

O trabalho com a história oral consiste na gravação de entrevistas de caráter histórico e documental com atores e/ou testemunhas de acontecimentos, conjunturas, movimentos, instituições e modos de vida da história contemporânea. Um de seus principais alicerces é a *narrativa*. Um acontecimento ou uma situação vivida pelo entrevistado não pode ser transmitido a outrem sem que seja narrado. Isso significa que ele se constitui (no sentido de tornar-se algo) no momento mesmo da entrevista. Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido. Esse *trabalho da linguagem* em cristalizar imagens que remetem a, e que significam novamente, a experiência é comum a todas as narrativas – e sabemos que algumas vezes é mais bem-sucedido do que outras (assim como algumas entrevistas de história oral são certamente mais bem-sucedidas do que outras). Mas talvez não tenhamos dado ainda a devida atenção para esse trabalho da linguagem nas chamadas “fontes orais”.

Lembrando que entrevistas são fontes

Antes de mais nada, convém lembrar que as entrevistas, como toda fonte histórica, são pistas para se conhecer o passado.¹ No caso da história oral (como em muitos outros), as pistas são relatos do passado, surgidos *a posteriori*, portanto.² O passado existiu independente dessas pistas, mas hoje só pode existir por causa delas e de outras. Assim, se dizemos que a narrativa, na história oral, acaba constituindo o passado, isso *não* significa que o passado não tenha existido antes dela. Esquecer essa diferença é tomar a narrativa, ou as narrativas, como a própria realidade, ou as realidades. E quando se opta pelo plural é porque se conclui que todas as narrativas são “válidas” – melhor dizendo, são “versões” – e que não cabe ao pesquisador julgá-las. É claro que é interessante conhecer diferentes versões sobre um acontecimento ou situação. Mas seria bom não nos contentarmos em colhê-las, assim como não basta compilar artigos de jornal ou acórdãos de um tribunal, por exemplo, para dar conta de um acontecimento ou conjuntura do passado.

Especificidade da fonte

Se as entrevistas, tomadas como fontes, são uma forma de nos aproximarmos da realidade (do passado e do presente – ver nota 1), cabe perguntar o que podemos aprender especialmente com elas. Por que procuramos uma pessoa e pedimos que nos conte sua experiência em determinado acontecimento ou situação? Já se observou que o que se pede ao entrevistado é muito estranho: que conte sua vida a alguém que mal conhece e ainda por cima diante de um gravador.³ As pessoas não costumam fazer isso sequer com filhos e netos (no máximo contam episódios; raramente “toda” a biografia). Diante do entrevistador, contudo, têm a tarefa de “dar conta” de tudo e de responder a perguntas... O que está em jogo especialmente aí? O trabalho de transformar lembranças, episódios, períodos da vida (infância, adolescência etc.), experiências, enfim, em linguagem. Em situações desse tipo (como em inúmeras outras) a linguagem não “traduz” conhecimentos e idéias pré-existentes. Ao contrário: conhecimentos e idéias tornam-se realidade à medida que, e porque, se fala. O sentido se constrói na própria narrativa; por isso se diz que ela constitui (no sentido de produzir) racionalidades.⁴

Aprendemos com a narrativa dos nossos entrevistados? Em que momentos, ou em que entrevistas, nosso ganho é maior do que o de simplesmente conhecer mais uma “versão” do passado? Este texto sugere que uma das possíveis respostas é: Quando a narrativa vai além do caso particular e nos fornece uma chave para a compreensão da realidade. E talvez isso aconteça mais incisivamente quando percebemos o trabalho da linguagem em constituir racionalidades.

“Instrumental teórico”

Alguns conceitos e noções do terreno da teoria da literatura podem nos ajudar a compreender melhor o que foi proposto acima como resposta. Vários autores têm destacado que a linguagem, em vez de *representar* uma realidade pré-existente, é ela mesma ato, produção de algo. Tal diferença, que *mutatis mutandis* remonta aos diálogos entre Platão e os sofistas – uma dicotomia entre a linguagem “transparente”, de um lado, e a retórica e a persuasão, de outro – e se encontra em Nietzsche e Wittgenstein, entre outros, tem claras implicações epistemológicas, pois a idéia da linguagem como ação confere a ela um estatuto de produtora de realidade.

Em 1930, o historiador da arte e teórico da literatura André Jolles publicou, na Alemanha, o livro *Einfache Formen (Formas simples)*, traduzido para diversas línguas, inclusive o português.⁵ “Formas simples”, são, para o autor, aquelas que “não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez.”⁶ Ele estuda nove delas: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto de fadas e chiste. Uma forma simples nasce sempre que, sob a égide de uma atividade mental, a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos se condensa em “gestos verbais”, unidades indivisíveis que significam e remetem novamente ao ser e aos acontecimentos. Por exemplo: expressões como “um ladrão”, num texto que conta a história de um roubo de carteira, ou “ele abate o dragão”, na história da vida de São Jorge, são unidades indivisíveis do acontecimento que sempre aparecem quando a história é contada. Segundo Jolles, esses “gestos verbais”, são resultado do *trabalho da linguagem* em selecionar, no plano dos acontecimentos, aqueles que encerram o sentido que a atividade mental lhes quer imprimir.

O estudo das formas simples permite, segundo Jolles, investigar em detalhes o “itinerário que vai da linguagem à literatura”.⁷ Elas mostram que a linguagem produz (como o agricultor), fabrica (como o artesão) e significa (no sentido de constituir significados), independentemente do escritor ou poeta. Já nas “formas artísticas” ou “literárias”, condicionadas pelas escolhas e intervenções pessoais do artista, não é mais na linguagem mesma que se condensa e cristaliza algo; nelas, o máximo de concisão é alcançado por uma atividade artística não mais repetível.

Na fronteira entre as formas simples e as artísticas, Jolles situa o memorável, ou, no original, *memorable*, tradução latina do grego *Apomnemoneuma*, título de livro de Xenofonte que objetivava apresentar a personalidade de Sócrates não a partir de uma abordagem pessoal (como havia feito Platão), mas a partir dos acontecimentos, tal como Xenofonte os conservava na memória. O resultado é que a personalidade de Sócrates se impõe, endurece e cristaliza, na sucessão de acontecimentos. Ou seja, na forma simples *memorable*, o acontecimento sempre progressivo condensa-se em determinados pontos, onde é apreendido pela linguagem. A sucessão de acontecimentos está orientada por uma finalidade superior, um sentido que se imprime à narrativa, e acaba imobilizada por este sentido.⁸

Dois exemplos ajudam a entender melhor. Um deles é de um recorte de jornal analisado por Jolles, que relata o suicídio de um conselheiro de comércio. O recorte traz detalhes que poderiam ser eliminados em um relatório mais formal: para evitar constrangimento à esposa, o conselheiro suicidou-se em uma noite em que ela estava no concerto; o tiro foi ouvido pela vizinha, uma atriz famosa, que foi a primeira a chamar médico e polícia. O outro exemplo é o da história do assassinato, em fins do século XVI, do príncipe Guilherme de Orange, ou Guilherme I de Nassau, que liderou o levante das Províncias Unidas contra a sangrenta repressão aos protestantes por parte da Coroa espanhola. Não se trata, diz Jolles, de analisar a narrativa do ponto de vista da ciência ou da filosofia da história. O que lhe interessa é observá-la enquanto fato de língua. O assassinato do príncipe de Orange encarna o sentido do todo da luta das Províncias Unidas. Como o recorte de jornal, ele é um “recorte” da história: nele, a sucessão de acontecimentos endureceu, coagulou.

Novamente detalhes poderiam ter sido suprimidos da história, mas são freqüentemente repetidos quando ela é narrada. Tendo sido oferecidas recompensas pela morte do príncipe por parte de Filipe II e após um primeiro atentado

frustrado, o homem que logrará matá-lo planeja minuciosamente o crime. Aproxima-se da corte fazendo-se passar por protestante perseguido. Um dia é surpreendido em um setor pouco acessível do palácio investigando as possibilidades de fuga e justifica-se lançando mão de uma mentira: estaria muito mal vestido para aparecer na frente dos aposentos do príncipe. Ao tomar conhecimento do fato, Guilherme de Orange manda entregar-lhe dinheiro para que providencie melhores roupas, mas com a quantia o assassino compra a arma do crime. No dia do assassinato, o príncipe vestia seus trajes de gala, tinha acabado de ter uma conversa animada no jantar e dirigia-se para a escadaria do andar superior, quando foi atingido mortalmente por dois tiros da pistola do assassino, que estava escondido em um recanto escuro.

Vamos à eficácia dos detalhes. O assassino confessou posteriormente que estava decidido a matar o príncipe. O fato de ter comprado a pistola com o dinheiro que este lhe havia dado não teria mudado o curso dos acontecimentos, mas, na narrativa, é eficaz para marcar a oposição entre a bondade do príncipe e a malevolência do assassino (que mente e não hesita em comprar a arma com o dinheiro dado pela vítima). A conversa animada e o traje de gala são eficazes para marcar o contraste entre o movimento da vida e a morte repentina, entre a alegria e o assassinato. O mesmo se pode dizer do recorte de jornal: o contraste entre o suicídio, de um lado, e o concerto e a atriz famosa, de outro. No *memorable*, todos os pormenores do acontecimento sublinham, por discussão, comparação e confronto, a finalidade superior; eles a preenchem e são por ela preenchidos.

O *memorable* é também a forma simples onde o *concreto* se realiza. Não vemos mais o príncipe como o representante da revolta das Províncias Unidas, mas como um homem que usa roupas de gala, que tem um andar solene... Os objetos do *memorable* são os documentos, que tornam concreto o acontecimento (por exemplo, as roupas do príncipe ou um buraco de bala na parede).⁹

Jolles observa que a forma *memorable*, surgida na época moderna, tornou-se tão corrente que parece não ser mais possível apreender o acontecimento de outra maneira. As demais formas simples acabaram subordinadas a ela e hoje são vistas como não sendo verdadeiras, fidedignas etc. É o que ele chama, a certa altura, de “tirania da História”. Mesmo as formas artísticas recorrem freqüentemente aos processos característicos do *memorable*: um acontecimento imaginário, para tornar-se digno de crédito, é cercado de indicações pormenorizadas, que contêm e sublinham, por discussão, comparação e confronto, o sentido da narrativa.¹⁰

Intervalo

É claro que não podemos simplesmente afirmar que as entrevistas de história oral são exemplos da forma simples *memorable*. Mas não há dúvida de que o “instrumental teórico” da teoria da literatura pode nos ajudar a identificar características importantes. Podemos dizer que a entrevista de história oral se torna mais pregnante quando o fluxo dos acontecimentos está ordenado por, e ao mesmo tempo ordena, um sentido. E porque não estamos lidando com “formas artísticas”, resultado de um trabalho de aprimoramento do texto, cujo objetivo é chegar a um resultado único e definitivo, podemos, ao conduzir e ouvir nossas entrevistas, observar, em alguns casos, o processo mesmo de constituição de sentido através da sucessão de acontecimentos. Voltemos à pergunta acima: em que momentos de nossas entrevistas de história oral *aprendemos* algo sobre a realidade, para além de apenas conhecer mais uma “versão”? Quando a relação entre acontecimentos e sentido se condensa, ou se imobiliza, em acontecimentos-chave (o assassinato do príncipe de Orange), em gestos verbais (“ele abate o dragão”), unidades indivisíveis sem as quais não podemos apreender novamente o sentido. Quando isso acontece, a entrevista nos fornece passagens de tal peso que são “citáveis”.

Em um artigo em que faz considerações metodológicas sobre a história oral, Lutz Niethammer, que durante muitos anos coordenou o projeto Lusir, na Alemanha,¹¹ identifica quatro componentes do “texto” da entrevista. Em primeiro lugar, trata-se do registro de uma interação social (entre entrevistado e entrevistador); em segundo, de uma ou

mais versões da história de vida do entrevistado; em terceiro lugar, o texto reúne uma variedade de informações, que podem ser verdadeiras ou não (e cabe ao pesquisador indagar-se sobre sua plausibilidade, comparando-as com outras fontes); em quarto lugar, finalmente, quase toda entrevista contém histórias. “Essas histórias”, diz Niethammer, “são o grande tesouro da história oral, porque nelas se fundem, esteticamente, declarações objetivas (podemos dizer: os acontecimentos) e de sentido.”¹² “Boas histórias”, continua, não se deixam *traduzir* por uma “moral”, porque o significado do que é narrado se cristaliza no conjunto da narrativa. E porque, nessas histórias, o sentido é apreendido do conjunto, elas são especialmente “citáveis”, têm força estética. Apresentadas ao público juntamente com propostas de interpretação histórica, permitem que haja uma ampliação do conhecimento.

Voltando à teoria da literatura

Além de Jolles, outros autores conferem ao acontecimento um lugar central na narrativa e enfatizam a relação intrínseca entre a organização dos fatos e a cristalização do sentido, ou dos conceitos. Karlheinz Stierle (1936), professor de literatura na Universidade de Konstanz, Alemanha, desenvolve essas idéias em um artigo, à luz de um pequeno texto de Johann Peter Hebel (1760-1826), escrito para sua série de “histórias de calendário”.¹³ O texto conta a história de um mineiro e de sua noiva, na Suécia. Numa manhã do ano de 1760, o mineiro passou pela última vez na casa da noiva, para se despedir antes de ir para o trabalho, onde encontraria a morte. A moça, que costurava um lenço de seda para o noivo usar no dia do casamento dali a oito dias, aguardou em vão seu retorno e não o esqueceu jamais. Entrementes, diz o texto, ocorreu o terremoto de Lisboa, a Guerra dos Sete Anos, a extinção da Companhia de Jesus, a América libertou-se, começou a Revolução Francesa, Napoleão conquistou a Prússia, os camponeses plantavam, o moleiro moía, os ferreiros martelavam e os mineiros cavavam a montanha em busca de metais. Quando, entretanto, no ano de 1809, eles encontraram o cadáver de um jovem embebido em água vitriolada, que se podia reconhecer claramente, como se tivesse morrido uma hora antes ou adormecido um pouco, ninguém o reconheceu: pai, mãe, conhecidos e amigos já haviam morrido há muito. Foi então que sua noiva, cinza e encurvada, apareceu na praça e, depois de se debruçar sobre o amado, revelou: “É meu noivo, cuja morte eu chorei durante 50 anos e que agora Deus ainda permite que eu veja, antes do meu fim.” No dia seguinte, envolveu o pescoço do jovem com o lenço de seda, antes de acompanhá-lo ao cemitério, e despediu-se dizendo que em breve o encontraria.

Essa narrativa de Hebel é especialmente pregnante, diz Stierle, porque ela conserva o acontecimento presente, como se ele se sobrepujasse à história. A justaposição de fatos “históricos” no meio da narrativa (o texto relaciona um número bem maior do que o resumo feito acima) tem um significado subordinado, dado pela própria enumeração: sua função na narrativa é mostrar o quanto a passagem do tempo é insignificante. O eixo de uma narrativa, diz Stierle, é a diferença entre o ponto de chegada (seu fim) e o ponto de partida (seu princípio). Apenas quando essa diferença pressupõe uma mudança conceitual, quando algo mudou de forma relevante, é que vale a pena contar uma história. E o que mudou, neste caso? Qual conceito abstrato organiza a narrativa? A oposição entre vida e morte: o cadáver passa da morte para a vida, a noiva velha percorre o sentido inverso, e o futuro que se descortina é a suspensão da morte, concretizada na esperança cristã da vida eterna.

O que temos, então? Uma história em que o plano dos acontecimentos é relevado ao máximo e que, mesmo assim, está carregada de sentido. Observe-se que o sentido é dado por um par de oposição: vida e morte (o mesmo que marca, entre outros, a narrativa do príncipe de Orange). Stierle enumera outras possibilidades: guerra e paz, crime e pecado, vermelho e preto... Ainda que o narrador possa escolher o sistema de conceitos sob o qual construirá sua narrativa, podemos dizer que dispõe de um número limitado de possibilidades. Stierle faz remontar a idéia dos conceitos abstratos à teoria dos mitos de Claude Lévi-Strauss, que, como se sabe, pressupõe unidades de oposição estruturalmente determinadas (limitadas, pois): vida-morte, homem-mulher, dia-noite etc.

Com propósitos diferentes (porque concernentes à teoria da história, e não à teoria da narrativa ou dos mitos), mas num movimento semelhante, Reinhart Koselleck identifica cinco categorias como fazendo parte das condições de surgimento dos acontecimentos no passado: (1) a inevitabilidade da morte e a possibilidade de matar e de ser morto (faculdades responsáveis por muitas das histórias que conhecemos), (2) a sucessão de gerações, e as oposições entre (3) amigo e inimigo, (4) fora e dentro (ou público e privado) e (5) em cima e embaixo (nas organizações políticas).¹⁴ Essas categorias ou pares de oposição permitem que surjam histórias.

Podemos inferir algumas implicações dessa discussão para o caso das narrativas “citáveis” que aparecem em algumas entrevistas de história oral. Não que as cinco categorias de Koselleck ou os pares de oposição da teoria dos mitos de Lévi-Strauss esgotem todas as possibilidades. Mas talvez seja possível dizer que algumas das “boas histórias” de nossas entrevistas são atreladas a sistemas de conceitos básicos na apreensão do mundo (como vida e morte, certamente).

Uma imagem, para reter o principal

No início de seu livro, André Jolles identifica três direções da ciência (ou teoria) da literatura: a estética, a histórica e a morfológica, que interpretam os fenômenos literários de acordo com sua beleza, com as condições históricas e individuais de produção e com sua forma, respectivamente. É na última direção, a morfológica, que Jolles situa sua pesquisa.

A primeira direção surgiu no século XVIII, quando a pergunta sobre a essência da arte, que já existia desde o Renascimento, se transformou na pergunta sobre a experiência estética. Nesse momento, os suportes da obra de arte (a mídia) passaram a ser objetos de reflexão, sendo comparados e investigados quanto a seu desempenho. Dois deles tiveram então uma função primordial: a pintura e a literatura.

É nesse contexto que o escritor Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) escreveu um livro que se tornou clássico: *Laocoonte, ou sobre a fronteira entre pintura e poesia*, publicado pela primeira vez em 1766.¹⁵ Laocoonte é uma figura lendária da Antigüidade. Sacerdote em Tróia, teria aconselhado os troianos a não recolherem o cavalo de madeira que trazia guerreiros em seu interior, e por isso teria sido castigado pelas divindades protetoras dos gregos, que enviaram duas monstruosas serpentes marinhas para matá-lo junto com dois filhos. A história foi contada em poema de Virgílio e representada em famosa escultura do século II a.C., na qual se vêem um belo Laocoonte e seus dois filhos contorcendo-se de dor e debatendo-se com as serpentes. Vista por muitos como exemplo da perfeição da arte na Antigüidade, por causa de sua força expressiva e sua dramaticidade, a escultura é o ponto de partida do texto de Lessing, que se pergunta por que seu autor não representou o sacerdote gritando, como aparece no poema. Porque, responde, era preciso combinar beleza e dor; se o escultor abrisse a boca de Laocoonte em um grito, ele ficaria para sempre gritando, a escultura seria feia e repugnante, fazendo com que desviássemos dela nosso olhar.

Esse é o ponto de partida para Lessing discutir a diferença entre as artes plásticas e a literatura. Ao contrário do escultor ou do pintor, que representa uma parte da ação parada e visível, o poeta não precisa se concentrar em um único momento; ele pode falar de várias ações, do início até o final, inclusive daquilo que não é visível (da música, por exemplo). Cada arte tem sua especificidade: o objeto da pintura são corpos no espaço, enquanto o objeto da literatura são as ações no tempo. Quando o escritor descreve o espaço (uma paisagem, por exemplo), precisa de muito tempo para tornar claras cada uma das partes e, quando chega ao fim, geralmente já esquecemos o começo. Para o olho que vê uma pintura, ao contrário, os objetos observados permanecem presentes na apreensão do todo. O próprio da poesia é, portanto, a progressão do tempo, enquanto o próprio da pintura é a beleza no espaço.

Estabelecidas essas diferenças, podemos dizer que, para o poeta e para o pintor, representar o objeto próprio da outra arte produzindo um efeito estético é um desafio. Na arte, diz Lessing, é preciso suscitar a imaginação: se

Laocoonte suspira, a imaginação pode ouvi-lo gritar, mas se já gritesse, não haveria mais nada a imaginar, a não ser vê-lo morto. O quadro belo talvez seja aquele que sugere a progressão do tempo – justamente aquilo que não é objeto da pintura. Pensemos, por exemplo, na *Criada com cântaro de leite*, de Vermeer (1658), em que se “vê” a passagem do tempo no filete de leite sendo vertido do bule; ou no *Quarto* de Van Gogh, que, na sua imobilidade, sugere a existência anterior e posterior ao registro; ou mesmo na *Monalisa*...

Já a poesia bela seria aquela que, narrando os acontecimentos no tempo, conseguisse chegar a um quadro, a uma imagem, justamente, que condensasse e imobilizasse o que foi dito. Lessing observa como Homero descreve a beleza de Helena, na *Ilíada*. Não é apresentando os elementos um após o outro, pois seria impossível ao leitor imaginar que efeito teriam em conjunto a boca, o nariz e os olhos descritos. Homero “pinta” a bela Helena através da própria ação, usando a opinião de outros personagens. O mesmo recurso é usado para descrever a roupa de Agamenon: o rei se veste e, ao final da ação, podemos “vê-lo” com todas as peças de sua roupa.

A comparação entre as especificidades e os desafios de pintura e poesia, tais que analisadas por Lessing e outros (ver nota 15), podem nos ajudar a reter a proposta principal deste texto. As narrativas na história oral (e não só elas) se tornam especialmente pregnantes, a ponto de serem “citáveis”, quando os acontecimentos no tempo se imobilizam em imagens que nos informam sobre a realidade. É neste momento que as entrevistas nos ensinam algo mais do que uma versão do passado. Nem todas apresentam essas possibilidades, mas quando apresentam, podem se tornar ricos pontos de partida para a análise.¹⁶

¹ Entrevistas de história oral também são fontes para se conhecer o presente, como testemunha a larga aplicação do método nas ciências sociais.

² Sobre a caracterização das fontes históricas em resíduos, de um lado, e relatos, de outro, de ações do passado, ver Peter Hüttenberger, “Überlegungen zur Theorie der Quelle”, in: Rusinek, Bernd-A.; Ackermann, Volker & Engelbrecht, Jörg (org.). *Einführung in die Interpretation historischer Quellen. Schwerpunkt: Neuzeit*. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1992.

³ Ver, por exemplo, Michael Pollak, “Memória e identidade social”, *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.5, n.10, 1992, p.213, e Alessandro Portelli, “História oral como gênero.” *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, Educ, nº 22, junho 2001, p.12.

⁴ Ver Luiz Costa Lima, *A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

⁵ Johannes Andreas Jolles, ou André Jolles, nasceu em Nieuwediep, na Holanda, em 1874, e transferiu-se para a Alemanha nos anos 1910, vindo a falecer em Leipzig em 1946. *Formas simples* foi publicado em 1976 pela Editora Cultrix (São Paulo).

⁶ André Jolles. *Formas simples*. São Paulo, Cultrix, 1976, p.20.

⁷ Id., p.19.

⁸ Característica semelhante foi apontada por Ricardo Benzaquen de Araújo com relação à narrativa histórica, em sua análise sobre Capistrano de Abreu: a explicação dada para o passado pelo historiador faz com que a flecha do tempo linear finalmente pare, aceitando uma conclusão. Ricardo Benzaquen de Araújo, “Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu.” *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n. 1, 1988, p.49 (disponível para download em www.cpdoc.fgv.br).

⁹ Cada uma das formas simples tem, segundo Jolles, um objeto específico – o da legenda é a relíquia, o do mito é o símbolo, e assim por diante.

¹⁰ A análise que Jolles faz de cada uma das formas simples é bastante arguta e permite verificar o que estamos “perdendo” com a hegemonia do *memorable*. Veja-se, por exemplo, em que consistem, para ele, as formas simples mito, adivinha e ditado. Na origem do mito, diz Jolles, está uma pergunta feita pelo homem ao mundo acerca da natureza profunda de seus fenômenos. O mito é a resposta que apazigua a pergunta original. Trata-se, pois, da forma simples na qual, por intermédio de pergunta e resposta, o mundo é criado ao homem. A adivinha (ou enigma) é outra forma que se atualiza em perguntas e respostas. Entretanto, ao contrário do mito (uma resposta que contém uma pergunta original), a forma simples da adivinha é uma pergunta que contém uma resposta: o perguntado sabe que alguém antes dele já soube a resposta. O mito fala da relação entre o homem e o mundo, enquanto a adivinha trata da relação (de poder) entre dois homens (um que sabe e outro que não sabe). Já o ditado (ou provérbio) é a forma simples do mundo da empiria; ele encerra uma experiência, sem que com isso deixe de ser um caso particular. Ao contrário do

que possa parecer, o provérbio não é didático, não é um ponto de partida para um aprendizado; sua tendência é a retrospectiva e a resignação. Quando se diz “Não se deve cantar vitória antes da batalha”, em geral é porque o que não se deve fazer já ocorreu. Seu estilo é afirmativo (e nisso se distancia do mito e da adivinha, que são dialógicos) e a linguagem utilizada é única – toda palavra é sempre *hic et nunc* (aqui e agora). Em “A mentira tem pernas curtas”, por exemplo, duas coisas sem qualquer ligação são reunidas e o resultado é um significado que só se constitui enquanto experiência. Jolles observa que a forma simples ditado é hoje mais comum do que a saga ou a legenda. Isso ocorre porque ela nos poupa de elaborar vivências e percepções. Não precisamos tirar consequências conceituais das experiências; com o ditado ou o provérbio, as experiências podem ser arquivadas como experiências apenas. Ou seja, essas formas simples mostram que existem outras atividades mentais para além da organização de acontecimentos do *memorable* ou da história. O ditado ou provérbio não ordena experiências de acordo com um sentido; apenas deixa-as como estão. Mito e adivinha não tratam de acontecimento, mas de pergunta e resposta. E assim por diante.

¹¹ “Lusir” é uma sigla que reúne as iniciais de “Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960” (ou seja, “História de vida e cultura social no vale do Ruhr 1930 a 1960”), título do projeto desenvolvido na primeira metade da década de 1980 por um grupo de pesquisadores coordenado por Lutz Niethammer e composto por Alexander von Plato, Michael Zimmermann e Ulrich Herbert, entre outros, sediado inicialmente na Universidade de Essen e, a partir de 1984, na Fernuniversität Hagen.

¹² Lutz Niethammer, “Fragen-Antworten-Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History.”, in: Niethammer, Lutz & Plato, Alexander von (org.). “*Wir kriegen jetzt andere Zeiten*”. *Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in Nachfaschistischen Ländern*. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960 (Lusir), Bd. 3., Berlin-Bonn, J.H.W. Dietz Nachf., 1985, p. 407.

¹³ Karlheinz Stierle, “Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte ‘Unverhofftes Wiedersehen’.” In: Helmut Brackert & Eberhard Lämmert (org.). *Funk-Kolleg Literatur*. Frankfurt a.M., Fischer Verlag, 1977, v. I, p. 210-233. As *Kalendergeschichten*, histórias de calendário (semelhantes às nossas histórias de almanaque), eram histórias curtas, em que se narravam acontecimentos interessantes, muitas vezes originários de experiências de pessoas comuns, com a intenção de divertir ou de instruir. Hebel destacou-se como autor dessas histórias e seus textos até hoje são objetos de estudo.

¹⁴ Reinhart Koselleck, “Historik und Hermeneutik”, in: KOSELLECK, Reinhart & GADAMER, Hans-Georg. *Hermeneutik und Historik*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987. Discorro sobre esse texto de Koselleck no artigo “A existência na história: revelações e riscos da hermenêutica”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.9, n.17, 1996, p.31-57 (disponível para download em www.cpdoc.fgv.br).

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1990. Sobre o livro muito já foi escrito. Merece destaque a coletânea *Das Laokoon-Projekt. Plane einer semiotischen Ästhetik*, organizada por G. Gebauer (Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlag, 1984), com artigos de Tzvetan Todorov e Karlheinz Stierle, entre outros.

¹⁶ Um exemplo de análise de entrevista a partir das potencialidades da narrativa pode ser encontrado em meu artigo “Leyes e narración: uma entrevista de historia de vida com um legista brasileiro.” *Palabras y Silencios*. Boletín de la Asociación Internacional de Historia Oral (IOHA), n. 1, v. 1, jun. 1997, p.3-9.