

Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras*

Verena Alberti**

O objetivo desta palestra é, como diz o título, discutir as semelhanças e diferenças entre tradição oral e história oral. Dizemos que trabalhamos com história oral, e não com tradição oral, e deve haver alguma razão para isso. Minha proposta é procurar delimitar os dois campos, exercício necessário e útil. Necessário, para evitar ou reduzir possíveis confusões. E útil porque podemos aprender com o diferente.

Talvez possamos nos aproximar da questão com alguns exemplos, para tornar a discussão um pouco mais concreta.

Exemplo 1: Narradores de Javé

Começarei com o filme *Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, lançado em 2003.¹ Muitos já devem tê-lo visto. O filme tem como tema um povoado fictício, chamado Javé, que está prestes a ser inundado para a construção de uma hidrelétrica. Ele é repleto de metáforas bíblicas, começando pelo nome da cidade e pela própria inundação, que lembra o dilúvio. Para mudar o rumo dos acontecimentos, os moradores da cidade resolvem escrever

* Palestra proferida em 18 de maio de 2004 na sessão de abertura do VII Encontro Nacional de História Oral.

** Presidente da Associação Brasileira de História Oral no biênio 2002-2004 e coordenadora do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

1 *Narradores de Javé*, 100 minutos, cor, 2003; direção de Eliane Caffé, Bananeira Filmes.

sua história, de modo a transformar o local em patrimônio histórico a ser preservado. Como observa o mentor da idéia: “Não inunda se virar coisa importante, patrimônio”.

Um dos únicos adultos alfabetizados, Antônio Biá (vivido por José Dumont), é incumbido de ouvir os moradores e passar suas memórias para o papel – tudo de forma “científica”, porque “só tem validade se for científico”, diz um dos personagens. Ironicamente, Biá havia sido expulso da cidade, porque, funcionário da única agência dos Correios, percebeu que seu emprego estava ameaçado pela falta de cartas que chegavam e começou a escrever cartas inventando fofocas dos moradores, o que manteve a agência em movimento. Ou seja, ele era dado a florear e a inventar os fatos locais. Mas, não tendo alternativa, os moradores vão buscá-lo para escrever, no livro, a história de Javé. É uma forma de Biá se redimir. Um grande “livro” de capa dura escura e de folhas em branco lhe é entregue – o que é curioso, porque em geral chamamos de livro aquilo que já está preenchido com letras.

Em toda a seqüência do filme, há diversos aspectos interessantes para discutir. Escolhi dois deles, para tratar aqui. O primeiro é a relação entre o oral e o escrito. A capacidade de Biá de aumentar e modificar as histórias traz à tona o papel do pesquisador que interfere na história, reunindo e selecionando os relatos. Logo na primeira “entrevista”, com seu livro em punho, Biá floreia o que lhe diz o entrevistado e justifica: “Uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito”. Se uma pessoa manca, o melhor é escrever logo que ela não tem uma perna. E nessa mesma ocasião explica por que prefere usar um lápis a uma caneta ao escrever: a caneta desliza mais rápido no papel e não permite pensar; já o lápis freia o pensamento e obedece mais. Veremos como essa relação entre oral e escrito tem implicações importantes no fim do filme.

O segundo ponto interessante a discutir diz respeito às versões. Não é tanto a história de vida de cada morador que Biá procura registrar – e aqui talvez tenhamos um primeiro distanciamento da história oral. Os moradores servem de fonte para aquilo que poderíamos chamar de “mito de origem” da cidade de Javé. Ao longo do filme, aparecem quatro versões principais.

De acordo com o primeiro entrevistado, o fundador da cidade teria sido Indalécio, seu antepassado, que resolveu se fixar no local junto com sua gente e seus homens na época do ouro (deduzimos: no século XVIII, provavelmente). O grupo teria fugido de um outro povoado. Nessa altura do

relato, Biá decide modificar a fala do entrevistado e substituir o ato da fuga por “sair em retirada de marcha à ré, de cara para o inimigo”, pois, segundo ele, fugir não é algo digno. Essa imagem irá se repetir no filme algumas vezes. Já Maria Dina, outra entrevistada, afirma que a fundadora foi uma mulher, forte e aguerrida, sua antepassada. A narrativa de cada um dos entrevistados é sustentada, no filme, por imagens dos respectivos fundadores chegando ao local a cavalo, conduzindo “seu povo”.

A terceira história é a de Firmino. Novamente, o fundador foi um seu antepassado. O interessante aqui é que Firmino já incorpora uma correção feita no relato do primeiro entrevistado: depois de contar que os fundadores de Javé haviam fugido de onde estavam, ele se corrige e diz que bateram em retirada. Ou seja: vêem-se aqui as constantes variações e aperfeiçoamentos a que são submetidas as histórias transmitidas. E nessa altura do filme, já se revela claramente que as memórias colhidas por Biá estão em disputa. Ao assistir ao relato de Firmino, Maria Dina se manifesta, indignada, dizendo que o seu relato é que é o verdadeiro. Estabelece-se uma discussão, que Antônio Biá decide resolver com uma votação: quem acha que a história de Maria Dina é a verdadeira deve levantar o dedo, e o mesmo ocorre com a história de Firmino. Uma das mulheres presentes levanta o dedo duas vezes, levando ao comentário: as duas histórias têm sentido; é assim, com marcas e provas, que funciona a ciência. E Biá sugere: “só se eu pôr (sic) as duas”. A contenda é uma oportunidade para Biá deixar clara sua função: podem brigar à vontade, diz ele, “a história é de vocês, mas a escrita é minha”.

O quarto relato é de Pai Cariá, narrador negro que canta a história da cidade no seu dialeto africano: foi seu antepassado, chamado Indaleo, quem fundou Javé, trazendo seu povo de longe. Pai Cariá necessita de um intérprete, que, a certa altura, traduz: “O Brasil é uma parte da África; quando o povo de Indaleo fundou o povoado, a África agora estava ali com eles”. Num dado momento da conversa, no entanto, Pai Cariá fica afetado pelas perguntas de Biá e emudece. Seu intérprete informa: agora ele vai ficar calado três dias. Esse “ficar calado” pode ter alguns significados.

Há algumas histórias paralelas, ainda. Uma delas é a dos gêmeos que disputam entre si e diante de Antônio Biá e da platéia de quem são as terras que pertenciam ao pai. Biá decide: o relato dos gêmeos não deve entrar na história; só entra porque há, nele, algo científico: o mapa das terras onde estaria enterrado Indalécio, que os gêmeos mostram a Biá, durante

sua discussão. Observa-se, aliás, que há vários planos de disputa no filme: memórias em disputa, terras em disputa e assim por diante.

Tratemos do desfecho do filme: findo o prazo para que Biá escreva as memórias do povoado e chegada a hora de entregar o “livro sagrado”, ele não aparece e manda um menino do povoado entregar o livro em branco. Algumas vezes, durante o filme, Biá já havia aparecido sozinho, tentando escrever, mas não conseguindo. Diante da fúria dos moradores, que conseguem achá-lo, revela aquilo que poderíamos chamar de “impedimento de origem” para escrever a história: a história deve continuar oral; não é possível prendê-la na forma escrita. Talvez esteja aí a razão pela qual Pai Cariá emudecera: a narrativa deixa de existir quando se trata de registrá-la. Diz Antônio Biá: “No papel, não há mão que lhe dê razão; é melhor ficar na boca do povo”. Ou seja, a história é para ser contada e ouvida, e não para ser escrita e lida. É como se fosse impossível trazer para o escrito a multiplicidade do oral, as diferentes narrativas. Sempre ficará faltando algo, sempre algo ficará de fora.

Mas não estamos perdidos: o próprio filme nos mostra a multiplicidade do oral. Todo o caso de Javé – as histórias que Biá não consegue escrever – é contado por Zaqueu, outro personagem, a pessoas que estão reunidas por acaso, durante uma noite. Zaqueu encarregara Biá de escrever as memórias no livro, mas durante todos os acontecimentos posteriores, até o episódio da devolução do livro em branco, se ausentou do povoado. Percebe-se que há uma pluralidade de níveis narrativos bastante interessante nesse filme.

Vamos reter *Narradores de Javé* como um primeiro exemplo concreto que pode nos guiar no exercício de identificação de semelhanças e diferenças entre tradição oral e história oral.

Exemplo 2: *Ararat*

Podemos contrapor esse filme a um outro: *Ararat*, do armênio Atom Egoyan.² A idéia de comentar ambos os filmes não é originalmente minha.

2 *Ararat*, 115 minutos, cor, 2002; direção de Atom Egoyan, Miramax.

Affonso Romano de Sant'Anna (2004, p. 2) o fez em uma crônica publicada em *O Globo*.

Ararat é o monte onde, de acordo com a Bíblia, a Arca de Noé encalhou depois do dilúvio. Essa não é a única proximidade entre os dois filmes. *Ararat* é a história da elaboração de um filme sobre o massacre dos armênios pelos turcos, ocorrido em abril de 1915. Cerca de um milhão de armênios, ou até 1,5 milhão, foram mortos ou morreram durante a deportação ordenada pelos turcos, mas até hoje a Turquia nega que tal massacre tenha ocorrido, afirmando que um número muito menor de pessoas morreu durante o que teria sido uma guerra civil. O massacre é considerado o primeiro genocídio do século XX.

O território da Armênia fazia parte do Império Turco Otomano, que durou desde o início da Idade Moderna (lembramos da tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453) até o fim da Primeira Guerra Mundial, quando, derrotado, foi dividido em diferentes nações. Em 1918 estabeleceu-se a primeira República da Armênia. Mas ela durou pouco, pois em 1920 a região foi anexada pelos soviéticos, tornando-se parte da URSS até 1991, quando, com o colapso da URSS, a Armênia declarou sua independência. A diáspora dos armênios existiu ao longo de toda a sua história, e calcula-se que 60% dos armênios vivam fora de seu território. Cerca de um milhão vive nos EUA, onde se passa o filme *Ararat*.

No filme também há várias narrativas entrecruzadas. Há a história da elaboração do filme, dirigido por um personagem representado por Charles Aznavour, ele mesmo um armênio. Há a história de um jovem descendente de imigrantes armênios, cujo pai, defensor da causa armênia, morreu em um atentado terrorista. Sua mãe, crítica de arte, especializou-se no pintor armênio Arshile Gorki, que emigrou para os EUA após o massacre de 1915 e fez parte de um famoso grupo de pintores da Escola de Nova York. Com a consultoria dessa especialista, o pintor acaba se tornando personagem do próprio filme. A vida de Gorki é retratada desde sua infância, na Armênia, até o esforço de, já nos EUA, retrabalhar o massacre através da criação de um quadro retratando sua mãe e ele mesmo antes da fuga (*O artista e sua mãe*, de 1934). A pintura dessa tela ocupa várias cenas do filme, e é nesse contexto que se dá o debate do pintor com seu passado.

Na verdade, o filme tem uma proposta política bastante clara: não deixar que o massacre dos armênios caia no esquecimento. Ele alcança

esse objetivo de forma bastante sofisticada, pois fala da necessidade e da dificuldade de preservar essa memória. Um dos argumentos mais fortes usados para justificar essa necessidade é a afirmação de que Hitler, para incentivar a dizimação dos judeus, dizia que ninguém ligaria muito para aquilo, que todo mundo acabaria esquecendo, porque a humanidade tem memória fraca. De acordo com o jovem personagem do filme, Hitler ironizava: “Quem se lembra do massacre dos armênios?”

Comparando *Narradores de Javé* e *Ararat*

Em sua crônica no jornal *O Globo*, Afonso Romano de Sant’Anna comenta: já se falou que o homem é um animal simbólico, que é um ser lúdico, ou ainda que é o *homo faber* ou o *homo economicus*.

“Mas pode-se dizer também”, escreve, “que o que nos caracteriza universalmente é que somos seres que narram sua própria história. Assim como na natureza há os roedores e os herbívoros, os humanos pertencem à espécie dos narradores. Narram oralmente, narram por escrito, narram pelo teatro, narram pelo cinema, pela dança, por cores e volumes, pelos jornais, fofocando por telefone etc.” (Sant’Anna, 2004, p. 2)

Sem dúvida, *Narradores de Javé* e *Ararat* são filmes sobre essa nossa característica. E não só isso: são filmes sobre a necessidade de se preservar diferentes níveis narrativos; é impossível escolher um só, é preciso manter a pluralidade das vozes narrativas. Mas tentemos examinar suas diferenças. Não as tenho muito claras, mas gostaria de propor o seguinte: enquanto *Narradores de Javé* fala da tradição oral, *Ararat* nos remete à história. Isso não impede que um e outro possam ter conteúdos que os aproximem da outra ponta – ou seja, que *Narradores* também se vincule à história e *Ararat* à tradição oral.

Suponhamos que *Narradores de Javé* não fosse um filme fictício, uma paródia sobre as pesquisas “científicas” de fixação do patrimônio. Supondo que a cidade de Javé tenha existido antes de ter sido tomada pelas águas, as quatro versões sobre a fundação do povoado estariam, na verdade, falando sobre o que seria o “mito de origem” do local. Cada um dos

guardiões da memória de cada um dos mitos de origem estaria retransmitindo algo que recebeu informado de seus antepassados. São narradores de tradições orais.

Em *Ararat*, os diferentes níveis narrativos, inclusive os dois filmes – o filme dentro do filme e o filme que eu vi no cinema –, estão falando de um fato histórico e das relações das diferentes pessoas com esse fato – sejam as pessoas que existiram realmente, como o pintor Gorki, sejam as fictícias, como o jovem personagem que sai em busca de suas origens. *Ararat* não é propriamente a história do massacre dos armênios, mas é uma narrativa possível dessa história – assim como uma tese acadêmica sobre o assunto também constitui uma narrativa possível. Em um primeiro momento, eu diria que, ao trabalhar com a história oral, estamos mais próximos de *Ararat* do que de *Narradores*, ainda que, neste filme, vários temas e aspectos nos digam respeito.

Mas sabemos pouco ou quase nada sobre a tradição oral. Para continuarmos nossa reflexão sobre semelhanças e dessemelhanças entre tradição oral e história oral, é preciso conhecer melhor o diferente, a tradição oral. (Parto do pressuposto de que a maioria de nós está mais familiarizada com a história oral, mas pode ser que haja aqui na platéia e no encontro como um todo muitos pesquisadores versados na tradição oral. Essa foi a expectativa da comissão organizadora do evento, ao perceber que se tornara possível a realização do primeiro encontro nacional de história oral na região Centro Oeste, berço de muitas tradições orais – indígenas, pantaneiras, camponesas etc. É por isso que nosso encontro se chama “História e tradição oral”.)

Tradição oral

Começemos por duas premissas:

1. Os objetos transmitidos pela tradição oral não são imutáveis. Canções, ditos populares, rezas, mitos etc. não são, digamos, produtos intactos disponíveis em uma prateleira, os quais podemos escolher. Como sua forma de transmissão é oral, para que se atualizem e se manifestem, precisam do momento, da contingência, que irá influir na sua manifestação, pois é o momento que determina, em grande parte, para que e como algo é narrado.

2. A tradição oral, como as tradições de modo geral, está calcada na repetição.

Em princípio, ambas as premissas são contraditórias – se digo que o fundamental é a repetição, como posso dar espaço para a invenção no momento da atualização? Esse talvez seja o grande fascínio exercido pela tradição oral: o fato de se tratar de um patrimônio coletivo comum, que, no entanto, não existe sem a ação permanente daqueles que o repetem e, portanto, o transformam.

O exemplo de Homero

Vamos nos aproximar do assunto com mais um exemplo: Homero. Os antigos gregos relacionavam o nome de Homero aos poemas *Ilíada* e *Odisseia*, que podem ter sido criados por mais de um poeta. Ambos os poemas foram a base da educação e da cultura gregas, influenciaram poetas romanos como Virgílio, exerceram influência direta na cultura bizantina a partir do século VIII d.C., e tiveram um profundo impacto no Renascimento. Ou seja, estamos tratando de algo que, indubitavelmente, está cravado na tradição da cultura ocidental. Os gregos sabiam muitos trechos de cor e valorizavam os poemas como símbolo da unidade helênica e como fonte de instrução moral e prática.

É bastante provável que tenha havido um poeta épico chamado Homero, que viveu possivelmente no século VIII a.C. De acordo com os estudiosos, Homero teria vivido no leste do mar Egeu, pois várias paisagens e ilhas dessa região são mencionadas nos poemas. Dizia-se que era cego, o que pode ter um significado interessante para a idéia da tradição oral.

Hoje em dia já é amplamente difundido e aceito que Homero era um poeta oral. Isso se deve a Milman Parry (1902-35), acadêmico norte-americano que, em 1928, publicou *O epíteto tradicional em Homero*, defendendo a tese de que Homero, na verdade, era um poeta oral e que a *Ilíada* e a *Odisseia* eram poemas orais que só foram fixados na forma escrita posteriormente. Homero deve tê-los criado por volta de 750 a.C., enquanto a primeira versão completa estabelecida como padrão foi escrita para um festival no século VI a.C.

Para que os poemas fossem transmitidos oralmente, era necessária a atuação do aedo (do grego *aoidos*, cantor). O aedo, também chamado de

bardo ou rapsodo, cantava seus poemas acompanhado de cítara ou lira. Ordinariamente, ele trabalhava com poemas relativamente pequenos, que podiam ser cantados em uma única ocasião. Mas a *Iliada* e a *Odisséia* são poemas monumentais; o primeiro, com 16 mil versos, necessitaria de quatro longas noites para ser cantado.

Parry fez sua descoberta porque observou que os poemas contêm uma série de fórmulas; um estoque de epítetos, ou qualificativos,³ e de versos ou grupos de versos que se repetem; uma multiplicidade de frases fixas. Concentrando-se nos epítetos padronizados ligados aos nomes próprios, concluiu que essas e outras fórmulas eram artifícios para se improvisar a narrativa, à medida que ela se desenvolvia. Eles não serviam tanto para distinguir um personagem dos demais, mas para garantir a qualidade do contexto rítmico. As fórmulas eram memorizadas pelo bardo, ficando prontas para entrar em ação sempre que necessário. Elas cumpriam uma clara função: ajudar na improvisação, preenchendo lapsos métricos para permitir ao cantor a manutenção do fluxo narrativo. Toda poesia oral é cumulativa, em essência; o verso é construído pela adição de frase sobre frase. Podemos dizer que esse procedimento também aparece nas canções de repentistas, que disputam (mais uma vez aparece a disputa) entre si a melhor performance.

O que Parry descobriu nos poemas de Homero foi confirmado depois pela prática dos cantores nos Bálcãs, que ele estudou. Em 1960, Albert Lord, seu discípulo, divulgou o material que o mestre havia gravado nos Bálcãs no livro *O cantor de histórias*. Vejamos como, de acordo com essas e outras pesquisas, acontece a transformação do poema: o cantor adapta aquilo que ouve para seu estoque de frases, cenas típicas e temas, e tende a substituir aquilo que não lhe é familiar por algo que já conhece, ou ainda a expandir o que ouve com material familiar que teria faltado. Todo cantor, em uma tradição oral viva, tende a desenvolver o que adquiriu. A inclinação por ajustar, elaborar e aperfeiçoar é natural a todo poeta oral. Esse é o terreno da *invenção* ou *improvisação*.

Mas há também um elemento de *memorização* ou *repetição*. De um lado, a métrica do poema ajuda na memorização. De outro, os próprios poemas homéricos podem ser vistos como enormes repositórios da

3 Epíteto: palavra ou expressão que se associa a um nome ou pronome para qualificá-lo (ex.: "homem-da-rua" é o epíteto de Exu).

informação cultural, abrangendo costumes, leis e propriedades sociais, que também foram armazenados. As epopéias gregas funcionam como locais de armazenamento de informações.

O exemplo de *Dossiê H*

O fascínio que exerce a tradição oral – o fato de aliar invenção/improvisação e memorização/repetição – levou a diferentes estudos e trabalhos sobre o assunto. Um deles não é propriamente um estudo, mas um romance, *Dossiê H*, escrito em 1989 por Ismail Kadaré, escritor albanês, autor de vários livros, inclusive de *Abril despedaçado*, que serviu de base para o filme homônimo de Walter Salles.

Dossiê H trata da história de dois estudantes irlandeses radicados nos EUA, onde faziam o doutorado e estagiavam. Nos anos 1930, eles empreendem uma viagem para os Bálcãs, especificamente para o Norte da Albânia, em busca de exemplares genuínos da poesia épica criada nos mesmos moldes da poesia homérica. A idéia de ir para a Albânia surgiu quando ouviram, no rádio, uma entrevista de um acadêmico home-rista, professor Stewart (será Parry?). Segundo esse professor, a estreita faixa que abrangia a Albânia setentrional, estendendo-se por uma parte de Montenegro e chegando até a Bósnia, era “o único recanto do globo terrestre que até o presente produz um material poético similar ao de Homero”. Com sua viagem de pesquisa, os dois irlandeses pretendiam examinar de perto como se fabrica a essência homérica, registrando as poesias cantadas pelos rapsodos e comparando-as entre si, bem como uma mesma rapsódia, cantada com intervalo de alguns meses. Como relata um dos personagens em seu caderno de campo: “O que nos interessa não é a poesia épica albanesa em si, mas a tecnologia de sua produção. Com base nela procuraremos chegar a uma verdade universal: como surge esse tipo de arte. E, conseqüentemente, chegaremos ao enigma homérico.” (Kadaré, 2001, p. 47). Seria também importante entender o mecanismo do esquecimento. Novamente de acordo com o caderno de campo de um dos personagens:

“Uma coisa ficou clara para nós. A pergunta que antes nos parecia fundamental no deciframento do enigma homérico: quantos

versos um rapsodo consegue saber de cor (alguns falam em seis mil, outros em oito mil e até doze mil versos)?, precisa ser complementada por outra: quantos ele deseja esquecer? Ou melhor: pode-se conceber um rapsodo sem esquecimento?” (Kadaré, 2001, p. 48)

Além disso, precisariam compreender como viviam os rapsodos, como se manifestavam seus dotes, como o público os consagrava etc. Seria interessante igualmente testemunhar como acontecimentos contemporâneos se transformavam em epopéias: “Alguns dizem que ainda existem rapsodos albaneses que convertem acontecimentos contemporâneos em epopéias, que os homerizam. Seria realmente uma grande sorte ver um milagre desses se operar sob os nossos olhos” (Ibidem, p. 50).

Em *Dossiê H*, o trabalho de campo é feito com o auxílio de um magnetofone, que, nos anos 1930, quando se passa o romance, é descrito como uma maravilha de aparelho que permite o registro de vozes humanas, pode ser levado para qualquer lugar e reproduz as vozes registradas tantas vezes quanto se queira.

O romance tem também uma dimensão política: o embaixador albanês em Washington, que atendeu os pesquisadores pessoalmente quando solicitaram o visto de entrada na Albânia, reivindicou para a Albânia a origem do poema homérico: a primeira palavra da *Ilíada*, diz ele, *mênin* (cólera), corresponde à palavra albanesa *mëni*. “Portanto”, diz o embaixador, “da primeira meia dúzia de palavras da literatura mundial, a primeiríssima é uma palavra albanesa” (Ibidem, p. 53).

Durante mais de mil anos, albaneses e eslavos lutaram entre si na região, por terras, fronteiras, pastagens, água... E disputavam também a antiga epopéia, que florescia tanto no albanês quanto no servo-croata. Cada povo se achava criador da epopéia, considerando o outro um imitador. Deparamo-nos novamente com a questão da disputa, dessa vez em torno da herança de um poema que começa com a palavra “cólera”. Um dos acadêmicos irlandeses do romance de Ismail Kadaré diz:

“[...] mesmo que nosso negócio seja Homero, sem querer nos intrometemos nessa disputa. [...] Os sérvios não suportam a idéia de que os albaneses tenham chegado aqui antes deles: uma questão de orgulho nacional que assume os contornos mais doentios

e grotescos. Ocorre que isso ganha cores expressamente políticas quando vem à baila o problema de Kosovo...” (Kadaré, 2001, p. 78-9)

Na sexta-feira desta semana, Silvia Salvatici, professora da Universidade de Teramo, na Itália, participará da mesa-redonda “Relatos sobre a violência no mundo contemporâneo” apresentando seu trabalho de coleta de testemunhos sobre a memória da guerra do Kosovo. Podemos nos preparar para sua palestra tentando compreender um pouco a história recente desse problema, que já existia nos anos 1930, quando se passa o romance, e que remonta à disputa milenar entre albaneses e eslavos.

Em 1974, a Iugoslávia, governada por Josip Broz Tito (1945-1980), era composta por seis repúblicas: Sérvia, Croácia, Eslovênia, Bósnia-Herzegovina, Montenegro e Macedônia. Naquele ano, Tito concedeu autonomia à província de Kosovo, que fazia parte da República da Sérvia, mas em 1989, ano em que Kadaré publicou seu livro, Slobodan Milosevic anulou essa autonomia. Não podemos deixar de perceber esse pano de fundo no romance de Kadaré, que, um ano depois, em 1990, se exilou em Paris. O Norte da Albânia faz fronteira com a província iugoslava do Kosovo, cuja população é de maioria albanesa. Após a guerra entre Sérvia, de um lado, e Croácia e Bósnia, de outro, e a independência da Macedônia, a área ocupada pela atual República da Iugoslávia corresponde a menos da metade do antigo território e reduz-se a Sérvia e Montenegro. A província de Kosovo continuou fazendo parte da Sérvia, mas, entre 1996 e 1999, grupos separatistas albaneses lutaram, no Kosovo, contra as forças de segurança sérvias e iugoslavas. Diante dos intensivos ataques sérvios, em 1998 a Otan interveio e bombardeou a região. Apenas três meses depois de iniciada a ofensiva da Otan, Milosevic retirou-se da região, que se encontra desde junho de 1999 sob administração provisória da ONU. Mais de um milhão de civis morreram.

A disputa entre albaneses e servo-croatas a respeito da origem da antiga epopéia, de que trata o romance de Ismail Kadaré, ajuda a lembrar que, assim como aconteceu com as diferentes memórias do mito de origem no filme *Narradores de Javé*, a tradição oral, mesmo a mais remota e mais aparentemente isenta – a que é objeto de uma investigação acadêmica de estudiosos interessados apenas em Homero – não está livre do

contexto político. E não é à toa, certamente, que Kadaré insere esse elemento em seu livro.

Vamos recapitular o caminho que percorremos até aqui, depois de ingressar na discussão com o auxílio dos filmes *Narradores de Javé* e *Ararat*. Nosso objetivo é aproximarmo-nos um pouco mais do que vem a ser a tradição oral, conhecer melhor o diferente. Um primeiro passo foi dado com o exemplo de Homero, complementado pelo romance *Dossiê H*, de Kadaré. A reter, por enquanto, temos: a repetição; a transformação (que inclui o aperfeiçoamento, a improvisação e o esquecimento), e a dimensão política, as tradições em disputa.

Vejam agora o que seria específico à tradição oral. Alguns autores vinculam necessariamente a tradição oral a sociedades sem escrita. Falam, inclusive, de “oralidade primária” – nesse caso estão Walter Ong (1986) e Eric Havelock (1997), por exemplo. Ela seria típica de uma cultura totalmente intocada pela escrita e pela imprensa. É primária em contraste com a “oralidade secundária”, a de hoje em dia: da cultura *high-tech*, na qual uma nova oralidade se constitui, com o rádio, a televisão, o telefone etc., que dependem, para sua existência, do escrito e impresso.

Mas podemos ainda falar de sociedades genuinamente “orais”? Outros autores, como Jack Goody e Ian Watt (1968), chamam a atenção para o fato de não haver fronteiras claras entre as culturas escrita e não-escrita. Perguntam: em que ponto da formalização de pictogramas ou de outros signos gráficos podemos falar de “letras”, de cultura letrada? E que proporção de uma sociedade deve escrever e ler para que a cultura como um todo possa ser chamada de cultura de escrita?

Lembremos que a relação entre oral e escrito é problematizada em *Narradores de Javé*: Antônio Biá não consegue passar para o papel as histórias que lhe são contadas, pois, diz ele, “no papel, não há mão que lhe dê razão; é melhor ficar na boca do povo”. Se for gravado ou transposto para o escrito, o oral deixa de ser o que é: contingente por excelência. Nos poemas épicos transmitidos por tradição oral, a língua é usada para o armazenamento de informações na memória. Prescinde-se, pois, do escrito. Ou seja, é melhor ficar na boca do povo, porque dessa forma fica guardado na sua pluralidade.

Isso nos leva a um paradoxo: se não for registrada, a peça de tradição oral corre o risco de se perder, caso nenhum falante se encarregue de atualizá-la. Por outro lado, se for registrada no livro de Biá, ou no

magnetofone dos estudiosos irlandeses, cristaliza-se e torna-se única, abolindo as demais possibilidades.

Continuemos nossa busca em direção a uma definição do que seja a tradição oral. A *Enciclopédia Britânica* define: “Tradição oral é o agregado de costumes, crenças e práticas que não foram originariamente colocadas na forma escrita, mas contribuem para a continuidade de um grupo social e ajudam a formar sua visão de mundo”. Exemplos de agregados desses costumes e práticas seriam: mitos e contos folclóricos dos povos africanos, dos ameríndios, de aborígenes australianos; histórias das origens bíblicas, do Velho Testamento e do judaísmo (não deve ser à toa que *Narradores de Javé* é repleto de metáforas bíblicas); poesia épica; a coleção dos contos de Grimm; as narrativas hindus, mesopotâmicas, eslavas, entre outros. Há autores que identificam as manifestações que estariam nesse “conjunto de crenças e práticas” como sendo melodias, cantos, epopéias, danças, estórias tradicionais, provérbios, preces, expressões em fórmula etc.

A definição da *Enciclopédia* tem o mérito de chamar a atenção para o termo *tradição* da expressão “tradição oral”. São práticas que “contribuem para a continuidade de um grupo social e ajudam a formar sua visão de mundo”. Ou seja, trata-se de um patrimônio que o grupo detém e que é uma parte importante de sua identidade. Em casos limite – como nas diásporas, certamente (e podemos pensar nos judeus, nos armênios, nos albaneses e nos negros transportados à revelia para a América, entre outros) – esse patrimônio é importante para permitir a sobrevivência dos grupos como entidades étnico-culturais. Mas o termo *tradição* aqui não deve ser entendido como antônimo de mudança, pois, como vimos, é próprio da tradição oral a inovação e o esquecimento.

Final

É chegada a hora de tentarmos juntar as peças desse quebra-cabeça. Aviso desde já que ele ficará incompleto – algumas peças podem ser mais bem definidas ou mesmo encontradas ao longo desse nosso encontro de quatro dias. Seria ótimo!

Sugeri que *Narradores de Javé* trata mais de narrativas de tradição oral, do mito de origem da cidade de Javé, e que *Ararat* se aproximaria mais de uma narrativa de cunho histórico. À luz da definição da *Enciclopédia*

Britânica, entretanto, ainda não poderíamos qualificar as diferentes narrativas de *Narradores* como “prática que contribui para a continuidade do grupo”. Na verdade, trata-se de uma grande disputa para saber que mito de origem poderia se fixar à identidade do grupo. *Narradores* serve, pois, para nos lembrar que tais práticas estão em permanente processo de negociação, e que o patrimônio é continuamente acumulado e dissecado. Ou seja, não existe um inventário de tradições em estado bruto. Elas precisam ser atualizadas e, desse modo, são transformadas.

Já no caso de *Ararat*, se podemos dizer que o filme se aproxima mais de uma narrativa, ou melhor, de diferentes narrativas de cunho histórico, isso não impede que ele, assim como nossas entrevistas de história oral, incorpore “pedaços” da tradição oral armênia: danças, músicas, formas de falar e a própria língua, que remetem à identidade armênia e contribuem para a sobrevivência do grupo. Ou seja, há “pedaços” de tradição oral nas narrativas históricas e há uma dimensão política (e, portanto, histórica) nas práticas de tradição oral. *Narradores* não é só tradição oral, nem *Ararat* é só narrativa histórica.

Em nossas entrevistas de história oral, também nos deparamos com “pedaços” de tradição oral. Alguns desses “pedaços” podem ser mais facilmente identificados, como os provérbios ou ditos populares, que, como os versos de Homero, têm uma métrica e muitas vezes uma rima que facilitam sua memorização. Outros talvez estejam se constituindo, ou, como diz um dos personagens do romance de Kadaré, se transformando em epopéias, se “homerizando”, e podemos estar, sem percebê-lo em um primeiro momento, testemunhando e registrando sua consolidação. Estaria neste caso, por exemplo, o evento fundador de um grupo, ou seu mito de origem – narrativa que pode diferir de entrevistado para entrevistado, ou mesmo variar no relato de um único entrevistado.

Vou encerrar com um exemplo bem próximo a nós, e, quando falo próximo, penso no estado de Goiás e na cidade de Goiânia, que nos acolhem nesses quatro dias de nosso evento. Gostaria de remeter ao trabalho de Janaína Amado sobre o Cervantes de Goiás. Ela apresentou esse caso no II Encontro Nacional de História Oral, realizado no Rio de Janeiro em 1994, e recentemente publicou um artigo a seu respeito.⁴

4 O trabalho apresentado no II Encontro Nacional de História Oral recebeu o título “O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral”. Seu resumo foi publicado em Ferreira (1994, p. 120). O artigo recentemente publicado chama-se também “O grande mentiroso” (Amado, 2003).

Trata-se da análise de uma entrevista que gravou com um participante da Revolta de Formoso, movimento social de disputa de terras ocorrido no estado de Goiás durante toda a década de 1950 e no qual posseiros se organizaram para resistir às expulsões promovidas por grileiros e seus jagunços.

O entrevistado nasceu em Uruaçu, ao norte de Goiânia, na década de 1920. Na década de 1940 mudou-se para Goiânia e, em 1945, filiou-se ao PCB. Chamou a atenção de Janaína o fato de a maioria das informações do Sr. Fernandes (um pseudônimo) não se confirmar. Na entrevista, ele apresentava as aventuras e desventuras de José Porfírio de Souza, líder da revolta, e Janaína Amado percebeu que José Porfírio era apresentado como D. Quixote, tendo inclusive um companheiro, de nome Ribeiro. Na verdade, o depoimento falava muito mais sobre a enorme difusão do romance de Cervantes em Goiás do que sobre a revolta de Formoso.

Perseguindo essa trilha, Janaína Amado descobriu que o romance *D. Quixote* circulava na Capitania de Goiás desde o século XVIII, e que o entrevistado havia herdado um exemplar do avô em 1942. Boa parte da população do município de Uruaçu conhecia o *D. Quixote*. Muitos se lembravam de ter escutado a história, contada por alguém mais velho. Quando o contador da história era alfabetizado, sentava-se na calçada ou na praça e lia o livro para uma roda de atentos ouvintes. Se o contador fosse analfabeto, narrava o que sua memória guardara.

Alguns trechos da entrevista são muito parecidos com trechos do romance. Novamente o que se observa nessa tradição oral é a métrica, que favorece a memorização. Reuni três exemplos. O primeiro é bastante diferente do que seria a fonte original e os dois últimos são quase idênticos ao livro de Cervantes.

Entrevista de Fernandes	<i>D. Quixote</i>
“Vou contar procês as muitas aventuras do Zé Porfírio e seu companheiro Zé Ribeiro, nas matas do São Patrício, quando eles deu de cara com um inimigo desconhecido e malvado.”	Cap XV: “Em que se relata a desgraçada aventura que enfrentou dom Quixote, ao topar com uns desalmados iangüeses [naturais de Yanguas, na região de Castela].”

Entrevista de Fernandes	<i>D. Quixote</i>
“Descansa aqui a polícia / Que, sendo gorda e rosada / Em cinza e pó foi mudada / Pela morte, horrenda e feia.” ⁵	“Descansa aqui Dulcinéia / Que, sendo gorda e rosada / Em cinza e pó foi mudada / Pela morte, horrenda e feia.”
“Zé Ribeiro sacou de seu farnel um naco de pão e um pedaço de queijo e, dando-os ao moço, lhe disse: – Toma, irmão Cosme, a tua desgraça toca-nos a todos.”	“Sancho sacou de seu farnel um naco de pão e um pedaço de queijo e, dando-os ao moço, lhe disse: – Toma, irmão André, a tua desgraça toca-nos a todos.”

Nessa entrevista gravada por Janaína Amado, podemos ver, de modo quase caricatural, como “pedaços” da tradição oral integram as fontes orais. No caso do sr. Fernandes, Janaína pôde reconhecê-los. E a entrevista acabou documentando a formidável difusão de *D. Quixote* em Goiás em meados do século XX. Como diz Janaína Amado: se o entrevistado não contribuiu para o estudo sobre a Revolta de Formoso, sua entrevista não deve ser jogada no lixo. Ela é preciosa quando se quer relacionar “as memórias de um ser humano com seu tempo, com o anterior e com o futuro, associando, em vários níveis e de vários modos, real e simbólico, história e memória, tradição e invenção” (Amado, 2003, p. 33).

Quis encerrar esta palestra com esse exemplo, como forma de render tributo a Goiás e à região Centro Oeste, que acolhem este evento. Desejo um ótimo VII Encontro Nacional de História Oral para todos nós!

Referências bibliográficas

- AMADO, Janaína. O grande mentiroso. *Nossa História*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, v. 1, n. 2, dez. 2003. p. 28-33.
- FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *História oral e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro, Finep/Diadorim, 1994.

5 De acordo com o entrevistado, esses versos seriam de autoria dos membros da Associação dos Lavradores de Formoso e Trombas.

- GOODY, Jack; WATT, Ian. The consequences of literacy. In: GOODY, Jack (ed.). *Literacy in traditional societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. p. 27-68.
- HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Cultura, escrita e oralidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1997. (Coleção Múltiplas Escritas). p. 17-34.
- KADARÉ, Ismail. *Dossiê H*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. 2ª ed. Londres e Nova York: Methuen, 1986.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Narrar contra o dilúvio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 abr. 2004. Caderno Prosa & Verso, p. 2.

Resumo: No trabalho com a história oral, muitas vezes nos defrontamos com o conceito de tradição oral. Os testemunhos que colhemos sobre o passado revelam tradições transmitidas oralmente entre os membros de comunidades? Ou constituem elaborações pessoais de indivíduos que atuaram em acontecimentos ou conjunturas que procuramos investigar? Ou ambos? Há autores que fazem uma clara distinção entre tradição oral e história oral. A primeira incluiria narrativas sobre o passado universalmente conhecidas em uma cultura, enquanto o testemunho ou a entrevista de história oral se caracterizaria por versões que não são amplamente conhecidas. Essa distinção pressupõe, contudo, que a tradição oral seja imutável; ela não considera que mesmo o passado “universalmente” conhecido é continuamente acumulado e dissecado. Assim, há todo um conjunto de pesquisadores que chama a atenção para o fato de a tradição oral só se atualizar no momento mesmo da narrativa, momento que determina, em grande parte, para que e como algo é narrado. O artigo tem por objetivo discutir proximidades e fronteiras entre tradição oral e história oral.

Palavras-chave: tradição oral; história oral.

Oral Tradition and Oral History: Proximities and Borders

Abstract: When working on oral history, we often come face to face with the concept of oral tradition. Concerning the testimonies we collected about the past, do they either disclose traditions orally transmitted among the communities members, or portray personal elaborations of individuals participating in events and conjunctures we tried to investigate, or both? There are authors who make a clear distinction between oral tradition and oral history. The former would include tales about the past universally known in a culture, while the testimony or the oral history interview would be characterized by versions that are not widely known. Nevertheless, this distinction admits that oral tradition is immutable; it does not consider that even the “universally” known past is continuously accumulated and dissected. Thus, there is a whole team of researchers who calls the attention to the fact that an oral tradition can only be updated at the very moment of the narration, a moment that determines, to some extent, what for and how something is narrated. The article aims at discussing proximities and borders between oral tradition and oral history.

Keywords: oral tradition; oral history.