do tempo dos narradores. A tentação de selecionar as conclusões “terminadas”, o breve resumo efetivo – o pedaço de som – é muito forte. Isto reforça o impulso da troca pessoal para o relato público.

---

34 Ver Joel Gardner, *Oral History and Video in Theory and Practice*, *The Oral History Review*, v. 12, 1984, pp. 105-111; Silvia Paggi, *A proposito de la entrevista filmada en la investigación antropológica*, *Historia y fuente oral*, v. 12, 1994, pp. 163-171; Giovanni Contini e Alfredo Martini, *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, Roma, A Nuova Italia Scientifica, 1993, pp. 23-27.

35 Há uma razão justificável para isto: percebe-se que o aspecto *lingüístico* da entrevista é usualmente mais diretamente ligado à *lingüística* e ao comportamento verbal dos narradores, enquanto que a troca gestual e também visual, que aparece em vídeo, tende a ser percebida mais como um ato narcisista da parte do entrevistador do que se relatasse as questões em um *paper*. Se estas percepções são corretas, é outra questão.

– De preferência mais do que pela voz do historiador, o significado é transmitido com realce por intermédio da montagem (por alguma razão, a voz em apresentações visuais é pensada para ser mais autoritária do que a do historiador em livros). O resultado é ao mesmo tempo mais pluralista (as fontes parecem falar para elas mesmas, e todas no mesmo plano) e mais autoritário (a mão que coordena e reúne as partes permanece invisível). O aspecto que prevalece depende, em larga extensão, da sensibilidade e da habilidade profissional do cineasta<sup>36</sup>. Como Paula Rabinowitz disse, em um contexto diferente: “Os documentários que reprimem a presença da voz ou corpo do documentarista afirmam uma verdade natural captada ao acaso em palavras ou imagens e aparentemente aberta para o consumo direto da audiência”<sup>37</sup>.

Definitivamente, até onde consigo analisar, não conseguimos ainda desenvolver de modo consistente uma forma *analítica*, deixando de lado a *acadêmica*, de apresentação de vídeo, que incluiria necessariamente recursos tais como quadros interrompidos, *ralenti*, repetição, elaboração eletrônica de imagens, e, sim, a tomada de responsabilidade do historiador em falar e interpretar abertamente, se não com autoridade, ao menos como uma voz e presença no meio de outros recursos visuais. As abordagens multimídia parecem, provavelmente, gerar o mesmo problema (e algumas soluções possíveis) em um futuro muito próximo.

A história oral, entretanto, difunde-se mais por escrito (uma ironia que não é dispensada em críticas sobre ela e entre a maioria de seus praticantes). Há muitas maneiras de traduzir o oral em escrito – transcrevendo, editando, escrevendo, publicando história oral –, como há caminhos de coletá-lo, e sua variedade genérica também muda de projeto a projeto, de uma área disciplinar para outra. Não há transcrição de todos

---

36 Estes reparos também se aplicam, sob muitos aspectos, à mídia oral; de fato, à parte de minha experiência em gravação de documentários e programas de rádio. Eu omiti aqui a discussão de outros significados visuais da apresentação, fotografia. Michael Frisch discute “o gênero de livro ilustrado” em “Get the Picture? A Review Essay”, em *A Shared Authority. Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, Albany, N.Y., State of New York University Press, 1990, pp. 203-214. Ele também contribui para um exemplo esplêndido do gênero, *Portraits in Steel*, fotos de Milton Rogovin, entrevistas de Michael Frisch, Ithaca e London, Cornell University Press, 1993. Ambos, Frisch e Rogovin, e Judith Modell e Charlee Brodsky, “Envisioning Homestead: Using Photographs in Interviewing Homestead, Pennsylvania”, em McMahan e Rogers (eds.), *Interactive oral History Interviewing*, exemplificam a utilização de fotografias como uma técnica de gerar memórias e narrativas em entrevistas.

37 Paula Rabinowitz, “Introduction”, em *Thy Must be Represented. The Politics of Documentary*. London, Verso, 1994, p. 12.

os propósitos; de preferência, há muitas especializadas em diferentes subgêneros do discurso da história oral. Uma coisa é transcrever para um estudo lingüístico de fonética e outra para um projeto de história narrativa. O mesmo se aplica para editar: tenciona-se reproduzir tão cuidadosamente quanto possível os sons reais da palavra falada ou torná-la acessível aos leitores por intermédio da escrita? A “exatidão” é reconhecida unanimemente como a meta ao se transcrever e se editar, mas não é fácil defini-la com apenas uma significação, um traslado minuciosamente fiel aos sons pode tornar ilegível um belo discurso e dificilmente pode ser descrito como “exato”. Talvez o velho trocadilho – *traduttore traditore* – também se aplique para o criativo emprego de palavras ao se transpor o discurso da fita para a página, exercitando seleção, escolha, mesmo julgamento artístico, em harmonia com nossa interpretação do que ouvimos e nossa estratégia de apresentação. Talvez em nenhum outro lugar mais que em transcrição (e edição) haja a correlação da forma com o objetivo do gênero de um modo tão coeso.

Consideraria, aqui, três parâmetros principais de definição de gênero na publicação de história oral: a finalidade da narrativa; a representação e a continuação da experiência dialógica e da performance oral; a audiência pretendida. Um outro parâmetro – o pretendido efeito no leitor – será tratado no parágrafo final.

Embora a história oral sempre seja associada com a “micro-história” devido ao seu enfoque nas vidas individuais e seu modo de transmissão<sup>38</sup>, o trabalho de seus historiadores varia amplamente. A disposição dos caracteres pode ir da história de vida de um indivíduo à reconstrução do cerne de um processo envolvendo milhões de pessoas<sup>39</sup>; a meta geográfica pode ser um trabalho de campo, uma vizinhança, uma cidade, um fenômeno internacional<sup>40</sup>; o tempo pode variar de 30 minutos para um ou dois séculos<sup>41</sup>. Uma história de vida em profundidade, uma coleção de entrevistas, um ensaio

---

38 Não, entretanto, pelos próprios “micro-historiadores”. Embora algum prestigioso trabalho de história oral fosse publicado na série “Microstorie”, da qual era editor, Carlo Ginzburg omite qualquer menção de história oral em uma recente revista de ensaio e discussão metodológica de micro-história: *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, *Quadreni storici*, v. 86, n. 2, august 1994, pp. 511-539.

39 Theodore Rosengarten. *All God's Dangers. The Life of Nate Shaw*, New York, Knopf, 1974; Ronald Fraser. *Blood of Spain. An Oral History of the Spanish Civil War*, New York, Pantheon, 1979.

40 Cristina Borderias. *Entre Lineas. La compañía telefónica 1924-1980*, Barcelona, Icaria, 1993; Liliana Barela et alii. *Bamo y memoria*, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1992; Tamara Hareven. *Amoskeag. Life and Work in an American Factory City*, New York, Pantheon, 1978; Ronald Fraser (ed.). *A Student Generation in Revolt*, New York, Pantheon, 1988.

41 Rosanna Basso. “Myths in Contemporary Oral Tradition: A Children’s Strike”, em Raphael Samuel e Paul Thompson (eds.). *The Myth We Live By*, London e New York, Routledge, 1990, pp. 61-69;

interpretativo em um período histórico<sup>42</sup>, todos são *história oral*, mas não são a mesma coisa; de preferência, eles assinalam a existência de muitos gêneros diferentes com muitas estratégias retóricas diversas.

A conseqüência genérica mais imediatamente visível da meta da busca concerne à apresentação de vozes: quem fala nestes livros? Quantas vozes estão incluídas, como elas são fracionadas e postas juntas? Um trabalho de história oral pode dizer respeito a uma voz (uma história de vida de um indivíduo) ou a muitas; no último caso estas podem ser apresentadas como séries de monólogos ou interligadas em uma montagem temática ou cronológica<sup>43</sup>. A variação entre monólogo e polifonia também muda a abordagem interpretativa. Uma história de vida individual é um gênero diferente de um livro, no qual um número de entrevistas são apresentadas uma após a outra como uma série de monólogos (com ou sem introdução geral ou estudo introdutório para cada parte) e ambos são diferentes de uma montagem cronológica ou temática de excertos de entrevista.

Assim, dois livros aparentemente similares sobre o mesmo tópico, a guerra do Vietnã, podem utilizar estratégias muito diversas de apresentação e interpretação. Ambos, *Nam*, de Mark Baker, e *Bloods. An Oral History of the Vietnã War by Black Veterans*, de Wallace Terry, apresentam as entrevistas como monólogos distintos, entretanto, enquanto *Bloods* retém a integridade das histórias individuais de vida, *Nam* subdivide as narrativas em secções temáticas. Assim, *Bloods* coloca a experiência do Vietnã em cada ciclo individual de vida, enquanto *Nam* leva em conta a reconstrução de uma

---

András Kovács, The Abduction of Imre Nagy and His Group: The 'Rashomon' Effect, *International Yearbook of Oral History and Life Stories*, vol. 1, *Memory and Totalitarianism*, ed. por Luisa Passerini. Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 117-124. Por outro lado, minha *Biografia di una città* se estende por cerca de 150 anos.

42 Por exemplo: Carlos Sebe Bob Mihy, *Canto de morte Kaiowá. História oral de vida*, São Paulo, Loyola, 1991; Philippe Joutard, *La legende des Camisards*, Paris, Gallimard, 1977.

43 Raphael Samuel, *East End Underworld. Chapters in the Life of Arthur Harding*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981, uma estória de vida individual; Bianca Guidetti Serra, *Compagne. Testimonianze di partecipazione politica femminile*, Torino, Einaudi, 1977, uma série de entrevistas com mulheres na Resistência; Anna Bravo e Daniele Jalla, *La vita offesa dei Lager nazisti nei racconti di duecento sopravvissuti*, Milano, Franco Angeli, 1987, uma montagem polifônica de entrevistas com sobreviventes dos campos nazistas de concentração.

experiência coletiva e por isso anônima. Enquanto ambos expõem uma estratégia de objetividade (a voz do entrevistador é silenciada), as vozes das fontes interatuam de maneira diversa com a do historiador através da forma da apresentação e do paratexto<sup>44</sup>.

Isto leva-nos para o segundo parâmetro: qual a relação destas vozes com a voz do historiador – em que extensão a publicação continua ou representa o diálogo e o desempenho? O que é, em cada caso, o equilíbrio entre *oral* e *história*, o modo de transmissão e de reconstrução factual?

Se tomarmos cinco exemplos da Itália, podemos ver que, enquanto eles são formas legítimas do trabalho histórico, o caminho de lidar com o discurso das fontes e a voz do historiador é tão diferente que define múltiplos gêneros de história oral. Os livros de Nuto Revelli – *Il mondo dei vinti, L' anello forte* – são baseados em uma rigorosa distinção de vozes: o historiador escreve introduções ricas, informativas e sensivelmente auto-reflexivas; após isso, ouvimos o que se lê sobre os testemunhos editados dos informantes, um após o outro, individualmente. Aos narradores, permite-se falar livremente sobre eles mesmos, e a interpretação é deixada para o leitor, dentro da proposta esboçada na introdução. A objetividade documentária na disposição de vozes é posta de forma a destacar o *pathos* subjetivo de cada narrativa<sup>45</sup>.

*Torino operaia e il fascismo*, de Luisa Passerini<sup>46</sup>, é um exemplo de como a história oral pode ser usada para produzir excelente história sem adjetivos. Passerini apresenta uma leitura sofisticada do testemunho e também das fontes escritas do arquivo, emoldurada em uma narrativa histórica sintética. As entrevistas são citadas entre aspas com o mesmo grau dos documentos históricos: verificações textuais de uma interpretação histórica. A abordagem do livro, entretanto, é específica para a história oral porque é centrada na reconstrução da subjetividade. Enquanto a oralidade das fontes é raramente

---

44 Mark Baker, *Nam*, London, Abacus, 1982; Wallace Terry, *Bloods. An Oral History of the Vietnam War by Black Veterans*, New York, Ballantine, 1984. Ver capítulo 11 de *The Battle...*, "As Though It Were a Story: Versions of Vietnam".

45 *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, Torino, Einaudi, 1977; *L' anello forte. La donna: storie di vita contadina*, Torino, Einaudi, 1985. O uso de "testemunho" e "vidas" nos títulos realça o efeito da objetividade; Revelli avança tanto que incorpora suas próprias questões nas respostas dos informantes, de um jeito que parece não interferir: "Eu creio que eles mandaram um homem para a lua?". Revelli utiliza uma abordagem dialógica e auto-reflexiva muito diferente em seu recente *Il disperso di Marburg*, Torino, Einaudi, 1994, que se prende à história de uma pesquisa e às suas próprias respostas a respeito de problemas aí levantados.

46 Feltrinelli Milano, 1984.

tematizada, e pouca vantagem é tirada das possibilidades da narrativa e da análise linguística, o “oral” permanece essencial para o sucesso deste livro como “história”, através da categoria de subjetividade.

No *Mondo operaio e mito operaio*<sup>47</sup>, de Maurizio Gribaudi, a oposição entre “mundo” e “mito”, o esforço para apresentar nossa realidade factual e dispensar decepções ideológicas, leva para uso subordinado de um número limitado de fontes orais como repositórios de informação, principalmente factual, sobre estratégias econômicas e trajetórias demográficas. As palavras dos entrevistados dificilmente são postas entre aspas e são interpretadas de preferência superficialmente, com pouca atenção à linguagem, à forma narrativa e a seus significados menos explícitos. O equilíbrio entre “oral” e “história” tende fortemente em direção às formas mais estabelecidas da última: este livro foi descrito, de fato, como um caso de “menosprezo total de qualquer significado das fontes orais”<sup>48</sup>.

Meu livro, *Biografia di una città*, talvez esteja no extremo oposto desta colagem. Um uso intenso de montagem e bricolagem de fontes (incluindo as de arquivo) coloca em primeiro plano a polifonia e o diálogo; embora o historiador ostensivamente fale tão pouco quanto possível – fornecendo conexões, sugerindo de maneira breve modos de ler – mesmo assim detém muito controle e, nos momentos-chave, se introduz para incluir a experiência da entrevista como cunha para sua significação<sup>49</sup>. A diminuta fragmentação e a recomposição das vozes (e sua interação com outras fontes) são recriadas para conduzir a experiência dialógica da história de uma cidade contada por muitas vozes, menos como uma reprodução objetiva do que como uma representação criativa. Os modelos derivam menos da história e da sociologia que da literatura (Dos Passos, Conrad, Faulkner), cinema, música (a alternância de solos, árias, recitativos, corais e

---

47 Torino, Einaudi, 1987.

48 Giovanni Contini e Alfredo Martini, *Verba Manent. L'uso delle fonti oral per la storia contemporanea*, Florence, La Nuova Italia Scientifica, 1993, p. 47 n.

49 De acordo com Luisa Passerini, a combinação da montagem e da contextualização narrativa neste livro provoca “um pretencioso desaparecimento do sujeito ou, melhor, uma ambigüidade de quem é o sujeito neste jogo de reescrever e extrapolar – quem desempenha qual papel no amontoado das citações”, “Il programma radiofonico come fonte”, *Storia e soggettività*, pp. 172-173. Ultimamente, como o nome na capa define claramente a responsabilidade pela declaração total, o sujeito que fala é o próprio historiador.

peças orquestrais do oratório barroco). Enquanto eventos factuais da história proporcionam o esboço da narrativa, seu significado permanece quase inteiramente nas mais baixas frequências da comunicação oral.

O diálogo mais intenso e auto-reflexivo entre as fontes e o historiador, finalmente, é representado em outro trabalho de Luisa Passerini, *Autoritratto di gruppo*<sup>50</sup>. Entremendo histórias orais do movimento estudantil de 1968 com a história de sua pesquisa e a análise das entrevistas e, também, com sua própria autobiografia e psicanálise, Passerini cria uma síntese original de autobiografia e historiografia, psicanálise, história social e literatura, que se constitui em um gênero novo. Não espanta que este livro tenha também inspirado uma forma de apresentação para a qual a história oral parece tender com muito sucesso: a performance teatral<sup>51</sup>.

Isto levanta a questão final: quem faz estes textos falarem? Outra vez, o espectro genérico percorre de coleções de entrevistas em busca de uma audiência maior (tal como os excelentes livros de Studs Terkel) a artigos acadêmicos destinados a grupos seletos de colegas em conferências internacionais ou para serem publicados em jornais acadêmicos com leitores especializados. Outro parâmetro concerne à questão da “restituição”: a pretensa audiência inclui o círculo social dos narradores e qual responsabilidade o texto assume no interesse deles?

A última questão, mais freqüentemente, tem sido discutida em termos éticos<sup>52</sup>; como no básico deste artigo, estou interessado, aqui, em conseqüências lingüísticas e formais. Falar para especialistas implica o uso de uma linguagem rigorosamente técnica (incluindo bibliografias, notas de rodapé, etc.); falar para a comunidade ou para o público geral requer um esforço mais endereçado à comunicação; o primeiro será mais interpretativo, o último mais narrativo. Ironicamente, a oralidade originária das fontes tende a ser retida muito mais extensivamente nos trabalhos não endereçados primariamente a uma audiência acadêmica.

Falar para a comunidade ou visar um público maior, não acadêmico, não pressupõe necessariamente a perda de valor do trabalho. Uma das coisas que faz a história oral

---

50 Firenze. Giunti, 1988.

51 Para outro exemplo italiano de transição de história oral para o teatro, ver Domenico Sternone, Scuola, ricerca e teatro. Per riprendere la parola, *I Giorni Cantati*, v. 4, 1983, pp. 52-65.

52 Ver capítulo 5 de *The Battle...*, “Tryin’ to Gather a Little Knowledge: Thought on the Ethics of Oral History”.

diferente é seu potencial democrático, que pode, ao mesmo tempo, produzir um projeto de história oral acadêmico relevante e acessível ao público em geral, não somente através de livros de leitura agradável, mas também através de projetos de comunidade, exposições e – como já notamos – filmes, vídeos, teatro<sup>53</sup>. Embora as estratégias retóricas variem significativamente. Um público acadêmico é quase cativo: sua atenção é orientada por motivos profissionais. No caso de comunidade ou de público em geral, a atenção deve ser ganha ou retida – ou, se a palavra não ofender – *entretida*. Este fato me remete à questão com a qual gostaria de finalizar esta discussão: qual é o efeito pretendido da história oral sobre seus leitores e ouvintes? Em outras palavras: há uma estética de história oral e qual seu significado?

Para que efeito? Beleza e verdade

Em sua autobiografia, o escritor americano Paul Bowles lembra de seu encontro, em Tanger, com um morador, um guarda, com quem se relacionou:

Uns poucos casos que contou sobre sua vida impressionaram-me profundamente, não por seu conteúdo pouco usual, mas devido à forma com que ele os recortava. Seu senso retórico era extraordinário; sabia exatamente que nuances e detalhes incluir para torná-los completos e convincentes<sup>54</sup>.

Parece, então, haver duas bases para a legitimação em contar uma história de vida: ou a vida é significativa ou a história é bem contada (o ideal, naturalmente, é combinar ambas). A distinção é reconhecível no campo da autobiografia escrita. Mother Jones ou Big Bill Haywood, líderes trabalhistas históricos, publicam a história de suas vidas como autobiografia direta, baseada na importância de seus feitos e na verdade documental de seus testemunhos. Jack Conroy ou Woody Guthrie, trabalhadores de linha, também escrevem a história de suas vidas, mas publicam-na como ficção porque a base

---

53 Michael Frisch, *A Shared Authority* (especialmente o capítulo 13, "The Presentation of Urban History in Big City Museums"); Paul Thompson, *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford, Oxford University Press, 1978, capítulo 1. Uma de minhas melhores experiências com a história oral foi escrever e estagiar, junto com meus estudantes na Universidade de Roma, uma peça com música baseada em minhas entrevistas de história oral, no Harlan County, *Quilt*. A peça foi apresentada em escolas e movimento e comarcas unionistas em diferentes partes da Itália, muitas vezes, em 1990-1992.

54 Paul Bowles, *Without Stopping. An Autobiography*, 1972; repr. London, Peter Owen, 1987, p. 347.



de legitimação, sua façanha mais importante, é a habilidade em contar estórias<sup>55</sup>. Paul Bowles planejou publicar as estórias de seu amigo como história oral; mas somente encontrou um editor quando aceitou deixá-las serem rotuladas como novela. Embora fossem estórias verdadeiras, o que importava mais nelas era a beleza e não a verdade.

Distinções de gênero, como sabemos, são sempre pouco nítidas em desempenho oral: narradores nem sempre ligam para uma distinção rígida entre uma estória verdadeira ou uma boa; eles podem estar atrás do prazer da narrativa, ao passo que o historiador está atrás de fatos rigorosos. O que nós, como historiadores, fazemos com o projeto estético de muitos narradores, com a beleza incorporada em tantas das estórias que ouvimos? Podemos nós, como provedores da verdade, riscar estas disposições de nosso trabalho (assim, naturalmente, mutilando a autenticidade do documento) ou reconhecê-los como *fatos* com seus próprios direitos, para serem reconhecidos e usados? A maneira como as vozes dos narradores são incluídas no livro do historiador também depende se o efeito que o livro busca é de factualidade material ou se o valor estético de uma estória boa, inventada ou não, é tomada como sinal de subjetividade cultural ou individual e se o historiador pretende convencer o leitor, também, de algumas revelações estéticas ou prazeres experimentados ao ouvir história oral. Na aparente oposição de verdade e beleza, talvez a beleza possa ser, de preferência, mais que um ornamento supérfluo – sempre o único possível –, outro meio de contar outras verdades.

Em sua autobiografia, narrada através do poeta John Neihardt, o sagrado homem *siooux*, Black Elk, anota este ponto muitas vezes: “Se isto aconteceu ou não, não sei; mas se pensar a respeito pode também verificar que é verdade”; ou “Watanye disse que a estória aconteceu do modo exato que contou, e talvez ele o tenha feito. Se não o fez, podia ter feito, tão bem como não”<sup>56</sup>. Como em muitas das estórias que ouvimos, Black Elk ouviu nestes contos não a verdade de eventos materiais, mas a verdade de símbolos

---

55 *Big Bill's Book. The Autobiography of Big Bill Haywood*, 1929; repr. New York, International Publishers, 1969); Woody Guthrie, *Bound for Glory*, 1943; repr. New York, Dutton, 1970; Jack Conroy, *The Desinherited*, 1933; repr. New York, Hill and Wang, 1963. Uma diferença visível imediatamente é que Haywood ou Jones dizem muito pouco sobre suas vidas privadas e sua infância, enquanto ambas constituem o corpo dos livros de Conroy e Guthrie. Naturalmente, o que é apresentado como autobiografia factual pode conter menos verdade real que o que é apresentado como uma novela. O que conta, entretanto, é a qualidade do “pacto” estipulado entre o escritor e o leitor: ver Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

56 *Black Elk Speaks*, ed. por John Neihardt, 1932; repr. Lincoln, University of Nebraska Press, 1979, pp. 5-66.

religiosos e a verdade da possibilidade: em outras palavras, a verdade especial do trabalho de arte. Algumas vezes, esta verdade contada com beleza pode também espargir luz por meio de símbolo e sentimento de nosso entendimento de história. Encerrarei com um exemplo a respeito.

Dante Bartolini era um cantor, um poeta e um contador de estória; seu trabalho foi uma inspiração para mim desde nosso primeiro encontro e isto é retratado em muitos pontos do livro *The Battle of Valle Giulia, Oral History, and the Art of Dialogue* e em outros escritos meus. Ele era um operário e um guerrilheiro na resistência antifascista, foi também um curandeiro, um *barman*, um fazendeiro, um criador e matador de porcos. A primeira vez que o vi, ele me pôs em contato com canções partidárias com uma breve narrativa histórica. Os tons hieráticos, as pausas de tempo cuidadosamente observadas, o ritmo solene deram à estória a qualidade de poema épico. Os fatos, entretanto, eram falsos.

A oito de setembro de mil novecentos e quarenta e três  
o armistício anunciou  
a derrota do fascismo e nazismo.  
A batalha de Stalingrado  
foi o fim para os alemães.  
Von Paulus, o comandante do exército alemão  
capitulou após um mês de luta.  
E a guerra terminou.

Entretanto,  
[os fascistas] reorganizaram sua pequena República no Norte.  
E nós  
antifascistas  
imediatamente nos organizamos para retomar às armas.

A fábrica de armas em Terni.  
Fomos  
milhares de trabalhadores  
forçamos os portões  
impelimos a deixá-los bem abertos  
procuramos as armas  
algumas delas  
e então partimos  
para as montanhas<sup>57</sup>.

---

57 Dante Bartolini, nascido em 1910, Castel di Lago, Terni, 4 de abril, 1972.

A data da capitulação alemã em Stalingrado não é 8 de setembro de 1943, mas a da paz em separado da Itália com os aliados e da dissolução do exército e do Estado italiano. Embora a luta da Resistência tenha começado imediatamente após aquela data, os guerrilheiros não obtiveram suas armas assaltando as fábricas. Se estivéssemos em busca de informação fatural, esta entrevista seria sem utilidade (assim seria mesmo se fosse precisa: não necessitamos do testemunho de Bartolini para saber sobre Stalingrado). Por outro lado, aprendemos muito se ouvirmos o depoimento como representação poética, ritual, do significado de uma experiência histórica, baseada na materialização de duas metáforas.

A primeira metáfora é “retomar as armas”, repetida como “buscamos as armas” (de fato, em italiano, as duas soam como: *prendere le armi*). O começo do movimento guerrilheiro após 8 de setembro pode, na verdade, ser descrito como um ato de “retomar as armas”: a cena descrita por Bartolini substancia uma fórmula lingüística. Ainda assim isto não foi inventado inteiramente: Bartolini era um dos trabalhadores (um pequeno grupo, não “milhares”) que penetraram nas salas de guarda das aciarias e se apossaram das armas, não em 1943, mas em 1949, na disposição quase insurrecional que seguiu o atentado de assassinato de Palmiro Togliatti, secretário nacional do Partido Comunista. Fundindo os dois eventos, o narrador estabelece uma continuidade simbólica embora real entre a Resistência de 1943-44 e o protesto de massa de 1949: talvez a Resistência, então, não tivesse terminado e o ferimento de Togliatti demonstrou que a luta armada era ainda necessária; ou, numa boa conversa, talvez a Resistência estivesse finda e qualquer episódio de luta armada devesse ser recuado na memória até um momento em que fosse legitimado.

Em segundo lugar, colocando o início da luta na fábrica, Bartolini sublinha a natureza de classe do movimento antifascista em Terni: mesmo se a luta se desse nas montanhas, os guerrilheiros obtinham suas “armas” – especialmente sua consciência e solidariedade – na fábrica, o espaço onde sua consciência de classe fora formada e continuada por um antifascismo assegurado.

A segunda metáfora é complexa, de dois lados: “Forçamos os portões / Obrigamos a deixá-los bem abertos”. Quebrar os portões é uma imagem básica de liberação; é, entretanto, mais freqüentemente empregada como abrir caminho da prisão para a liberdade. Neste caso, entretanto, Bartolini descreve os trabalhadores *forçando a entrada* na fábrica. No sentido anterior, a metáfora descreve a Resistência como liberação da opressão política; no posterior, como liberação econômica, os trabalhadores retomam a riqueza da nação: o épico da Bastilha (prisioneiros derrubando) combina com o épico

do Palácio de Inverno (revolucionários entrando à força). Liberdade e socialismo são os dois lados da mesma metáfora: este é o significado poético/político que podemos *sentir* na narrativa de Dante Bartolini, se simplesmente a ouvirmos.

O modo de se perceber esta passagem depende da maneira como a ouvimos e a forma de ouvi-la e interpretá-la indica como a representamos na página escrita. Seguindo as instruções de Dennis Tedlock, assim a transcrevi, buscando seguir a qualidade rítmica da voz: se se parece com um poema na página é porque, como Tedlock mostrou, há uma íntima relação entre história oral e poesia<sup>58</sup>. Esta transcrição, então, leva nossa atenção para a qualidade do som do desempenho e para suas implicações poéticas, metafóricas.

Por outro lado, 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. Em um nível, Bartolini declara que a Resistência não terminou e sugere que continuemos com ela; em outro, ele a projeta numa época especial no passado e sugere que a comemoremos. Se desejamos sublinhar o último aspecto, poderemos fazê-lo transcrevendo-o como segue:

O oito de setembro de mil novecentos e quarenta e três  
O armistício foi anunciado  
A derrota do fascismo e nazismo  
A batalha de Stalingrado  
Foi o fim para os alemães...

Simplesmente alterando a disposição das palavras na página, a narrativa de Bartolini muda de poema a epígrafe: um monumento, um ícone verbal para a Resistência (tenho sido tentado a escrever a data, um típico *incipit* em epígrafes comemorativos, em numerais romanos...). A passagem hesita entre resumo histórico, poema épico, monumento; o modo que os leitores entendem depende largamente da decisão do historiador em transcrevê-lo, respectivamente, como prosa linear, verso, epígrafe. Que estes gêneros coexistam em tensão mútua com as mesmas palavras é um tributo à complexidade da narrativa oral; o que devemos escolher, entre eles, na transcrição, é um sinal das responsabilidades que assumimos como historiadores.

---

58 Tedlock, "Learning to Listen: Oral History as Poetry", em *The Spoken Word and the Work of Interpretation* pp. 107-123. Transcrevi isto desta forma no manuscrito *Biografia di una città*, mas meus editores não tinham ouvido a respeito e compeliram-me a falsificar a passagem imprimindo-a como prosa.