

ENTREVISTA COM ALESSANDRO PORTELLI *

TELMA BESSA
FREDERICO DE CASTRO NEVES
MARILDA MENEZES
GISAFRAN JUCÁ
LÍDIA NOÊMIA
TERESA CARVALHO**

TELMA BESSA: Caro senhor Portelli, como foi mesmo esse início de relação, do diálogo, dos estudos do professor com o Brasil?

ALESSANDRO PORTELLI: Começou em 1995 com um encontro em São Paulo e Rio de Janeiro, organizado pela PUC e pela Marieta Moraes. Essa foi uma experiência interessante, porque eu não tinha noção do fato de que existissem tantas experiências assim de trabalho no Brasil com a história oral. Naquele tempo, o encontro veio com esse grupo de Dea Fenelon, Antonieta Antonacci, e no Rio com a Fundação Getúlio Vargas, que era muito interessante porque faz um tipo de trabalho de história oral sobre as elites, que nós não conhecíamos. Esse foi o primeiro encontro, depois, houve, com o tempo, outras ocasiões. Porém, o que me causou muita impressão foi que, depois da convenção, do Congresso Internacional do Rio de Janeiro, que foi em 1998, o Brasil tornou-se um centro internacional da história oral. Não somente porque Marieta tornou-se a primeira dirigente da Circunscrição Internacional da História Oral, mas em todos os congressos

internacionais a delegação mais numerosa é aquela brasileira. E me tem causado sempre muita impressão o fato de que os colegas brasileiros combinam um conhecimento bastante aprofundado de todo o trabalho que se faz na Europa, até mais amplo daquele que temos nós da própria Europa, com, naturalmente, o extrato da grande experiência brasileira, mas, também, a relação freqüente com culturas onde a oralidade é ainda um fato ativo, não é residual, como frequentemente ocorre com as culturas metropolitanas européias. E isso foi uma experiência muito importante. E também no Congresso Internacional de Roma, dois anos atrás a presença brasileira era decisiva, somente os Estados Unidos tinham um número mais elevado de participantes. Foram muitos, os trabalhos dedicados inteiramente ao Brasil. Portanto, não se pode pensar hoje em história oral sem pensar na presença brasileira.

FREDERICO DE CASTRO NEVES: A nossa preocupação é de tentar fazer uma conversa sobre as questões ligadas à entrevista. Especificamente sobre o ato da entrevista, e a produção dele, do depoimento oral. Nesse caso, uma das questões que interessa muito a nós é a relação entre aquilo que foi dito e aquilo que é registrado depois na forma de uma transcrição ou na forma de um trabalho do pesquisador, que é a relação entre o oral com o escrito. Tanto do ponto de vista técnico, como registrar aquela oralidade no escrito, que é a passagem do registro oral para o registro escrito, como também as questões ligadas, vamos dizer, de uma forma mais geral, com a própria relação entre o entrevistador e o narrador, principalmente se o narrador não for uma pessoa que domina a escrita e aí, de certa forma, se cria uma hierarquia, uma relação de poder muito forte.

ALESSANDRO PORTELLI: Digamos assim, que partindo desse último aspecto, da relação entre o entrevistado e o entrevistador, eu acredito que a coisa principal que nós temos de ter noção é esta: que se nós fazemos uma entrevista é porque o entrevistado sabe de coisas que nós não sabemos. Pode ser uma analfabeta e depois o professor, tudo aquilo. Mas, naquele momento,

o titular dos conhecimentos é o entrevistado. E tanto mais quando se tratam de pessoas que, à diferença das elites, não construíram ainda uma representação escrita de si. Portanto, pessoas cujo saber é prevalentemente encarnado na voz. Então, partindo disto, creio que se construa uma coisa que uma vez eu chamei de experimento de *ugualianza*. Isto é, a idéia de que socialmente as relações de poder não são equilibradas, por certo não são igualitárias. No momento da entrevista, não é que possamos fingir que a diferença social não exista, entretanto, podemos implicitamente fazer desta diferença o tema de fundo, o tema implícito da entrevista. A entrevista é um momento no qual se encontram experiências de vida diferentes.

Eu pensei na entrevista que eu fiz com os mineiros nos Estados Unidos. Com uma senhora afro-americana: ela era mulher eu homem, ela negra eu branco, ela proletária e eu burguês, ela americana eu italiano, ela religiosa batista e eu batizado católico. Através de todas estas diferenças ela estava no controle e continuava a me dizer – “e agora quero te dizer esta coisa” – até o momento em que me explicou que, por causa da experiência histórica afro-americana, isto é, aquela dos escravos, ela não podia confiar nos brancos. E esta falta de, essa impossibilidade de confiança, era como um confim entre ela e mim. E, porém, ela falava além desse confim. Explicava-me porque entre ela e mim não podia existir (confiança). E, sendo também todos os dois politicamente próximos, eis, a única coisa similar era que ela era do sindicato dos mineradores e eu do sindicato dos professores, mas, a diferença era útil naquele momento, o que tornava significativa a entrevista. Então, isto eu acredito que seja importante.

Como é importante lembrarmo-nos de que há uma troca de tempos, no sentido de que o entrevistado nos presenteia algumas horas de seu tempo, nos dá algumas horas de seu tempo, frequentemente nos abre a sua casa. Nós, o que damos em troca? Nós, em troca, damos tempo. Isto é muito. É muito raro que uma pessoa, nós, por exemplo, tenha a ocasião de ter um ouvinte, um ouvinte profissional que está ali para escutar as nossas opiniões. Portanto, aquilo que nós damos em troca da doação do tempo é uma doação, é o tempo de escuta, é criar uma ocasião de fazer-se, de construir a relação

de tempo, e a escuta é a arte principal. Eu penso que a coisa mais importante da entrevista não seja tanto aquela de saber fazer as perguntas, mas seja aquela de saber escutar as respostas e aceitar quando o narrador fala de coisas diversas daquelas que nos lhe perguntamos. Porque tem coisas que nos queremos saber e tem coisas que os narradores querem dizer, que nós lhes perguntamos ou não. E, portanto, aceitar essa negociação, essa espécie de dança a dois.

E depois, aquilo que acontece muito, é que, uma vez que essa conversação, essa troca, foi transformada em uma fita de rolo gravada, agora você faz em áudio, eu agora estou usando um gravador no qual depois você faz o áudio em mp3. Não uso mais as fitas de rolo porque custam muito e porque não se encontram mais. Antes, usava o gravador de rolo porque a fita de rolo é mais vital, agora não se encontram mais e, portanto, passei a usar o gravador digital em mp3, que tem a vantagem de que não custam nada. Então, uma vez que nós devemos transformar, esse é o ponto, o vídeo, ou uma fita de rolo, essa coisa torna-se um documento. Torna-se um documento que pode ser tratado de muitas maneiras. Eu comecei fazendo discos, fazendo vinis, porque eu recolhia, sobretudo, materiais musicais, e depois comecei a escrever. E a sensação que eu tinha era, um pouco, a sensação de que a qualidade sonora da voz era perdida, perdia-se com a escritura, e, porém, era o único instrumento que nós tínhamos. Agora eu acredito que nós temos muito mais escolhas. Temos muito mais escolhas graças às novas tecnologias, podemos fazer cds-log. Podemos fazer, com muito mais facilidade, podemos produzir materiais sonoros. Muito mais fácil do que antes. Podemos fazer hipertextos, podemos fazer produtos multimídias e podemos escrever, ainda podemos escrever. Eu penso que o vídeo, a escritura, a multimídia, não é que um instrumento seja melhor do que o outro, é que cada um destes instrumentos é adequado para um objetivo. Para mim, parece que o vídeo é um ótimo instrumento para a comunicação, para a didática. A escritura permanece, ainda hoje, o melhor instrumento para a análise, para a interpretação. Não está dito que permanecerá sempre assim. Provavelmente, pouco a pouco, os historiadores que usam o vídeo

construirão metodologias para fazer vídeos analíticos. Porém, este momento ainda não chegou.

O problema, de fato, como dizia no início, de como apresentar, de como publicar estes materiais, é um problema, evidentemente de, digamos, de fidelidade. Em primeiro lugar é um problema ético. Isto é, não podemos trair a confiança que a pessoa nos deu, o que não significa que precisamos reproduzir palavra por palavra aquilo que ela disse. Mas, precisamos fazer de maneira que o novo, que na publicação qualquer que ela seja, a auto-representação da pessoa seja respeitada. Então, por exemplo, tem um tipo de videologia na qual a transcrição deve ser exata, sílaba por sílaba, e assim por diante. Isto vai bem como um instrumento de arquivo, instrumento operativo, mesmo se com as novas tecnologias seja possível saltar da transcrição indo diretamente ao som que é ininterrupto. Então, na publicação, acontece sempre, quando depois ocorre de você fazer ver a transcrição para a pessoa e a pessoa nos diz – “eu não falo assim”. Não é que eu não “fale” assim, porque assim eles falam. É que eu não quero aparecer por escrito assim. Porque, muito frequentemente, a transcrição passiva, linha a linha, mecânica, de um bonito falado torna-se um horrível escrito. E, então, isto não é sensato. Essa é a relação, a relação da busca estética expressiva que está sempre implícita em uma *performance* oral, tanto mais se a pessoa caminhou na cultura oral, que não separa a estética da conquista de um referencial próprio. Portanto, uma transcrição que transforme uma belíssima comunicação oral em uma ilegível malha escrita, não é sensata. E então aqui o problema é que, eu acredito, muito justamente, na tradição da história oral, muito mais do que em outras disciplinas que usam a entrevista, nós sempre temos citado muito os entrevistados, dado muito espaço para a citação. Tendemos quase sempre a citar mais do que a resumir. E isto por duas razões. A primeira é que, na história oral conta a oralidade. Portanto, estamos convencidos de que a linguagem é importante, de que na formulação lingüística estão implícitas muitas coisas, até além daquilo que anotamos. E a outra é que nós tratamos as pessoas que entrevistamos não como depoentes, mas como os autores das histórias, e por isto, entre outras

coisas, quando é possível citamos o seu nome e sobrenome. Jamais Giovanni, dizemos sempre Giovanni Rossi, porque são os autores dos contos que nós estamos apresentando.

Então, o problema que se põe é, também, o de entender qual é o fim da citação? Por que estamos citando algumas palavras? Digamos, esquematizando, estamos citando por duas razões. Uma é, porque contêm informações. E, então, tornemos ao exemplo de antes, a senhora afro-americana. A senhora afro-americana nos diz – “*my... my parents they were, they they they we were sss... slaves*” – literalmente, a fala normal. E então, nós como podemos, por que citamos esta frase? Para informar os leitores que os antepassados dessa senhora eram escravos? Então escreveremos, “*my parents they were slaves*”. Ou então, porque no modo pelo qual ela nos diz está implícita a dificuldade de enunciar o fato de que seus antepassados eram escravos. Se raciocinarmos por esta segunda razão nós transcreveremos todas as pausas, todas as citações, “*my parents they we we were sss... slaves*”, porque ali está a informação. Sendo ela afro-americana sabemos que seus antepassados eram escravos, mas aquilo que não sabemos é quanto lhe custa, quanto lhe custa aquilo. E, então, devemos decidir, na hora da edição, na verdade, que tipo de manipulação faremos da fonte. Se as citamos pela informação, eu acredito que nos podemos reduzir cortar, dirimir muitas incertezas, muitas repetições, podem ser tiradas, suavizadas, não abolidas de todo. Se, ao invés, a citamos para recordar que aquilo que nos estamos colocando nas páginas, não é o texto, mas é uma *performance*, é um texto-informação, que a pessoa está procurando as palavras, então, se nós queremos por em evidência isto, claramente estaremos mais próximos dessa forma que eu disse. Mas, depende, na verdade, do que queremos fazer com a citação, de quais aspectos queremos colocar em evidência desse material. Porque, é claro que não é possível reproduzir tudo. Não é possível porque se torna ilegível, não é possível porque toma muito espaço. Portanto, nós devemos fazer escolhas. E escolher, então, levando em conta um critério que é aquele de dizer: isto eu estou citando porque tem uma informação. Ou, então, isto tem uma informação factual – “em 17 de março de 1949 os

operários de Terni fizeram uma greve”. Ou, então: eu estou citando para dizer que dificuldade tem o narrador para conseguir dizer essa coisa. Por exemplo, – “em 16 de março, não em 17, talvez em 18, não, não, em 17 de março, de... 1949?” Então, para dizer que tem um problema de memória. Que coisa queremos dizer? Porque o editor edita, eu juntaria também isto. Recentemente, fizemos uma nova edição de meu livro sobre a tragédia das fossas ardeatinas em Roma, *Riti di guerra fascisti a Roma*. E pensamos em incluir um CD sonoro com os áudios das entrevistas. A idéia era minha. Assim, os leitores verão como era a original, e verão como foi editada no texto. Depois disso, os rapazes, jovens pesquisadores que trabalham no arquivo do Circolo Gianni Bosio começaram a fazer, eles também, uma edição do material sonoro e a dizer que a edição para o tratamento do material sonoro é diferente da edição para o tratamento do material para a escritura. Portanto, a mesma entrevista aparece no texto escrita de um modo e no CD sonoro de outro. Porque ali, que coisa você tem que fazer? Ali, você valoriza a qualidade da gravação. Se a gravação dos sons é *wispered* (risos) não se pode fazer. Se, depois, a qualidade sonora de onde esta pessoa fala, talvez, diga coisas interessantíssimas, mas com uma voz que as destrói, na escritura vai bem, no sonoro não vai bem.

Portanto, o critério principal deve ser aquele de usar a própria boa fé, que você pode se por para decidir qual a melhor representação escrita, sonora, ou em vídeo, do elemento da entrevista. Eu falaria em representação, não em reprodução. Porque este é o problema. Digamos que fosse dedicado um grande esforço a uma transcrição que fosse uma reprodução eletrônica. Normalmente falha. Isto vai bem, em termos de arquivo, mas para fins públicos, ao escrever o próprio trabalho eu diria que devemos falar em representação. E outra coisa é como a usamos (a entrevista), este é um outro ponto importante. Que relação há entre a voz do historiador e a voz dos entrevistados ao se escrever uma obra. Eu acredito que, depois o livro, o escrevemos nós, mesmo se de nosso não tenha nem mesmo uma palavra, somos sempre nós, é sempre nosso. Isto é, na realidade todas as palavras são nossas, porque nos apropriamos delas. Eu gosto muito de trabalhar a

montagem, trabalhar como em cinema, você olha como fazer. Tem uma frase belíssima de Hans Magnus Enzenberger, escritor alemão, que eu li antes ainda de começar a fazer estas coisas. E ele diz – “é como quando de crianças jogamos com as *pozzanghere*”. – Como se diz *pozzanghera*, a água, quando chove, quando fica a água parada?

TELMA BESSA: Poça d’água...

ALESSANDRO PORTELLI: Como? Poça d’água? Joga-se com as poças d’água. E você, de menino, que coisa faz? Faz os canais para levar a água, sair de um lugar ir ao outro, e uma você aprofunda, não? E ele diz – “trabalhar com a montagem do resumo é um pouco disso”. O cômputo do historiador é colocar em comunicação as *responses*, decidir quais se comunicam entre elas. É um pouco o trabalho de bombeiro, de acompanhar, de acompanhamento. E, também, de qualquer modo, de assumir a responsabilidade de transmitir, em que modo, para quem o lê, a razão pela qual a gente construiu o relato daquele modo. Que coisa a gente pensa que signifique? No sentido de se assumir a responsabilidade, de não se esconder atrás das fontes, mesmo porque as fontes foram construídas por nós. A diferença entre o trabalho com as fontes orais de todos os outros é que não foram fontes encontradas, foram fontes construídas.

MARILDA MENEZES: Professor, o senhor tem dado uma ênfase muito grande na confecção de pluralidades, as subjetividades, as singularidades das vidas. Então, eu sou da área de sociologia e antropologia. Sociólogos, antropólogos, em geral, usam a fonte oral muito mais como fragmentos, ou motivos, e constroem uma análise temática ou um elemento determinado. Então, eu gostaria de cobrir um pouco como, do ponto de vista da análise das entrevistas, que possibilidades nós temos para respeitar ou para observar singularidades, subjetividades nas vidas, nas entrevistas, ou na convivência pessoal com determinado elemento histórico, ou intérprete?

ALESSANDRO PORTELLI: Mas, eu venho da literatura e na literatura se faz exatamente o contrário do que se faz em sociologia ou antropologia, isto é, se insiste na diversidade, na diferença. Não se procura tanto construir quadros comuns, quanto valorizar o fato de que um romance de Jorge Amado não é a mesma coisa que um de Guimarães Rosa, ou um de Henry James. São todos os dois romances, porém, as razões pelos quais são interessantes é que são únicos. E, portanto, partir desta idéia da unicidade. Ao mesmo tempo, desde o início, a objeção foi – “está bem, e então como você faz para construir significado social a partir de fontes únicas?”

Eu lembro, a propósito, a primeira convenção, o primeiro encontro no Rio de Janeiro, aliás, em São Paulo. Haviam sido convidados quatro estudiosos europeus, aliás, não, quatro estudiosos de quatro continentes. Eu estava, estava Alistair Thomson, Lutz Niethammer e Mary Marshall Clark.¹ E ali acontecia isto. Isto é, o fato de que a cada dia, um de nós dava uma conferência e, portanto, tínhamos todo o tempo para falar, para comunicar, essa coisa toda. E, depois a coisa interessante, era que a mesma coisa feita em São Paulo a repetíamos igualmente no Rio de Janeiro. Então, no primeiro dia, eu falo primeiro e digo esta coisa – “que a história oral é uma coisa importante porque é uma ciência do indivíduo, porque nós nos ocupamos do indivíduo”. E todos dizem – “ah! Que bela idéia.” No dia seguinte fala Mary Marshall. Mary Marshall não havia estado antes, foi belíssimo. Porque Mary Marshall não havia me ouvido e inicia dizendo – “a história oral é uma coisa belíssima porque é uma ciência do coletivo”. Grande risada. E, Mary Marshall diz – “por que riem?” (risos) E depois, nós lhe contamos. Eu pensei logo que ela tinha razão; ela pensou logo que eu tinha razão. Tanto é verdade, que no Rio de Janeiro nós dissemos o contrário. Mas que coisa isso nos diz? A conclusão que fizemos é que a história oral é uma ciência que anda, nós dizemos, a contrapelo, em relação à cultura dominante, como deveriam fazer todas as ciências, portanto, fazemos bem. Eu venho de um país como a Itália onde as culturas dominantes são culturas da solidariedade, anteriormente eram culturas da solidariedade (risos), agora mudaram: catolicismo e marxismo, os comunistas. Claramente, são culturas que

insistem na coletividade. E, então, para mim, o fato de que eu não havia nunca pensado nos indivíduos e que descubro que não é que houve um movimento de massa, mas que houve um milhão de pessoas, uma por uma, que participaram ao mesmo tempo, para mim é uma crítica, digamos, é um modo de refinar e complicar a minha própria cultura, católica nem tanto, mas comunista sim. Portanto, é um modo de colocar em discussão os meus pressupostos. Para ela, que vem dos Estados Unidos onde desde a escola te ensinam *America stands for individual*, América representa o indivíduo, dizer, sim, mas esse indivíduo é visto socialmente, estão juntos, faz as coisas conjuntas, é ir a contrapelo da história. Portanto, depois decidimos que a coisa que havia em comum em relação ao indivíduo era uma prática crítica.

Depois disso, é que o problema da relação entre a subjetividade do *single* e, digamos, os fatos sociais vistos, eu creio que seja uma tensão na qual, não é que não seja possível construir, edificar construções sociais sobre a base de uma série de entrevistas *single*. Sobre uma base de uma não, sobre uma base de cinquenta, talvez. É por isso que eu creio que o projeto de história oral, salvo casos particulares, deve ter uma base ampla. E, então, para mim o problema que se coloca é o da base da informação. Isto é, que, também na literatura, e como nós estamos, muitíssimo, na ponta final da obra de arte, depois construímos. Eu penso que sejam obras de arte quase todos os contos que nós colhemos, são também obras de arte. Também, por isso, eu não gosto de falar de depoimentos, eu gosto de falar de histórias. Porém, construímos conceitos de trânsitos individuais. Se, falamos de romance, é um conceito que coloca junto, na mesma mão, William Faulkner, Henry James, Alessandro Manzoni, são todos romances. Se, falamos de romance policial, então nós sabemos que o romance, que *I promessi sposi* de Sandro Manzoni não é um romance policial, enquanto, Agatha Christie sim. Se, falamos de épicos, isto é, tem certas coisas.

E depois, digamos, o macro-textual, o gênero, as tradições, e depois, têm as coisas que, ao invés, são do micro-textual, motivos, aqueles fragmentos de narrativa que, extensos, podem ser decompostos, e que se encontram nos contextos. Por exemplo, um motivo recorrente é “a minha

vida é uma romance”, ou também, “eu não tenho nada para dizer”, ou também, “eu não tenho nada para dizer e dois minutos depois vem para fora com um romance”. Ou motivos como, uma narração que acho fascinante, uma narração como a do subalterno que enfrenta a autoridade. Então, o operário que explica ao engenheiro que aquela máquina não pode ser usada assim; o soldado que explica ao tenente que ele não entendeu nada; o sindicalista que coloca em crise o dirigente de empresa; o estudante que explica ao professor que este errou; a senhora que, no hospital, explica a um médico que não entendeu nada sobre a doença de seu marido. Este é um motivo que recorre continuamente. Esse é um motivo de trânsito individual.

Então, reunir narrativas do mesmo gênero, por exemplo, selecionar os estilos nas narrativas. Eu dividi o projeto das narrativas dos *partigiani* em Terni em duas modalidades: épica e picaresca. E era possível individualizar estas coisas. Eu entrevistei alguns estudantes, militantes que viveram o movimento de 68 na Itália e traziam para fora continuamente um estilo heróico-cômico, se tiravam onda, uma ironia fingida, ficavam enlouquecidos ao falar destas coisas. Todas estas coisas nos permitem fazer mediações do caso individual, um pouco, para o caso geral. E depois, então, os efeitos sonoros, as competências temáticas. Em Terni, me contavam a greve de 1949, em termos de que todos te falam dos anos trinta. Então, competências temáticas e competências formais.

A outra coisa é que, porém, estas competências temáticas e formais, eu acredito que nós, que a história oral, nós não as usamos tanto para ir além do individual, mas para entender a relação entre o individual e o social. E nesse sentido, digamos, não percebemos tanto como podem ocorrer, e é justo que ocorram. Em outras formas as usam, modalidades qualitativas, isto é, nós não damos tanta atenção para a ambigüidade. Na literatura nós admitimos que o significado se concentre na relação excepcional. Isto é, na literatura nós não pensamos que o florentino médio dos Trezentos escrevesse a Divina Comédia, era somente um florentino dos Trezentos que escreveu a Divina Comédia. Porém, toda Florença, toda a Itália, do Duzentos ao

Quinhentos está aqui dentro. E então, a qualidade do clássico é aquela que concentra uma quota mais alta de fins sentidos.

Um conjunto de narrativas, mesmo porque são relatos individuais, não formam uma rede, quando muito um mosaico. É um sentido, mas cada sentido é diferente um do outro. E não nos dá a experiência compartilhada, mas no máximo nos dá o sentido compartilhado da experiência possível. Exemplo. Quando eu fiz esse meu livro sobre Terni,² os operários ternanos estavam muito contentes com este livro, salvo o último capítulo. O último capítulo não lhes ia bem, pois o último capítulo não falava da fábrica. O último capítulo falava do problema juvenil, da droga, e dos rapazes que morreram com a droga. E me diziam – “mas, primeiro, o que isto tem a ver com a luta de classe?” E depois me diziam – “no fim, em Terni, nos anos setenta, morreram só quatro rapazes”. Portanto, isto, o que significa? São somente quatro. E eu lhe respondia: – “Está bem, eu, porém, havia falado também no livro precedente dos operários mortos em fábrica.³ Quantos terão morrido? Dediquei um livro inteiro a um operário morto pela polícia. Um somente, o que significa? Quantos terão morrido em fábrica? Vinte. Cem mil que trabalharam lá, nada. E, porém, vocês não me chamaram a atenção. E por que vocês não me chamaram a atenção? Porque sabem muito bem que vocês em fábrica podiam todos morrer. Que a possibilidade, que vosso horizonte de possibilidade abrangia o incidente mortal. De onde, na instituição universitária podem acontecer tantas coisas, mas é difícil que eu morra no trabalho, não é.” Portanto, o horizonte de possibilidade deles abrangia aquela hipótese.

Por isso, aqueles que morreram, aqueles excepcionais que morreram, concentram o sentido da experiência de todos aqueles que sobreviveram. Porque todo o tempo, oito, dez, doze horas em fábrica, cinquenta anos de vida em fábrica, aquilo que eles fizeram foi o de evitar a morte. Do mesmo modo, quantos são os rapazes mortos em Terni de droga nos anos setenta? Mas todos os rapazes daquela geração tiveram que enfrentar problemas com a droga, ficar de fora ou, também, entrar nela e arriscar morrer. Portanto, a experiência excepcional é a experiência que te inscreve naquilo que pode

acontecer a todos. E aquilo que nós construímos com o conjunto de entrevistas são horizontes de possibilidades. Em que contextos se colocavam as vidas, quais são as possibilidades? Na verdade eu penso assim. Quando é que nós paramos de fazer as entrevistas no projeto, que na realidade nunca se acaba? Quando você se dá conta de que todas as últimas entrevistas, que você fez, não mudam o horizonte de possibilidades. Então, é possível que você tenha alcançado uma hipótese plausível, não se saberá nunca.

Essa é uma coisa. A outra coisa é o fragmento. Eu, que trabalho muito a montagem, desmonta e remonta as entrevistas, sinto sempre um pouco este risco de anular a clareza da experiência individual em quatro, cinco frases citadas em quatro partes diversas do livro. Isto é possível. O que eu procuro fazer é, no entanto, permitir ao leitor de seguir, no curso do livro, todas as citações da mesma pessoa. E este é um índice analítico, mas também eu insisto sempre, nem sempre o consigo, na nota ao pé de página que recorda cada vez que essa pessoa intervém quem ela é. Toda vez não se pode fazer, mas em cada capítulo recomeço do início. De modo que o teu leitor, além do nome, tenha três informações que lhe permita lembrar que aquela pessoa já se encontrava em contato. E depois, selecionar, elas tornam-se quase naturais, algumas pessoas, alguns narradores, que ocupam tanto espaço que se tornam personagem. Não se pode fazer com todos, mas pelo menos com alguns. Por isso, neste livro sobre as fossas ardeatinas eu fiz duas coisas. Os capítulos são todos recortados, porém cada capítulo começa com uma página na qual fala sempre a mesma pessoa. Por isso, nós temos uma pessoa que do primeiro ao décimo segundo capítulo tem quinze páginas para si. Ao final de cada capítulo tem uma, duas ou três páginas dedicadas a uma outra pessoa, neste caso, uma pessoa diferente em cada capítulo. Desse modo, lembra-se ao leitor de que também aqueles fragmentos foram construídos de um conjunto, de que uma pessoa tem toda a história e outras têm blocos significativos, e de todos aqueles que não podem ser assumidos em peso. Porém, na realidade, os fragmentos vêm de poucos, vem daqueles poucos que estão ali. O problema é o de lembrar ao leitor que tipo de material é história oral. Para lembrar ao leitor que este material é de origem oral e,

portanto, pode, às vezes, manter as citações, o diálogo. Lembrar que o material é de origem dialógica, isto é, que estas pessoas não pegam e começam a te falar. Mas, que estas pessoas te respondem na tua presença. E, portanto, a cada tanto, manter, incluir, as tuas perguntas. Não sempre, incluir, quem sabe, escolhendo aquelas que são necessárias para ver as coisas de modo que o leitor se recorde. Como ontem, quando aquela senhora nos disse – “mas depois da guerra houve outra guerra”. Essa resposta se entende porque eu havia citado a outra pergunta. Portanto, ela se lembra do diálogo. Portanto, lembrar que é de origem oral, lembrar que é uma *performance*, lembrar que é um diálogo, é recordar que é extraída de um farol mais amplo, de modo que o leitor saiba que o material é história oral. Muito mais que de uma só *response*. Se, devemos fazer a história de uma cidade, por força você deve fragmentar. Se você quer fazer a história de vida de uma pessoa não, isso se pode fazer. Porém, mesmo na história de vida de uma pessoa eu manteria o valor do diálogo, manteria o fato de que é construído oralmente, depende também um pouco da intenção. Porém, essencialmente, da história. Fizemos um livro sobre o 68, recentemente, no qual não conseguimos fazer a montagem. Foi um livro, coletivo, as entrevistas muito diferentes. Então, resolvemos publicar as quarenta entrevistas uma ao lado da outra, cortadas, arrumadas, escritas. Também ali, mantivemos, porém, algumas das perguntas. O esforço, digamos, de muita sociologia que faz histórias de vida, e também de muita história oral inicial, foi exatamente o contrário. Aquele de transformar o diálogo oral em texto escrito como se tivesse nascido pronto e, portanto, tolher as perguntas, depurá-lo, porque se tinha a idéia de que a presença do entrevistador era uma interferência. A presença do entrevistador é aquilo que torna possível tudo, não é uma interferência, é o ponto de partida. E, portanto, manter todas essas tensões é como a própria memória se apresenta. Eu, por exemplo, penso que no vídeo, um dos problemas, agora vocês me parecem, vocês estão enquadrados, mas quase sempre no vídeo é enquadrado o entrevistado e não é enquadrado o entrevistador. Mais, quase sempre no vídeo o entrevistador não tem microfone, portanto, não se ouvem suas perguntas. Eu acredito que o vídeo

deve passar, mas mesmo na história oral, deve conter a história de sua própria formação (*making of*), como a elaboração da pesquisa deve fazer parte da apresentação da pesquisa. Nós, uma vez fizemos um vídeo em Roma, *Il 25 aprile è la fesa mia*,⁴ que começa com as imagens dos pesquisadores no trabalho, que estão no arquivo consultando os documentos, depois os vemos fazendo as entrevistas. É outra coisa que se pode fazer em estúdio, hoje tem tantas formas etc., mas a câmera deve se mover. Uma câmera de um vídeo rico deve ser um órgão indagador. Deve olhar, deve já começar a interpretação no momento da gravação. E tudo isso, penso, deve servir para fazer de modo para quem o vê, quem o lê, que saiba o que eu estou dizendo naquele documento.

GISAFRAN JUCÁ: No ano passado, foi passado aqui pelo Brasil um vídeo do professor Henrique Espada Lima, da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulado *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades* (Ver a edição da Editora Civilização Brasileira, 2005). Então, segundo esse autor brasileiro, ele afirma que a tentação dos rótulos, dos chavões, permanece sendo um dos mais difíceis de contrapor ou de comparar, até de controlar, segundo ele, no horizonte da análise histórica, da historiografia contemporânea. Então, pergunta-se, para evitar cair nesse perigoso campo dos rótulos, dos chavões.

ALESSANDRO PORTELLI: O que são rótulos?

GISAFRAN JUCÁ: Rótulos, títulos, marcas... Certo? E como o senhor nos definiria a micro-história italiana?

ALESSANDRO PORTELLI: Não sei. Creio que essa é a resposta cientificamente mais correta, no sentido de que eu entrei por acaso na micro-história. Caroline Burke havia aberto este campo, Caroline Burke e Giovanni Levi. E ocorreu-me de encontrar Caroline em um congresso e lhe fiz ler as primeiras partes do livro que eu estava escrevendo sobre Terni. E, por exemplo, foi

muito mal visto por Giovanni Levi, cujo livro, ele não gostava nem um pouco, e nunca entendi muito bem por que. Porém, eu diria que é como entrei nisso. No entanto, se a gente fala de micro-história e um livro como aquele sobre Terni que são 150 anos de história de uma cidade de cem mil habitantes, é difícil chamá-lo de micro-história. É uma história de um longo período e de amplo alcance. Que coisa é micro-histórico? É o estudo e o olhar. É o olhar, o modo de ver, porque é um olhar que está no microscópio. Em certo sentido, vê essa, faz um esforço de ver essa grande história, ajuntar a essa grande história, a dimensão da experiência, da micro-experiência.

Um exemplo: em 1919 houve, em Terni, uma grande manifestação de propaganda dos sindicatos contra a expedição militar italiana para a Albânia. Nesta manifestação foram mortas cinco pessoas. Entrevistando, com a distância do tempo, que era cinquenta anos depois, até mais, quem estava naquela praça, devemos imaginar a praça cheia de gente. Devemos imaginar que o historiador do movimento operário escreva – “em 1919, a classe operária ternana entra na praça para protestar contra a expedição militar italiana na Albânia” – correto. Quando você vai perguntar – “mas, por que você estava, por que você foi ali? Eu fui ali porque Presti era o árbitro e eu queria protestar; eu fui ali porque estava preocupado com o futuro da pátria; eu fui ali porque não queria que a Itália enviasse os soldados para a Albânia”. Ou seja, a gente se dá conta que dentro desse evento coletivo, os significados individuais são escolhas. Porque o olhar, o olhar da praça é definido por legitimações. O sindicato proclama aquela greve para dizer não ao rei na Albânia. O olhar da praça é definido pelo indivíduo. O sindicato proclama a manifestação e eu não estou preocupado com o custo de vida, eu vou ali levando esta história pessoal nas costas. Isto é, dentro do evento coletivo as pessoas chegam com uma multiplicidade vivida de histórias pessoais. E então isso se torna micro-história.

Ou, o exemplo deste operário ternano que era camponês. Na verdade tinha dezessete anos, havia apenas ingressado, em 1939, para trabalhar na fábrica siderúrgica. E ele conta que um dia – “levaram todos os *maestranze*”.⁵ Na época os chamavam *maestranze*, hoje os chamaríamos

todos de operários, e já sugere o modo paternalista com que o fascismo se dirigia aos operários, que em 1924 se tornaram importantes. Levavam todos os *maestranze* em praça para escutar o discurso transmitido pelo rádio, de Mussolini, que anunciava a entrada na guerra. E ele dizia – “eu tinha dezessete anos, era, vinha das esquadras fascistas, estava todo contente, o império, a guerra, a glória.” Chegando lá na praça – “em volta de mim, eu vejo as caras dos operários, muito preocupados, muito preocupados”. Isto é importante, porque em todos os documentários, em todos os livros de história, etc., nós temos os líderes, temos filmagens destas praças em que aplaudem Mussolini. E ele nos diz – “eu não sou os outros porque eu vi somente em volta a mim, não sou os outros, sei que em Roma aplaudiam, mas em volta a mim eu vi as caras preocupadas dos operários e desde tal hora eu me dei conta da seriedade da classe operária e comecei a tornar-me *partigiano*.” Portanto, isto é micro-história. Ou seja, isto é, na frente de cem praças na Itália que batem as mãos, o fragmento de um rapaz conseguiu ver as pessoas muito preocupadas. E quem sabe não tinham outros tantos em todas as outras praças da Itália? Que talvez aplaudissem porque tivessem medo de que os espancassem e batessem as mãos, ou que, também ali, com seriedade, eles entenderam, fizemos mal em aplaudir. Este, eu acredito, que seja o nível micro-histórico, se devemos moldar aquele contexto. É onde você põe o olhar.

Tem um amigo meu, companheiro de Piattena, que é uma cidade, um pequeno vilarejo rural da Lombardia, e ele faz vídeos. Ele começou a fazer vídeos. Ele é empregado, filho de operários, de origem camponesa, não tem nenhuma formação. E esses seus filmes foram lançados, passados em Super8, foram descobertos e apresentados no Festival de Locarno, de cinema, um grande sucesso em vídeo. Você deve ver o resultado. Ele instintivamente coloca a câmera, quando filma os camponeses que colhem, como é, a colheita de hortaliças. Pega a câmera e põe na cara desses camponeses. Penso que ele tem um tipo de olhar que é do nível micro-histórico e, portanto, acredito que, não é que depois eu tenha raciocinado

muito, a minha preocupação teórica é eclética, porém, creio que seja isso que dizem os teóricos da micro-história.

TELMA BESSA: Professor, nós sabemos que várias disciplinas utilizam a história oral como metodologia, a professora é mais da sociologia e da antropologia, e nós da história tentamos também desenvolver esse trabalho e a gente, nós nos deparamos com diversas situações que a partir das experiências nós vamos aprendendo como lidar com a narrativa, como desenvolver uma relação com o sujeito social com quem nós dialogamos. Então, nesse sentido eu gostaria que o senhor falasse um pouco mais sobre a especificidade de se trabalhar com história oral que é diferente de utilizar fontes orais, como os jornalistas que utilizam e vários outros profissionais. Qual a especificidade e como desenvolver esse trabalho específico e singular com as narrativas?

ALESSANDRO PORTELLI: Eu acredito que sejam um pouco as coisas que foram faladas. Isto é, naturalmente quando nós dizemos história oral, todos dizem, mas como história oral? Você escreve. Eleger uma espécie de estenograma para não ficar dizendo uso fontes orais em historiografia, como dizia Gianni Bosio. Contudo, eu acredito que haja uma diferença entre o uso de fontes orais e aquela que nós chamamos de história oral. E esta diferença, no entanto, não é uma diferença de centro, de grau. E consiste em: que coisa nós colocamos no centro? Então, tomando de uma forma geral, eu faço uma coisa que metodologicamente não recomendo a ninguém, que metodologicamente não é considerada correta. Todos, muitos manuais, sugerem que antes de fazer a entrevista procure saber o máximo possível sobre o teu entrevistado. Eis, eu não. Eu não faço isto. Claro que se vou entrevistar uma pessoa, alguma coisa eu saberei. Se essa pessoa é um operário das fundições, esta pessoa é um *partigliano*, isso. Nisto não há dúvida. Porém, isso é detalhe, ou coisa assim. Não o faço porque quero que a entrevista, quero que aquilo que eu saberei dessa pessoa venha da entrevista, não antes dela. Isto é, eu quero aprender quem é essa pessoa da fonte oral,

não do contrário. Depois disso faço todas as verificações necessárias. Vou ao arquivo, leio as fontes escritas, etc. Mas, o ponto de partida é a narrativa oral. E, então, eu diria que uma diferença é o uso das fontes orais que é essencialmente factual. O historiador procura informações, e não havendo, não as obtendo através de outras fontes, faz entrevistas. E isso vai muito bem, é um uso, usa as fontes orais como fonte de informação como as outras, com as outras. Ernesto Raggionieri, um dos grandes historiadores italianos foi um dos primeiros a fazer esta coisa, porém ele falava de uso *ancilare* das fontes orais, isto é, subalterno. *Ancela* é um modo elegante de dizer serva. Portanto, o uso, nem mesmo complementar, mas subalterno, quando nos falta, quando de verdade não se pode abdicar, então, vai-se para as entrevistas. E entre outras coisas ele não cita nunca as entrevistas, ele se limita a inserir as informações representativas de cada caso. Usa as fontes orais, mas não faz história oral.

Eu creio que quando nós falamos de história oral nós dizemos o inverso. Isto é, no centro estão aquelas coisas que as fontes orais podem dar a mais, ou melhor, dizer o que as outras não podem. E que coisa é história oral? Não é tanto a informação, porque, grosso modo, do ponto de vista informativo, digamos, os arquivos, os jornais são mais especializados. Depois podem até te dar informações inúteis, mas são mais especializados. Isto é, se você quer reconstruir um evento você primeiro vai ao arquivo. Elas (as fontes orais) te dão, ao invés, coisas diversas. Elas te dão uma dimensão de subjetividade. Você pode fazer, não somente história, mas história da subjetividade, história da memória. Portanto, você pode não somente reconstruir aquilo que aconteceu, mas também o que significa aquele acontecimento depois. O que significou? E então, a fonte oral, é um outro tipo de fonte literária. Em certo ponto, ela te diz mais. E então, no centro da fonte, no centro da história oral, você colocará a subjetividade, a memória, a linguagem, o diálogo, isto é, precisamente, aquelas coisas que a crítica positivista às fontes orais criticava como ignorância, como limite, como defeito da fonte oral. Isto é, mas como você faz? A memória se deteriora, a subjetividade, bem, como você faz para generalizá-la? O entrevistador

interfere. Eu sou devedor de uma citação a Fidel Castro, *rovesciare*, quando ele disse que virar do avesso a derrota é vitória, como a falência da grande *zafra*.⁶ Virar do avesso aqueles que aparecem na impunidade da história oral e exatamente acertar as contas, acertar num bom sentido.

E então falarei de história oral. É por isto que na história oral citamos tanto assim as fontes, porque ela está lá, a oralidade. A história oral é oral, não? Não é um sub-rogado de outras coisas. Então, a linguagem, o diálogo, a memória, a subjetividade, partir disto. Depois disso, se internar lá dentro. Se internar aí porque para entender como funcionou a memória, como funciona a subjetividade, você deve entender também, se dar conta, um pouco, de que coisa verdadeiramente aconteceu. Mas, revendo o exemplo atualmente consumado. Eu comecei a fazer história oral o dia em que percebi que os operários de Terni me contavam esta grande morte simbólica do operário assassinado pela polícia e a colocavam em 1953, quase todos. E eu sabia, o sabia da parte dos jornais, das investigações, que, ao invés, havia ocorrido em 1949. Mas, como eu não me colocava como historiador, portanto, não dizia – “vê, você não pode confiar nas fontes orais”. Eu era diletante e agia como antropólogo amador, e perguntei o que significava essa coisa? E trabalhei sobre isso. Tudo, para mim, partiu tudo dali, da descoberta de um relato errado. Agora, porém, se o significado está exatamente naquele erro, eu devo saber se ele morreu em 1949 ou se ele morreu em 1953, porque se para mim fosse indiferente quando aconteceu – que me dissessem 1949 ou dissessem 1953, seria perfeitamente idêntico – não faria nenhum sentido. Portanto, digamos, que o trabalho que a gente tem que fazer é um pouco um trabalho dúbio. Isto é, de uma parte você tem, deve fazer o trabalho do historiador, você tem que saber o que realmente aconteceu.

No caso das fossas ardeatinas, aconteceu de verdade que os nazistas convidaram os *partigiani* a se entregarem para evitar, para prevenir o massacre? Não, não aconteceu de verdade. Quero a verdade, devo indagar, não? Neste caso não tem problemas, pois existem declarações públicas dos nazistas que disseram não, não o fizemos. O fato de não haver um problema faz com que os historiadores não tivessem escrito nada sobre isso. Não tem

problema, os historiadores vivem de problemas, não? E, portanto, você faz o trabalho do historiador, e, muito bem, terminou. Depois você faz o trabalho de antropólogo. E ali toda a gente estava convencida de que os nazistas pediram aos *partigiani* para se entregarem e os *partigiani* não se entregaram e, portanto, os nazistas, coitadinhos, foram obrigados a assassinar 330 pessoas. E este é o trabalho do antropólogo. Isto é, recolhe as crenças, recolhe narrações sociais. Depois você faz o trabalho do historiador oral. E isto em que modo? Parte-se de onde nascem estas crenças. Você se pergunta, esta terra é de ninguém, de que modo estes fatos geraram essas crenças? Por quê? Porque, a propósito, também no caso de Civitella,⁷ que foi outro como o das ardeatinas, o fato de que a maior parte dos habitantes de Civitella desse aos *partigiani* a culpa do massacre foi para os antropólogos uma descoberta desconcertante. Para os cidadãos normais não, porque foi isso que nós sempre ouvimos. A pergunta que nenhum antropólogo se colocou foi: como é que se passa de certos eventos para certas idéias? E, portanto, este é o ponto, significa que nós, a história oral, tem sempre uma atitude crítica no confronto com as fontes orais. Isto é, nós não abusamos nunca do coração *a priori*.

Eu digo sempre, quando eu faço uma entrevista, que eu me torno três pessoas. A primeira pessoa fala com a pobre senhora que matou o marido e diz pobre senhora quanto você sofreu. A segunda, mas, este marido o assassinaram efetivamente no modo e no dia em que diz a senhora, ou será que foi de um modo um pouco diferente? Será verdade aquilo que ela me diz? A terceira pessoa é aquela que diz esta história eu vou colocar no capítulo 8 do livro. Isto é, digamos, um nível de empatia, um nível de escuta crítica e um nível de projeto. Essas três coisas são necessárias, elas vão juntas. Porém o nível de escuta crítica é fundamental. Isto é, não se pode fazer uma entrevista sem empatia porque senão fica muito mal, mas não se pode deixar dominar pela empatia porque senão torna-se acrítico. E depois se deve ter um projeto, que faz sentido. Um projeto que muda. Porque eu começo fazendo história oral dizendo eu quero ocupar-me de que coisa aconteceu entre 1949 e 1953 em Terni. Em que modo, aquela visão se tornou

predominante. Depois, na primeira entrevista que faço uma senhora me conta uma história belíssima, de como o seu avô fugiu de casa para ir combater com Garibaldi. E eu digo, mas não posso deixar este conto de fora do livro. E, portanto, o livro, ao invés de ser 1949-1953, se tornou de 1861-1985, porque em 1985 eu estive lá. Isto é, tem episódios nos quais isso se dá. Antes eu falava de dança, não? Bem, você não pode dançar com uma pessoa sem se ajeitar a ela.

FREDERICO DE CASTRO NEVES: Não sei bem se eu entendi toda a hipótese de que o senhor falou. O senhor se refere às lembranças de um operário que se recorda de um evento que ocorreu em 1953...

ALESSANDRO PORTELLI: Não um, mas muitos operários.

FREDERICO DE CASTRO NEVES: Como sendo um evento que na realidade ocorreu em 1949. É claro que do ponto de vista da história oral o que interessa é a memória, e não a realidade do evento, porque nós não estamos buscando a verdade do evento ali na memória daqueles operários. No entanto, essa questão só aparece como um problema na medida em que eu sei que o evento ocorreu em 1949. Então, quer dizer, eu queria perguntar sobre como o senhor vê assim a questão da contraposição de fontes, de depoimentos orais com fontes de outra natureza, com depoimentos, com memórias de outra natureza, ou outros tipos e de documentos.

ALESSANDRO PORTELLI: É precisamente porque eu tenho narrativas diferentes que a relação entre esses relatos torna-se significativa. E, em qualquer modo, como eu faço, como eu falo de história oral, mesmo se falasse de psicologia, deveria saber se essa pessoa está dizendo coisas verdadeiras ou coisas erradas. Portanto, neste caso, depois nos encontramos em frente de um dado coletivo. Isto é, o relato de 1949 se desloca sempre em direção a 1953. E então, para que esta coisa seja interessante eu devo saber que ocorreu em 1949, eu devo fazer o trabalho do historiador. Para poder fazer o trabalho do

intérprete cultural, devo fazer o trabalho do historiador, isto é, devo ter os objetos em mãos. E isto pode ocorrer também ao contrário. Isto é, eu posso ter documentos de arquivo que contenham erros que serão corrigidos pelas fontes orais. O ponto é que, enquanto me interessa a subjetividade da fonte oral, aos historiadores quase nunca interessa a subjetividade das fontes de arquivo. Eu procuro, mas, quase nunca, mesmo porque raramente sabemos quem é o sujeito que escreveu aquela fonte. E, porém, aquilo ali se pode fazer, por isso é uma questão de acento. Trabalhando com as fontes orais você não pode deixar de trabalhar com a subjetividade, trabalhando com as fontes de arquivo você pode. Mas, você pode mudar os tempos, isso se pode fazer com certas fontes. No entanto, você deve saber de certas coisas. Deve saber que os alemães não pediram aos *partigiani* para se entregarem, deve saber que o operário Luigi Trastulli morreu em 1949. Depois você deve saber que a gente fala de 1953. E a que te serve saber que falam de 1953? Mas, nos serve. Para colocar em discussão uma construção da história feita de eventos distintos, um após o outro. Então houve uma greve em 1949, depois uma greve em 1951 e depois teve uma em 1953. São três greves. Que coisa tem na memória? Tem uma seqüência na qual 1949-1953 são contemporâneos. Porque, entre outras coisas, a memória é toda contemporânea, isto é, nós lembramos todos os tempos no mesmo momento. A memória é um espaço. No entanto, vocês pensem que, como ela é vivida e é lembrada numa subjetividade social difusa, a tendência é a de ser como uma seqüência, como um conjunto de uma série de eventos distintos.

Em segundo lugar, te ajuda a dar conta de porque em 1953 a resposta teve certas formas. Ao contrário, em 1949 houve uma manifestação normal contra a aliança atlântica. Os operários dentro da fábrica, um policial perde o controle, mata um operário, e termina ali. Em 1953, demitem três mil operários. Os operários param a cidade, constroem barricadas, três dias de luta acontecem. Que relação há entre esses dois eventos. A relação existe porque, de fato, do ponto de vista de um operário, ele te conta corretamente o assassinato do seu amigo em 1949, te conta corretamente. E você lhe diz – “e depois e quando aqueles atiraram em vocês, e depois o que vocês

fizeram?” (Bam! Forte batida na mesa) – “Nada!” Quarenta anos, trinta anos depois. E então você entende também quando um outro operário te diz – “em 1949 assassinaram um operário, mas nós fomos para a praça, mas nós viramos os carros, mas nós fizemos barricadas”. Não te diz quatro anos depois. É como se, quatro anos depois, tivessem ido para a praça para responder àquele assassinato. É como se eles tivessem levado uma bofetada em 1949 e eles o respondessem em 1953. Em que nível? Então, também em 1953 eles perdem, eles são indiciados. Mas que coisa eles recuperam? Recuperam a auto-estima que haviam perdido por não terem sabido responder ao assassinato do seu companheiro em 1949. E então, tem contos, de meus companheiros de escola que, ao contrário de mim, não estudaram e tornaram-se operários, que te dizem – “quando eu fui para a fábrica em 1953, os operários me faziam ver a lápide do operário assassinato quatro anos antes e me diziam: ali poderia estar você!”. Portanto, quando os operários foram para a praça em 1953, foram, não somente para defender o seu emprego, mas para defenderem, para responderem uma ofensa recebida. Porque eles haviam feito a resistência contra os fascistas, haviam salvado a pátria, eles haviam vencido, e acreditavam que a cidade estivesse com eles. Matam-lhes um deles e não podem responder. Uma ofensa tremenda! Quatro anos depois vão para a praça. O sentido daquele evento é totalmente diferente daquele que nós temos. Justamente, demitem três mil pessoas e justamente essa gente protesta. Não é somente aquilo. Mas essa gente protesta por quê? Daquele modo, para recuperar a própria dignidade ofendida quatro anos antes. De onde, o que se descobre? Descobre-se, em 1949, está bem, houve um incidente e morreu um operário, ponto final. E não. Não é que houve um incidente e morreu um operário. Houve um incidente e morreu um operário e a classe operária da cidade de Terni sofreu uma humilhação, uma ofensa profunda, que vai além do fato de ter morrido um, foram humilhados todos. Isto é, quatro anos depois se apresenta a ocasião e a recuperam aqui. Este é o problema central. Para poder se perceber isso, deve-se saber que não há um problema. Você tem uma lápide datada ali que diz – “17 de março de 1949. Morreu aqui o operário Luigi

Trastulli”. Tem os jornais de 1949 que falam e, portanto, não tem problema. O fato de usar, e é isto que torna fascinante o conto errado, porém você deve saber que é um conto errado, senão não significa nada.

MARILDA MENEZES: Professor, um dos pontos importantes da ética na história oral é a questão da restituição, restituição do depoimento para o envolvido. Então, eu gostaria que o senhor pudesse explicar um pouco melhor esses problemas que se tem enfrentado na restituição, do ponto de vista individual para o entrevistado, uma restituição social e política e, talvez, uma restituição também institucional. Preocupa-me muito essa questão da restituição, e ontem, durante a exposição inicial da professora Marieta ela falou sobre a necessidade de pensarmos sobre o arquivo. A situação dos arquivos, que é um problema sério no Brasil. A existência de arquivos para depositar toda essa documentação que é abundante na sociologia, na antropologia e na história. Então, muitas vezes, a política da instituição ela é muito pensada a partir restituição individual, para o entrevistador. Então, eu queria perguntar ao senhor como é que o senhor pensa? Que possibilidades nós poderíamos pensar a respeito dessa preocupação da ética? Talvez, pudéssemos até falar em uma ética social, política, uma ética individual, uma ética institucional, será que poderíamos pensar um momento.

ALESSANDRO PORTELLI: Então, você fez três níveis: individual, coletivo e da política institucional do arquivo. Sobre aquele individual tem duas coisas. Uma, com o tempo, eu mandava a transcrição e todos respondiam: – “a transcrição está errada, ela não está boa, eu não falo assim”. A certa altura eu comecei a fazer o contrário. Quando posso, porque eu não tenho uma estrutura nas costas, trabalhei um longo período sozinho, o nosso grupo é todo um grupo voluntário, não tem financiamentos. Quando posso eu mando a gravação, que tem duas vantagens. A primeira é uma vantagem para mim. Depois, toda a questão da ética é quase sempre a de estudar os modos de proteger o entrevistador, o historiador, das possibilidades de ser chamado na justiça pelo entrevistado. Isto é, a ética diz vou retornar, um belo exemplo,

ainda mais numa profissão como a nossa que deve entrevistar. Então a vantagem para mim é que se eu te mando a gravação você não pode dizer que não falou assim. A vantagem para o entrevistado é, naturalmente, que a gravação é um documento muito mais precioso para ser desprezado. Você tem os netos... silencia a boca do avô. E, portanto, de um ponto de vista individual, este é o primeiro gesto, quando é possível faço uma cópia da fita e a mando.

Depois, porém, se coloca o problema da publicação. Então, eu aqui faço uma outra coisa, e essa se tornou mais fácil atualmente, para poder cortar, costurar, montar. Por *mailing* e pelo *e-mail* também, eu mando, para as pessoas que cito no livro, as suas citações com uma página de protesto e com uma carta de explicação, sobretudo, do porque mantenho a linguagem coloquial, vernácula, digo a eles. E as envio dizendo, se tem algum problema que o façam-me saber. Na prática deveria ser o contrário, eu o envio e o publico na íntegra porque você me disse que está bom. Contudo, para facilitar minha vida, se você discorda, faça-me saber se não está bom, se você não me diz nada, então está bom. Eticamente é um pouco assim. Porém, quase sempre, em 95% das vezes, não, em 90, 80% das vezes, não tem problemas. Em 90% das vezes, pedem modificações, frequentemente somente correções de erros meus. Coisas que eu não entendi direito, erros de compreensão, da transcrição e, portanto, coisas simples. E, outras vezes, são problemas que envolvem a presença. Digamos uma linguagem um pouquinho mais vivaz, mais pura. E eu quase sempre as aceito. Daquilo que vem publicado, isto é, eu não os faço rever a entrevista inteira, mas as citações são revistas, são controladas.

Depois tem os casos cujas mudanças, são mudanças que destroem, que danificam o material. E então é um pecado. Aconteceu-me umas duas ou três vezes, não mais do que isso, e eu, retorno até as pessoas e faço uma negociação. Que coisas mudar, e que coisas manter. Por exemplo, tinha uma senhora judia em Roma que havia dito frases belíssimas sobre o seu ressentimento em relação aos nazistas, frases belíssimas, pois eram em dialeto hebraico romano e naturalmente eu as coloquei, e ela me disse não.

Por quê? – “Porque o meu filho é engenheiro que trabalha no banco, se sai um livro onde se vê que sua mãe fala assim a história, ele poderá passar um grande papelão”. E eu lhe disse – “veja, se sai um livro que vêm que sua mãe fala assim, todos dirão deste modo, você é filho de uma grande poetisa”. – “E, está bem, mas também não exagere...”. E, portanto, pusemos vírgula por vírgula, palavra por palavra. Uma outra vez, um operário de Terni, que era também assessor da prefeitura, havia falado em (dialeto) ternano. E, depois, porém, me disse – “eu me tornei um homem público, eu não posso aparecer falando assim”. E então nos pusemos em seu escritório e vamos estudar isso. Até o momento em que ele percebeu, e eu lhe fazia propostas que transformavam o seu dialeto em um italiano literário. Até que ele percebeu que esta mudança linguística traía o sentido daquilo que ele havia dito. Então, me disse, não – “deixa tudo como está.” Portanto, isto no plano individual, de um lado a discussão do documento, do outro a possibilidade de controle do uso da intervenção.

No plano coletivo social tem todo um trabalho de história da comunidade, sobretudo nos Estados Unidos, no qual se parte da idéia de que é preciso restituir à comunidade a sua auto-estima. E então o problema é que nós precisamos escrever uma história em que se usam “mas que bonita esta comunidade”, “são todos operários”, “mas que bonitos”. Eu penso que a nossa profissão deve trazer o senso crítico à comunidade e enfrentar as histórias que dizem “olhe que as coisas não estão exatamente assim”, “olhe que tem estes problemas.” Por exemplo, eu agora estou me ocupando de uma comunidade no Kentucky, nos Estados Unidos, onde têm um enorme problema de auto-estima, enorme, desemprego, coisas do gênero. E eles fizeram uma obra de teatro comunitário, muitos da comunidade, na qual contavam todas belas histórias do tipo glorificantes. E eu mandei ao historiador local os primeiros capítulos do livro que estou escrevendo, no qual, têm todas essas belas histórias, e depois tem as histórias de abuso que enfrentaram as mulheres, de abusos, de violências contra os meninos, de problemas, de violência sexual também, etc. E ele me respondeu você faz muito bem em colocar essas histórias, somente se assegure que as pessoas

entendam que você não as coloca para agredi-las, mas que as coloca num contexto que é um contexto de solidariedade. Nesse sentido, restituir à comunidade a própria história significa chamar a comunidade para enfrentar seus problemas.

Depois os arquivos. Um dos problemas com as fontes orais e com os arquivos orais é que são muito difíceis de serem consultados. Isto é, você vai a um arquivo tradicional, um arquivo básico e folheia, até que você encontra o que procurava e o recolhe. Vai num arquivo de fontes orais, tem duas mil fitas e você vai procurar uma dada informação. Cada fita uma hora e meia, e você vai passar a vida inteira antes de encontrá-la. Esse é um dos problemas nos Estados Unidos, onde a história oral nasce, sobretudo, a partir da produção dos arquivos. O problema que eles se põem é o problema de ter poucos temas trabalhados em relação ao material recolhido. Portanto, é um problema de acesso, que vem frequentemente resolvido com as mesmas fontes, com as transmissões. E aí o problema de se fazer transmissões exatas, adequadas, e tudo mais. Eu acredito que com a digitalização, o que nós estamos conseguindo fazer em Roma é criar para cada documento sonoro uma cópia para consulta. O original está no arquivo e não se mexe, mas tem uma cópia para consulta que é dividida em faixas e cada faixa é inventariada. Por isso, se você quer saber, o catálogo é aquele, não todo, mas boa parte. Se você quer saber se neste arquivo se fala de Garibaldi, você coloca a palavra-chave Garibaldi e sairão todas as faixas. Assim, em dez minutos, você tem aqueles cinco minutos de entrevista em que se fala de Garibaldi, que não vai muito bem, porque você gostaria de ouvi-la toda, porém, aquela informação ali você tem. E, portanto, eu creio que a direção seja essa, a da digitalização. Custa dinheiro, dá trabalho, mas em fim de contas é menos custosa do que a transcrição. Menos custosa, mais fiel, e, sobretudo, te remete ao sonoro, te faz escutar aquele material.

Depois, tem também outro elemento. A fita, a entrevista, é resultado de uma relação pessoal. Não é que o entrevistado falou ao público, o entrevistado falou contigo, comigo, sobre a base de uma relação entre nós. Não está dito que este documento, que era bom para o entrevistado, que essa

coisa seja dada a outros. Então, nos Estados Unidos, fazem assinar o *realease interview* que é uma coisa que protege você, porque o entrevistado não sabe exatamente o que ele disse e o que há na entrevista toda, e não sabe que uso se possa fazer. Portanto, protege você, não podem te processar, mas não o protege. Eu discordo sempre em fazer assinar essas coisas. E aquilo que nós, digamos, a posição, a modalidade oficial de nosso arquivo, em termos ideais, o ideal é o seguinte. Qualquer um, todos os materiais podem ser consultados. Se alguém os quer citar, deve voltar ao entrevistado e lhe dizer – “no arquivo do Circolo Gianni Bosio eu encontrei esta entrevista sua, gostaria de citar essa coisa, está bem”? Deve refazer a mesma cópia. Se não se pode, se não é possível recuperar o entrevistado, o entrevistador dessa cópia deixou de fazer entrevistas seis anos atrás, é uma entrevista de quarenta anos atrás, pelo menos deve procurar o entrevistador e dizer – “veja eu vi essa entrevista que você fez e uma vez que eu não encontrei o entrevistado, está bem se eu cito estas partes?” Se não se encontra nem ao menos o entrevistador, o comitê diretor do arquivo te diz o que deve fazer. Como o material de história oral nasce de uma relação pessoal, os usos devem ser regulados. O resultado é que eu sou contra colocar as entrevistas na rede. Penso que colocar as entrevistas na rede significa expor as pessoas a toda sorte de manipulação. E, então, ou você o faz, informando quem é essa pessoa, e talvez, não com o inteiro conhecimento de quem ela seja. Mas, também isso pode ser feito. Eu tenho verdadeiramente medo de que coisa possa acontecer com uma pessoa entrevistada quando as suas palavras vêm usadas por pessoas que não a viram nenhuma vez, não sabem quem ela é. A outra coisa é, porém, que eu sempre fiz entrevistas ligadas ao projeto. Existe uma modalidade de entrevista que a usa de outra maneira, uma modalidade criada pelo arquivo, isto é, se diz ao entrevistado o que estamos fazendo através do arquivo. E então a entrevista é diferente, porque ela não é centrada tanto no assunto seu, naquilo que você quer saber, e mais no que o entrevistado quer contar. É mais direta e mais objetiva. Você deixa o entrevistado falar.

GISAFRAN JUCÁ: Esse confronto dialético entre o alto e o baixo, o popular e o erudito, me parece estar muito presente na contribuição da historiografia italiana. Aí, eu pergunto ao senhor: essas fronteiras, tais fronteiras não seriam a continuidade ou, nos limites, da tradicional análise marxista?

ALESSANDRO PORTELLI: Sim, no sentido que, digamos, cada forma de entrevista se funda sobre uma diferença. Penso a idéia de que somos diferentes, somos diversos no meio social, no gênero, pela idade ou pela profissão e, portanto, o impulso inicial de partida do trabalho de história oral foi um impulso de ter acesso àquelas subjetividades que eram menos representadas nas fontes históricas precedentes. Que eram de duas ordens: uma social, as classes mais frágeis, e a outra a experiência da cotidianidade, da vida cotidiana e, portanto, muitíssimo das mulheres. Porque, de fato, a vida cotidiana nos arquivos é pouco representada, hoje um pouco menos, havia um pouco disso. E, portanto, a relação de classe era central. Agora mudaram muitas coisas. No entanto, eu creio que desde o início a relação não era uma relação de oposição binária, era contínua. E isto para além da existência, obviamente, de uma enorme classe média que se esfumava para o alto em direção ao poder e para baixo em direção à proletarização. E, portanto, é também um continuum através de uma mudança de geração, ou seja, os operários que tinham filhos que, ainda bem, estudavam na universidade. Eu os entrevistei – muitos, estudantes, universitários filhos de operários, que claramente não pertenciam mais à classe operária. E lá tem um ponto muito divertido, analisar a relação cultural entre eles e os genitores: faziam uma diferença de classe no interior da família. Você pense, a mesma família com duas classes, dois extratos sociais diferentes. E, porém, não são a mesma coisa daqueles que vem de dez gerações de diplomados, o próprio modo de estar na instituição universitária é muito diferente. Penso que, no universo pessoal, houve um momento em que lhes tinham arrolado uma porção de exames e eu pensava, mas quem sabe, deixe para lá, e depois pensei, mas um colega é diplomado, e o outro não é diplomado, é uma derrota. Enquanto, aqueles que chegaram que você os vê chegarem, à defesa

da tese levando toda a família camponesa, aquele é um triunfo. Portanto, são histórias de vida muito diferentes, ainda que não estejamos mais dentro da classe operária, estamos dentro de outro nível, no mesmo lugar se chegou a estar entre diferentes. E depois você tem intenções diferentes, ou seja, você tem, dentro, uma enorme mudança no interior da classe operária nos anos cinquenta. Você tem, durante esses anos, uma enorme mudança, na qual, os filhos dos operários não pensam mais em serem operários. Uma enorme mudança é também aquela na qual você se dá conta de que, hoje, os costumes culturais, digamos, de parte da classe operária, não são mais assim tão diferentes dos costumes culturais mais gerais.

A última entrevista que eu fiz foi com o secretário do Sindicato dos Metalúrgicos em Reggio Emilia. Reggio Emilia é uma cidade vermelha, operária. Este é o secretário dos metalúrgicos, ou seja, o secretário da classe operária. Então, esse rapaz é uma figura. Deve permanecer em sala duas horas, ali. Jaqueta de pele, igual-igual àquela que os rapazes de direita vestem, graduado em História Contemporânea, filho de operários, e é o secretário dos metalúrgicos. A nós, de fato, esta história é maravilhosa porque ele diz que tem um operário que o olha de maneira que diz – “mas que mundo é? Agora temos o secretário dos metalúrgicos que usa brincos”. – “Ah, e você? Que desde que se casou se converteu ao Islã e é de Guastalla (risos), e diz *salam alheikum* e diz que sou estranho eu.” (risos gerais) Ou seja, são estranhos todos. Uma das coisas que a história oral te faz ver é que a classe é feita, é uma necessária abstração, é também um concreto substrato, mas desse substrato concreto e dessa abstração necessária passam mil diferenças e no curso do tempo mudam ainda.

Por isso, na greve de 1953 e na greve de 2004, também houve uma greve em 2004, eu estudei também essa, faziam as mesmas coisas: bloqueio de estradas, bloqueio ferroviário; bateram e tentaram matar dirigentes da fábrica, piquetes em fábrica, os mesmos gestos, e a linguagem era completamente diferente. A profunda diferença era que a linguagem de 1953 era a linguagem da política operária, a linguagem de 2004 é a linguagem da cultura de massa. Por exemplo, lhes estavam dando um chute, em 1953 os

estavam demitindo, mas eles estavam convencidos de que a luta deles era uma fábula, era uma luta em direção à grande vitória, em direção ao socialismo. Em 2004, os estavam demitindo e eles não pensam em fábulas, se esta luta está fadada em direção a uma grande vitória. É uma luta pela sobrevivência, os mesmos gestos e a linguagem e a objetividade completamente diferente. Depois, um outro ponto, você tem a mudança histórica, a mudança social, depois você ainda tem a sobrevivência. Isto é, que nas elites, sobrevivem, talvez, formas de crença supersticiosas folclóricas. Advogados que acreditam e que recusam seriamente pôr-se na mesa em 13, porque pôr-se na mesa em 13 é perigoso. Advogados que se recusam a deixar casar os filhos na terça-feira, porque não se casa na terça-feira; essas são as elites. Por isso, a idéia do continuum e em contínua transformação. Isso eu penso que seja uma das coisas que, também, a história oral coloca dentro, depois, os temas mais amplos como, a mudança das condições de trabalho, propriedade ou não propriedade dos meios de produção, relações de poder, representação política. Por exemplo, hoje na Itália não existe mais uma representação política que se dirija diretamente aos trabalhadores, não tem mais. Quarenta anos atrás sim. Isso muda muito, muda, também, a subjetividade dos trabalhadores que devem pensar-se como equilíbrio de cidadãos numa sociedade móvel, entre outras coisas, sem mais a segurança de um lugar de trabalho, portanto, precários, e não mais como classe operária pura.

E todas essas coisas lhes dão hoje um sentido diferente. Hoje, por exemplo, tem um tipo de proletariado que estamos apenas começando a estudar e é aquele que trabalha nos *call centers*. Nos *call centers* provem gente, talvez, de famílias cujos estudantes trabalham todos nos *call centers*. Mal pagos, sem direitos sindicais, condições de trabalho alienantes. Mais proletários do que isso? Porém, eles não se pensam proletários porque o fato de que o trabalho deles seja um trabalho sem futuro faz com que eles não se identifiquem como trabalhadores, mas que seja uma coisa provisória para lhes pagar, as coisas mudam mesmo completamente de figura.

FREDERICO DE CASTRO NEVES: São duas questões, certo? Uma o senhor já falou um pouco, eu gostaria de estar desenvolvendo um pouquinho mais, que é a questão da *performance* na entrevista. A *performance*, ela inclui elementos da palavra, elementos verbais, mas ela inclui também elementos não verbais, os gestos, as emoções, e tal, que são coisas que praticamente só podem ser captadas pelo historiador no momento da entrevista. Dificilmente a totalidade dessas coisas, não verbais, elas são possíveis de serem transpostas para outro, até mesmo para o vídeo, para a escritura nem pensar, muito pouca coisa é. Por mais que a gente coloque alguma observação posterior na transcrição, mas sempre fica faltando muita coisa. Como dialogar com esses materiais?

ALESSANDRO PORTELLI: Mas, eu acredito que, em primeiro lugar, isto, o perdemos; não há nada para fazer. Muito disto o perdemos. Em segundo lugar, muito dos textos não verbais estão compreendidos no verbal mesmo. Ou seja, muitas das cenas, as emoções passadas através, por exemplo, da *performance*, tornam-se emoção quando, a senhora de que eu falava, tinha tanta dificuldade para exprimir-se. E, portanto, eu acredito que há em uma apresentação do gênero falado, muito do não falado. E depois, na verdade, precisamos escrever as coisas, assumir a responsabilidade ao transcrevê-las. Eu, nos inícios do trabalho com a história oral encontrei um artigo de Giovanni Levi que é um historiador muito superior a mim, a todos nós, em nosso meio, no qual ele transcrevia uma entrevista com um operário quando, a certo ponto, abre-se parêntese (tossido), fecha parêntese. E eu, me perguntei? O que significa um tossido? Para mim, significa alguma coisa dele. Esta entrevista foi transcrita por um historiador-pesquisador assim meticoloso, apurado e fiel que assinala até tossido. Esta é a teoria. Ou seja, é uma informação não sobre o entrevistado, mas sobre o entrevistador. Por que eu me perguntei – “tossido por quê?” Tossido porque tem uma tuberculose, tossido irônico, tossido porque estava bebendo um copo de água e ele engasgou. Que tossido que é? Assuma a responsabilidade, se pode, de dizer tossido irônico. Assuma a responsabilidade de dizer se é um tossido irônico.

Se não é um tossido irônico, mas simplesmente engasguei com a água, não me o diga, deixe para lá. Se, ao invés, você pensa que aquele tossido transmite uma informação, você, então, deve-me dizer, deve assumir uma responsabilidade de dizer. Por isto, eu raramente consigo fazer uma entrevista quando alguém diz coisas que depois me parecem besteiras. Ou se, entende-se que o que ele está dizendo, com todas as palavras, se entende que aquela coisa é irônica ou, então, para rir ou não rir, isso é besteira. Porém, eu me ponho uma responsabilidade, uma responsabilidade para ser assumida.

Por outro lado, de fato, quanto mais as palavras são claras, mais isto vem para fora. Ou seja, se nós acompanhamos o relato com um CD, tomamos diretamente com um CD, esta dimensão não verbal do som, no aspecto visual, claramente se vê melhor a expressão do rosto, se vê melhor os gestos, mesmo se, por exemplo, eu não me movo assim, como apareço nesse vídeo. Por uma razão muito simples, porque eu normalmente não estou sentado atrás da mesa. Portanto, digamos, a construção cenográfica é uma construção que faz sim com que a gestualidade da entrevista vá para a televisão. De fato, eu não vou nunca para a televisão porque eu não sei onde por as mãos (risos), é verdade. Portanto, não sei somente onde por as mãos, sou felicíssimo que não se vejam os pés, espero, porque eu não sei o que fazer, onde por os pés (risos). Agora, em áudio não tem problema, mas em vídeo, é outra coisa.

Porém, não é só isto, essa banalidade da interferência da mídia porque depois um pouco se esquece. É que nós sabemos fazer uma análise interpretativa das palavras e não sabemos fazer uma análise interpretativa dos gestos. Isto é, o que significa que Portelli coloca as mãos no queixo, o que significa? A que nos serve? Alguma coisa significará. Por exemplo, deve significar que eu frequentemente faço uma interpretação, não? (risos) Deve significar isto, porém isto se entende também pelo tom da voz, que eu estou interpretando, ou se entende pelas palavras que digo, de um lado ou do outro lado. Isto é, não é preciso ver que eu faço assim com as mãos. Porém, têm uma série de coisas que eu faço e que o entrevistado faz, e que são menos

compreensíveis, mais difíceis, ou, também, tem um modo de captar o seu conteúdo, o corpo, ou o modo de portar o corpo. Tudo isso que o vídeo nos dá, eu, em nenhum vídeo, em nenhum ensaio, baseado no vídeo, eu vi analisar, esta é a verdade. Então, do ponto de vista comunicativo e do didático, mostrar em uma convenção, em uma classe, mostrar um vídeo é muito mais eficaz e prazeroso que um rolo de fita, a gente não se distrai. Eu penso sempre que uma comunicação deve tocar pelo menos em dois sentidos, no vídeo a vista e a audição, quando nós lemos, no mínimo, a vista e o tato. Quando ouvimos um rolo de fita, um sentido somente é suficiente. Portanto, não podemos fazer escutar mais do que trinta segundos de fita, enquanto se pode fazer assistir meia hora de vídeo. Daquele ponto de vista o vídeo é indiscutivelmente superior. Diria mesmo que funciona melhor, fazer acompanhar um texto, mesmo analítico, com imagens. De tal ponto de vista, que coisa faremos com a informação visual que nos dá o vídeo? Estamos ainda inquietos. Eu espero que chegará o momento em que a veremos também. Tem todo um cinema antropológico do qual eu sou fã, de Jean Rouch, por exemplo, que faz da tomada de câmera um uso um tanto analítico, mesmo se permanece implícito, ele procura dizê-lo. Há dois vídeos belíssimos de Diego Carpidella. Diego Carpidella era um psicólogo italiano e em dado momento decidiu estudar a gestualidade popular.

E, então, que coisa ele faz. Em Nápoles vai ao estádio, na Sardenha segue em peregrinação e filma. Porém, depois, frisa o vídeo em certos gestos e os acompanha com um manual, estava desaparecido, ele encontrou um manual dos Oitocentos que classifica e nomeia os gestos. Porque, para o propósito da análise devemos ler e classificar os gestos. Então, este manual diz – “esse gesto se chama *bachetta*”. Então, ele procura saber sobre a pessoa que usa essa gestualidade, porque é um gesto muito em moda agora. Então, esse outro gesto se chama tal, e, portanto, ele frisa o vídeo e sublinha o gesto. E também faz uma coisa maravilhosa. Vai para a Sardenha e nota que os sardos se sentam sobre pedras muito baixas. Põem-se a sentar muito embaixo. Depois vai ao Museo della Civiltà Nuragica, em Cagliari, a civilização pré-romana, e encontra estatuetas onde eles estavam sentados no

mesmo modo. Então, isto sim, eu creio, que é nesta direção que devemos ir. Se, pensamos que seja importante a informação visual então devemos classificar gestos, as expressões do rosto e trabalhá-las. Senão é útil plasticamente, é útil comunicativamente, é útil emocionalmente, mas do ponto de vista analítico não vale nada, ainda.

TELMA BESSA: Nós queremos agradecer a presença do professor Portelli, pedindo para ele falar para nós, assim, quais as impressões do lugar, das pessoas, qual o significado para ele de estar conosco, aqui neste encontro com diversas pessoas e neste grupo também aqui.

ALESSANDRO PORTELLI: O significado mais geral é que eu não quero mais ir embora (risos gerais). Mas não somente pela beleza do mar, mas também porque, a beleza do lugar me parece que se transmite em alguma coisa de mais belo que é a gentileza das pessoas, na grande simplicidade com que as pessoas entram nas relações. Depois, talvez, seja uma coisa superficial, depois, por baixo, existirão coisas terríveis. Porém, digamos, a amabilidade comigo é algo que para mim é muito democrática. A coisa que sempre me causou boa impressão no Brasil, e desta vez também, é que você vai para a Itália, faz uma conferência, fala em uma escola e, talvez, um rapaz, com atraso, faça com sacrifício uma pergunta. Vem aqui e te bombardeiam. (risos) Por quê? Mas, por quê? Bom, eu sou sempre eu, a mesma pessoa, ao contrário, na Itália eu falo melhor, não, por quê? Pelo que eu entendo é por que a relação entre estudante e professor é muito mais democrática neste país do quanto o seja entre nós. Eu não sei por que é assim? Talvez, também, porque a instituição universitária não tem 700 anos de história por trás como a nossa e isto constrói esta filosofia professor-aluno, talvez por isto. Este trato, com que o diálogo saia assim com tanta facilidade em relação a nós é uma das razões, pela qual, se está muito bem neste país.

TELMA BESSA: Isso, a gente agradece, mas pelo nosso horário, também...

ALESSANDRO PORTELLI: Sim, precisamos comer. (risos)

MARILDA MENEZES: É, precisamos todos *mangiare*...

ALESSANDRO PORTELLI: Agradeço a vocês. Desculpem-me, vocês entenderam que quando eu começo a falar destas coisas... em Roma dizem dez liras para fazê-lo começar, cem liras para fazê-lo parar. (risos)

TELMA BESSA: Dez liras para falar e dez mil para ele calar a boca (risos gerais)

FREDERICO DE CASTRO NEVES: O ditado aqui é mais ou menos você dar um dedo para não entrar numa briga, mas depois dar o braço inteiro para não sair. (risos)

ALESSANDRO PORTELLI: Vocês me dão uma cópia dessa entrevista, pois se dá sempre uma cópia do documento ao entrevistado.

(Muitas vozes juntas) É a ética...

NOTAS

* Alessandro Portelli, historiador de renome internacional, autor de *La orden ya fue ejecutada*, *Biografia di una citta*, *The death of Luigi Trastulli*, entre outras, é professor da Università di Roma, La Sapienza. E-mail: alessandro.portelli@uniroma1.it Esta entrevista foi concedida a 03 de maio de 2007 por ocasião da realização do VI Encontro de História Oral do Nordeste, em Ilhéus, Bahia. A transcrição e a tradução da entrevista do italiano para o português são de Carlo Romani, professor doutor do Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. E-mail: caromani@ig.com.br

** Telma Bessa Salles fez mestrado e doutorado na PUC-SP, é pesquisadora do CNPq/CAPES e CNPq/FUNCAP, e professora doutora da Universidade Estadual Vale do Acaraú, UVA-CE. E-mail: telmabessa1@yahoo.com.br

Frederico de Castro Neves é professor doutor e Coordenador da Pós-Graduação de História da Universidade Federal do Ceará. E-mail: fredcneves@msn.com

Marilda Aparecida de Menezes é professora doutora da Universidade de Campina Grande. E-mail: menezesmarilda@gmail.com

Gisafran Nazareno Mota Jucá é professor doutor titular de História da Universidade do Ceará. E-mail: gisafranjuca@uol.com.br

Lídia Noêmia Silva dos Santos, doutoranda da PUC-SP. É professora da Universidade Federal do Ceará. E-mail: lidianoemia@uol.com.br

Teresa Cristina Fernandes de Carvalho é mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia e pesquisadora do Núcleo de Estudos Italianos da Universidade Estadual da Bahia. Prof.a da Universidade Estadual de Feira de Santana. E-mail: carvalho.pwresa@gmail.com

¹ As conferências, mesas redondas e depoimentos do Congresso “Ética e História Oral” foram publicados na íntegra na revista *Projeto História* n.º 15, Programa de Estudos Pós-Graduados em, PUC/SP, São Paulo, Educ, 1997.

² Cf. *Biografia di una città*. Storia e racconto: Terni 1830-1985. Microstorie. Itália, G. Einaudi, 1985.

³ Cf. *The death of Luigi Trastulli and other stories. Form and meaning in Oral History*. NY, State University of New York Press, 1990.

⁴ Vídeo sobre a memória do antifascismo e da resistência em Tivoli, na província de Roma.

⁵ *Maestranze* era o nome pelo qual eram chamados os mestres operários encarregados durante o fascismo, que tinham também a função de fiscalizar, disciplinar e dirigir o trabalho.

⁶ Refere-se à campanha da “grande safra” da cana de açúcar, que não alcançou seus objetivos.

⁷ Civitella Val di Chiana, é um vila na Toscana onde foram executados 41 *partigiani* pelas forças nazi-fascistas na fase final da Segunda Guerra e ficaram conhecidos como os mártires de Civitella.