

BEYOND THE VERSIONS:
POSSIBILITIES OF THE NARRATIVE IN ORAL HISTORY INTERVIEWS*
Verena Alberti (ABHO; CPDOC-FGV)**

The work with oral history consists of recording interviews which have historical and documental proprieties, with *actors/actresses* or witnesses of events, conjunctures, movements, institutions and ways of living along the contemporary history. One of its basic foundations is the *narrative*. An event or a situation lived by the interviewee can not be transmitted to any other person without being narrated. That means that it frames itself (meaning that it does become something) at the very moment of the interview. By telling his/her life experiences, the interviewee transforms what has been lived into language, selecting and organising facts according to some determined meanings. This *work of language* in crystallising images (images which refer to, and mean again, life experience) is common in all narratives – and we do know that sometimes it is much more successful than others (just the way some oral history interviews are certainly more successful than others). However, perhaps we have not given yet all the attention needed to this work of language in the oral sources.

Remembering that interviews are sources

First of all, it suits to remember that interviews, like any other historical source, are trails for one to know the past.¹ In oral history (as in many other cases), the trails are reports about the past, emerging *a posteriori*.² The past has existed independent from these trails, but today it may exist only because of them and of other sources. So,

* Paper presented at the XIII International Oral History Conference "Memory and Globalisation". Rome, Italy, From 23rd to 26th June 2004.

** President of Brazilian Oral History Association (ABHO) (May 2002 – May 2004), coordinator of the Oral History Program at Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas (verena@fgv.br; www.cpdoc.fgv.br; www.cpdoc.fgv.br/abho).

¹ Oral history interviews are also sources to know the present time, as it is shown by the broad use of this method in social sciences.

² About the characterisation of the historical sources in two groups, the *remainders*, on the one hand, and the *reports*, on the other hand, of past actions, see 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.

if we say narrative, in oral history, ends up by framing the past, that does not mean that the past has *not* existed before it. Forgetting this difference is to see narrative as the reality itself, or as “realities”. And, when one chooses the plural, it is so because one concludes that all narratives are “valid” – or, better said, they are “versions” – and it is not the researcher’s business to judge them. It is clear the importance of knowing different versions about a fact or a situation. But it would be really good if we do not get fully satisfied with collecting them, as well as it is not enough to compile newspaper articles or justice court decisions, for example, to account for an event or a conjuncture of the past.

Source specificity

If interviews, considered as sources, are a way of ours to get close to reality (the present reality and the past one – see note 1), it suits to ask what we may learn especially from them. Why do we look for a certain person and ask him/her for telling us his/her experience in a certain event or situation? It has already been observed that what one asks to the interviewee is rather strange: he/she must tell his/her life to someone he/she barely knows, and, what is worse, facing a recording machine.³ People are not used to doing this, not even with their children and grandchildren (at most, they tell episodes and scenes; very rarely “all” their biography). In front of the interviewer, however, they have the task to “account for” everything and answer questions... What is the matter there? The work of transforming memories, episodes, life periods (childhood, adolescence and so forth), experiences into language. In situations of this sort (like in many others), language does not “translate” pre-existing pieces of knowledge and ideas. On the contrary: pieces of knowledge and ideas become reality at the same time that, and because, one speaks. Meaning is built in the narrative itself; that is why it is said it frames (produces) pieces of rationality (“rationalities”).⁴

Do we learn with our interviewee’s narratives? In which moments, or in which interviews, is our gain bigger than simply knowing just another “version” of the past? This paper suggests that one of the possible answers to this question is: When narrative

³ See, for instance, Michael Pollak, “Memória e identidade social” (“Memory and social identity”), *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.5, n.10, 1992, p.213, and Alessandro Portelli, “História oral como gênero.” (“Oral history as a gender.”) *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 See Luiz Costa Lima. *A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa. (The oil of turpentine of time. Studies about narrative.)* Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

goes beyond the particular case and offers to us a key to the understanding of reality. And perhaps this happens more sharply when we realise the work of language in framing some pieces of rationality.

“Theoretical background”

Some concepts and notions taken from the field of literary theory may help us understand quite better what has been proposed above as an answer. Several authors have pointed out that language, instead of *representing* a pre-existing reality, is in itself an act, a production of something. Such difference, which *mutatis mutandis* goes back to the dialogues between Plato and the sophists – a dichotomy between the “transparent” language, on the one hand, and rhetoric and persuasion, on the other hand – and is found in Nietzsche and Wittgenstein, among others, has clear epistemological implications, because the idea of language as an action grants to it a statute of reality producer.

In 1930, the art historian and literature theorist André Jolles published, in Germany, the book *Einfache Formen (Simple forms)*, translated into several languages.⁵ “Simple forms” are, for this author, the ones which “are not grasped by stylistic, not even by rhetoric, not by poetics, and not even by the ‘writing’, perhaps.”⁶ He analyses nine of them: legend, saga, myth, riddle, proverb (or saying), case, memorable, fairy tale and jest. A simple form is born always when, under a mental activity, the multiplicity and the diversity of the being and of the events is condensed into “verbal gestures”, indivisible units which, again, mean and refer to the being and to the events. For instance: expressions like “a thief”, in a text telling the story of a wallet stealing, or “he knocks down the dragon”, within the story of Saint George’s life, are indivisible units of the event that always comes out when the story is told. According to Jolles, these “verbal gestures” are the result of the *work of language* in selecting, in the sequence plan of the events, the ones that enclose the meaning that the mental activity wants to give them.

The study of the simple forms allows us, according to Jolles, to investigate in detail the “itinerary between language and literature”.⁷ They show that language produces (like the farmer), manufactures (like the artisan) and means (in the meaning of

⁵ Johannes Andreas Jolles, or André Jolles, was born in Nieuwediep, Holland, in 1874, moved to Germany in the 1910’s and died in Leipzig in 1946.

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

⁷ Id., p. 19.

building meanings), irrespective of the writer or poet. Nevertheless, in the “artistic” or “literary forms”, conditioned by the artist’s personal choices and interventions, it is not anymore in language itself that something is condensed or crystallised; in them, the maximum of concision is reached by a no more repeatable artistic activity.

In the very frontier between the simple forms and the artistic ones, Jolles locates the *memorable*, Latin translation from the Greek *Apomnemoneuma*, title of a book written by Xenophon, which aimed at presenting Socrates’ personality not from a personal approach (as Plato had done before), but from the events themselves, exactly as Xenophon had kept them in his memory. The result is that Socrates’ personality dictates, stiffens and crystallises, in the sequence of events. In other words, it means that, in the simple form *memorable*, the ever-progressive event condenses itself in certain points, in which it is grasped by language. The sequence of events is guided by a superior finality, a special meaning that is imprinted on the narrative, and ends up immobilised by this meaning.⁸

Two examples help us understand it fairly better. One of them is a newspaper cutting, analysed by Jolles, which reports the suicide committed by a commercial counsellor. The text shows details that could be eliminated in a more formal reporting: so as to avoid an embarrassment to his wife, the counsellor committed suicide on an evening she was in a concert; the shot was heard by a neighbour, a famous actress, who was the first person to call a doctor and the police. The other example is the story of the murder, in late sixteenth century, of Prince William of Orange, or William I, from Nassau, who led the uprising of the United Provinces (or Netherlands) against the bloody repression towards the Protestants done by the Spanish Crown. It is not, says Jolles, a matter of analysing the narrative from the viewpoint of history science or of history philosophy. What interests him is to observe it as a language fact. The murder of Prince of Orange embodies the meaning of the whole in the battle of the United Provinces. Like the newspaper cutting, it is also a “cutting” in the history sequence: in it, the sequence of events has become hardened; it has coagulated.

Again, details could have been cut off from the story, but they are often repeated when it is narrated. After a reward is offered by Spanish king Philip II for the prince’s

⁸ A similar characteristic was indicated by Ricardo Benzaquen de Araújo regarding the historical narrative, in his analysis about the Brazilian historian Capistrano de Abreu: the explanation given to the past by the historian makes the linear time arrow stop at last, accepting a conclusion. Ricardo Benzaquen de Araújo, “Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu.” (“Night watch: narrative, critics and truth in Capistrano de Abreu.”) *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n. 1, 1988, p.49 (download available at www.cpdoc.fgv.br).

death, and also after a first frustrated attempt, the man who will succeed in killing him plans his crime in detail. He approaches the court disguised as a persecuted Protestant. One fine day he is discovered in a little approachable sector of the palace, investigating escape possibilities and justifies it by telling a lie: he would be very badly dressed to appear in front of the prince's rooms. William of Orange, as soon as he gets in the know of the fact, asks his servants to give him some money to buy better clothes, but, with the amount received, the murderer buys a gun for the crime. On the very day of the killing, the prince was wearing his gala clothes, had just finished talking cheerfully at dinner and was walking towards the stairs to enter the higher floor, when he is deadly hit by two pistol shots: the murderer was hidden in a dark corner of the palace.

Let us go to the efficacy of the details. The murderer confessed later that he was decided to kill the prince. The fact of buying a pistol with the money he had been given by the prince to buy better clothes would not change the course of events, but, in the narrative, it is efficacious to mark clear the opposition between the prince's goodness and the murderer's malevolence (who does tell a lie and does not hesitate to buy a gun with the money given by the victim). The cheerful talk and the gala clothes are efficacious to mark clear a contrast between the life movement and the sudden death, between joyfulness and the murder. The same thing can be said about the newspaper cutting: the contrast between the suicide, on one hand, and the concert and the famous actress, on the other hand. In the *memorable*, each and every detail of the event emphasises, using discussion, comparison and confrontation, the superior finality; they do complete it and are completed by it.

The *memorable* is also the simple form, where the *concrete* is carried out. We do not see the prince anymore as the representative of the uprising in the United Provinces, but as a man who wears gala clothes, who has a solemn walking... The objects of the *memorable* are the documents that make the event become concrete (for instance, the prince's clothes or a bullet hole in the wall).⁹

Jolles points out that the *memorable* form, brought to light in the modern epoch, has become so usual that it seems it is not possible anymore to grasp the event in any other way. The other simple forms have ended up by becoming subordinate to it, and today they are seen as if they are not true, or trustworthy and so forth. It is what he calls, at a certain point, "the tyranny of History". Even the artistic forms often make use

⁹ Each of the simple forms has got, according to Jolles, a specific object – the object of the legend is the relic, the object of the myth is the symbol, and so forth.

of the typical processes carried out by the *memorable*: an imaginary event, so as to be trustworthy, is surrounded by detailed indications which contain and emphasise, through discussion, comparison and confrontation, the meaning of the narrative.¹⁰

Interval

It is clear that we may not simply state that oral history interviews are examples of the simple form called *memorable*. But, undoubtedly, the “theoretical background” taken from the literary theory may help us identify some important features. We may state that oral history interview becomes more pregnant when the event flowing is ordered by (and, at the same time, orders) a meaning. And, as we are not dealing with “artistic forms”, consequence of a work of text improvement, whose objective is to reach a unique and definitive result, we may, by conducting and listening to our interviews, observe, in some cases, the process itself of meaning framing through the sequence of events. Let us come back to the question above: in which moments of our oral history interviews do we *learn* anything about reality, beyond only knowing one more “version”? When the relation between events and meaning is condensed, or is immobilised, into key-events (the murder happened to the Prince of Orange), in verbal gestures (“he knocks down the dragon”), indivisible units without which we can not grasp the meaning again. When this happens, the interview provides passages of such importance that can be “quoted”.

¹⁰ The analysis done by Jolles, taking into account each and every simple form, is quite sharp and it enables us to recognize what we are “losing” with the *memorable* hegemony. Keep in mind, for instance, how he analyses the simple forms myth, proverb and riddle. Inside the origin of myths, says Jolles, there is a question asked by the man to the world about the deep nature of its phenomena. The myth is the answer that pacifies the original question. It is the simple form, in which, through asking and answering, the world is created to the man. The riddle (or enigma) is another form to be materialised through askings and answerings. However, unlike the myth (an answer which has inside of it an original question) the simple form of the riddle is a question which has got inside of it an answer: the asked one knows that someone before him/her has already known the answer. The myth speaks about the relation between the man and the world, whereas the riddle is about the relation (of power) between two men (the one who knows and the other one who does not know). The saying (or proverb), however, is the simple form of the empirical world; it discloses an experience, without stopping being a particular case. Unlike it may seem, the proverb is not didactic, it is not a starting point for a learning situation; its inclination is retrospection and resignation. When one say, “Do not crow victory before the battle is over”, in general what one must not do has already occurred. Its style is affirmative (and so it gets away from the myth and from the riddle, which are dialogical), and the language used is unique – each and every word is always *hic et nunc* (here and now). In “Lie has got short legs”, for instance, two things with no connection at all are gathered, and the result is a meaning grasped only through experience. Jolles observes that the simple form proverb or saying is today more common than saga or legend. This happens because it saves us from elaborating existences and perceptions. We do not need to elicit conceptual consequences from the experiences; with proverbs or sayings, the experiences can be filed like mere experiences. That is to say, these simple forms show that there are other mental activities beyond the events organisation of *memorable* or of history. Proverbs and sayings do not put in order experiences according to a certain meaning; they just let them be how they are. Myths and riddles are not about events, but they are about questions and answers. And so forth.

In an article presenting methodological considerations about oral history, Lutz Niethammer, who, during a lot of years, co-ordinated the project called “Lusir”, in Germany,¹¹ identifies four components of the “text” of any interview. First of all, an interview is the register of a social interaction (between interviewee and interviewer); secondly, it is one or more versions of the interviewee’s life history; thirdly, the text gathers a good variety of pieces of information that may be true or not (and it is the interviewer’s job to question about their plausibility, comparing them with the other sources); fourthly, finally, almost each and every interview holds stories. “These stories”, says Niethammer, “are the great treasure of the oral history, because in them we may find melted, aesthetically, objective statements (we may say: events) and meaningful statements.”¹² Good stories, he continues, do not let themselves be *translated* by any “moral”, because the meaning of what is narrated crystallises itself in the whole of the narrative. And because, in these stories, the meaning is grasped and understood from the whole, they are especially “quotable”, having aesthetic strength. As they are presented to the public together with proposals of historical interpretation, they enable an enlargement of knowledge.

Coming back to the literary theory

Besides Jolles, other authors bestow upon the event a central place in the narrative and emphasise the intrinsic relation between the organisation of events and the crystallising of meanings or of concepts. Karlheinz Stierle (1936), literature professor at Konstanz University, Germany, develops such ideas in an article, in the light of a little text by Johann Peter Hebel (1760-1826), written for his series of “calendar stories”.¹³ The text tells the story of a miner and his fiancée, in Sweden. On a certain morning in 1760, the miner called on his fiancée for the last time, to bid farewell before

¹¹ “Lusir” is an acronym for “Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960” (that means: “Life story and social culture in Ruhr Valley, from 1930 to 1960”), the title of the project developed in the first half of the 1980’s by a group of researchers co-ordinated by Lutz Niethammer and composed of Alexander von Plato, Michael Zimmermann and Ulrich Herbert, among others, at first located at Essen University and, from 1984 on, at 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. The *Kalendergeschichten*, calendar stories (similar to our almanac stories), used to be short stories, in which interesting events used to be narrated, quite often being originated within common people’s experiences, with a view to amusing or teaching. Hebel distinguished himself as an author of such stories, and his texts until today have been studied and analysed.

going to work, where he would face his own death. The young woman, who was sewing a silk kerchief for her fiancé to wear on their wedding day, in eight days' time, waited and waited, in vain, for his return and never forgot him. Meanwhile, says the text, an earthquake occurred in Lisbon, the Seven Years War, the extinction of Jesus' Company, America was set free, the French Revolution started, Napoleon conquered Prussia, peasants kept on planting, the miller kept on grinding, blacksmiths kept on hammering, and miners were still digging the mountains searching for metals. When, however, in 1809, they discovered the corpse of a young man soaked into vitriolic water, which could be easily identified, as though he had died an hour before or slept for a short while, nobody recognised him: father, mother, his acquainted ones and friends had already died a long time before. It was then when his fiancée, grey and bending of old, appeared in the public square and, after leaning over his beloved one, reveals: "This is my fiancé, whose death I have been crying for the last 50 years, and now God allows me to see him, before I end." On the following day, she wrapped the young man's neck with that silk kerchief she had made, before carrying him to the cemetery, and then she takes leave of him, telling him that very soon she would meet him again.

This Hebel's narrative is especially pregnant, says Stierle, because it keeps the event present, as if it overlaid the story. The juxtaposition of "historical" facts in the middle of the narrative (the text does list a fairly bigger number of facts than the summary above presents) has a subordinate meaning, given by the proper numeration: its function in the narrative is to show how meaningless the time passing by is. The axle of the narrative, says Stierle, is the difference between the destination point (its end) and the starting point (its beginning). Only when this difference takes for granted a concept change, when something did change in a relevant way, it is worthwhile telling the story. And what actually changed in that case? What kind of abstract concept organises the narrative? The opposition between life and death: the corpse goes by from death to life, the old fiancée goes through the opposite direction, and the future disclosed is the suspension of death, turned concrete within the Christian hope of an everlasting life.

So what do we have here? A story in which the sequence of events is emphasised at its most and which, in spite of that, is meaningful. One must observe that meaning is given by a pair of opposition: life and death (the same which appears in the narrative about the Prince of Orange). Stierle enumerates other possibilities: war and peace, crime and sin, red and black... Even if the narrator may choose the concepts

system under which he/she will build his/her narrative, we may state he/she has at hand a limited number of possibilities. Stierle makes the idea of abstract concepts go back to the myths theory of Claude Lévi-Strauss, which, as it is well known, implies units of opposition, structurally determined (limited, then): life-death, man-woman, day-night and so forth.

With different intentions (for they are connected to the history theory, and not to the narrative theory, neither to the myths theory), however using a similar move, Reinhart Koselleck identifies five categories which belong to the appearing conditions of the events in the past: (1) the inevitability of death and the possibility of killing and being killed (abilities which are responsible for lots of histories we know), (2) the generation sequence, and the oppositions between (3) friends and enemies, (4) outside and inside (or public and private), and (5) *on* and *under* (in the political organisations).¹⁴ These categories or opposition pairs allow some histories to come into sight.

We may infer some implications of this discussion for the “quotable” narratives, which appear in some oral history interviews. It does not mean that those five categories deduced by Koselleck or the opposition pairs from the myths theory by Lévi-Strauss put an end to all possibilities. But perhaps it is possible to state that some of the “good stories” collected in our interviews are linked to systems of basic concepts within the understanding of the world (like life and death, for sure).

An image, so as to retain the main thing

André Jolles, in the beginning of his book, identifies three directions for the literary science (or theory): the aesthetic direction, the historical one and the morphological one. They interpret the literary phenomena according to their beauty, to their historical and individual conditions of production and to their form, respectively. It is in the latter direction, the morphological one, that Jolles locates his research.

The first direction appeared in the eighteenth century, when the question about the essence of art, already present since Renaissance, became the question about the aesthetic experience. At that moment, the carriers of the work of art (the media, in

¹⁴ Reinhart Koselleck, "Historik und Hermeneutik", in: KOSELLECK, Reinhart & GADAMER, Hans-Georg. *Hermeneutik und Historik*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987. I descant upon this text by Koselleck in the article “A existência na história: revelações e riscos da hermenêutica”. (“The existence in history: revelations and risks inside hermeneutics”) *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.9, n.17, 1996, p.31-57 (*download* available at www.cpdoc.fgv.br).

general) became objects of thought, being compared and investigated regarding their performance. Two of them had then a fundamental function: painting and literature.

It is within this context that writer Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) wrote a book that became classical: *Laocoonte, or on the frontier between painting and poetry*, published for the first time in 1766.¹⁵ Laocoonte is a legendary character from the Ancient Times. Having a sacerdotal position in Troy, Laocoonte was supposed to have advised the Trojans not to take back the famous wooden horse with soldiers in its stomach, and, on account of that, he would have been punished by those protective divinities from Greece, who sent two monstrous sea serpents to kill him together with his two children. The story was told in verse by Vergil (Publius Vergilius Maro: 70-19 b.C.) and portrayed in a famous sculpture from the second century b.C., in which one can see a handsome Laocoonte and his two children writhing with pain and fighting the serpents. Seen by many people as an example of perfection in art in the Ancient Times, because of its expressive power and dramatic effect, the sculpture is the starting point of Lessing's text, who wonders the reasons why its author had not represented the sacerdotal man shouting and screaming, as it seems in the poem. Because, he answers, it was necessary to combine beauty and pain; if the sculptor opened Laocoonte's mouth in a shout, he would be there for ever crying out loud, the sculpture would be ugly and disgusting, making us avert our eyes away from it.

That is the starting point for Lessing to discuss the difference between fine arts (painting, drawing and sculpture) and literature. Unlike the sculptor and the painter, who represent a part of the visible, fixed action, the poet does not need to concentrate on a single moment; he/she can speak of several actions, from the beginning to the end, including what is not visible (music, for instance). Each art has its own specificity: the object of painting is a set of bodies in space, while the object of literature is a set of actions in time. When the writer describes a certain space (a landscape, for instance), he/she needs a long while to clarify each part of it and, when he/she gets to the end of it, we usually forget the beginning. For the eyes that see a painting, on the contrary, the objects observed remain present at the very moment of being seen and grasped as a whole. The main property of poetry is, therefore, a time progression, while the main property of painting is beauty in space.

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1990. About this book a lot has already been written; for instance, the anthology *Das Laokoon-Projekt. Plane einer semiotischen Ästhetik*, organised by G. Gebauer (Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlag, 1984), with articles by Tzvetan Todorov and Karlheinz Stierle, among others.

Those differences being established, we may state that, for the painter and for the poet, representing the typical object of the other art, producing an aesthetic effect, is a challenge. In art, says Lessing, it is necessary to excite imagination: if Laocoonte sighs, imagination can listen to his shouting, but, if he started shouting, there would be anything else to be imagined, except seeing him dead. A beautiful picture is perhaps the one that suggests time progression – exactly that thing which is not the object of painting. Let us think, for instance, about *The maid holding the milk jug*, by Vermeer (1658), in which one “sees” the time passing in the very milk trickle being poured out of the milk pot; or, let us think about *The room*, by Van Gogh, which, in its immobility, suggests the existence taking place before and after its registration; or, also, *Monalisa*...

The beautiful poetry would be that one which, narrating events in time, could arrive at a picture, or an image, capable of condensing and immobilising what has been said. Lessing observes how Homer describes Helen’s beauty, in *Iliad*. It is not presenting the elements, one after the other, for it would be impossible for the reader to imagine what kind of effect the mouth, the nose and the eyes would have, being described as a whole. Homer “paints” beautiful Helen through the action itself, using the other characters’ opinions. The same strategy is used to describe Agamemnon’s clothes: the king is dressed and, at the end of the action, we can “see” him with all his garments.

The comparison between the peculiarities and the challenges of the art of painting and of poetry, just like Lessing’s and others’ (see observation 15) analyse, may help us retain the main proposal of this text. The narratives in oral history (and not only they) become especially pregnant, on the verge of being “quotable”, when events in time are immobilised in images which do inform us about reality. It is at this very moment that interviews teach us something more than a single version of the past. Not all of them present such possibilities, but when they do, may become rich starting points for the analysis.¹⁶

¹⁶ An example of interview analysis, starting from the potentialities of narrative, can be found in my article “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, June 1997, p.3-9.

**ALÉM DAS VERSÕES:
POSSIBILIDADES DA NARRATIVA EM ENTREVISTAS DE HISTÓRIA
ORAL***

Verena Alberti (CPDOC-FGV)

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.¹⁷ No caso da história oral (como em muitos outros), as pistas são relatos do passado, surgidos *a posteriori*, portanto.¹⁸ 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

* Trabalho apresentado na XIIIth International Oral History Conference “Memory and Globalization”. Rome, Italy, June 23-26, 2004.

¹⁷ Entrevistas de história oral também são fontes para se conhecer o presente, como testemunha a larga aplicação do método nas ciências sociais.

¹⁸ 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.;

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.¹⁹ 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.²⁰

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”

Ackermann, Volker & Engelbrecht, Jörg (org.). *Einführung in die Interpretation historischer Quellen. Schwerpunkt: Neuzeit*. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1992.

¹⁹ 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.

²⁰ Ver Luiz Costa Lima, *A aguarrás do tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

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.²¹ “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.”²² Ele estuda nove delas: lenda, 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”.²³ 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.

²¹ 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).

²² André Jolles. *Formas simples*. São Paulo, Cultrix, 1976, p.20.

²³ Id., p.19.

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.²⁴

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

²⁴ 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).

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).²⁵

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.²⁶

²⁵ 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.

²⁶ 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

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,²⁷

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 lenda. 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.

²⁷ “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

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.”²⁸ “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”.²⁹ 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,

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.

²⁸ 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.

²⁹ 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. A história em questão está publicada no Brasil na excelente antologia do conto mundial organizada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Paulo Rónai: Johann Peter Hebel. “Encontro inesperado.” in: Ferreira & Rónai (org.). *Mar de histórias: antologia do conto mundial, II: do fim da Idade Média ao Romantismo*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 266-268.

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 sobrepusesse 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).³⁰ 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*,

³⁰ Reinhart Koselleck, "Historik und Hermeneutik", in: KOSELLECK, Reinhart & GADAMER, Hans-Georg. *Hermeneutik und Historik*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987. Discurso 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).

publicado pela primeira vez em 1766.³¹ 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 gritasse, 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

³¹ 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.

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 *Iliada*. 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.³²

³² Um exemplo de análise de entrevista a partir das potencialidades da narrativa pode ser encontrado em meu artigo “Leyes e narración: una 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.