

UM MICROFONE ÀS FORMIGAS: CRIMES, NARRATIVAS E HISTÓRIA

A MICROPHONE TO THE ANTS: CRIME, NARRATIVES AND HISTORY

ANTONIO VICENTE MARAFIOTI GARNICA*

RESUMO

O principal foco deste artigo é a discussão sobre como a História Cultural tem sido utilizada por pesquisadores que, em Educação Matemática, realizam investigações de natureza historiográfica. Parte-se de três obras (**A sangue frio**, de Truman Capote; **O crime do restaurante chinês**, de Boris Fausto e **Os protagonistas anônimos da História**, de Ronaldo Vainfas) para apresentar algumas perspectivas alternativas de trabalho com as narrativas e com a elaboração textual no campo da historiografia.

Palavras-chave: História Cultural; Narrativas; Historiografia; Educação Matemática.

ABSTRACT

*Some remarks on how Cultural History has been used in Mathematics Education are the main focus of this paper. It tries to discuss, basically, three works (**In Cold Blood**, by Truman Capote; **O crime do restaurante chinês**, by Boris Fausto; and **Os protagonistas anônimos da História**, de Ronaldo Vainfas) in order to present some perspectives about narratives and textual elaboration in the field of Historiography.*

Keywords: Cultural History; Narratives; Historiography; Mathematics Education.

* Professor Livre-Docente do Departamento de Matemática da UNESP de Bauru e dos Programas de Pós-graduação em Educação Matemática (IGCE-UNESP-Rio Claro) e em Educação para a Ciência (FC-UNESP-Bauru).

UMA INTRODUÇÃO: CRIMES E CASTIGOS

Vinte e um anos, uma grande distância geográfica e uma enorme diferença cultural separam os dois crimes que o título deste texto anuncia. A violência e a gratuidade os aproxima.

Saber que dois de março de 1938 foi uma quarta-feira de cinzas talvez acentue – num misto de drama e ironia – a crueza do que ocorreu, nesse dia, em um pequeno restaurante à rua Wenceslau Braz, nas proximidades da praça da Sé com sua catedral que, à época, pela ausência das torres, “parecia decapitada”. Nessa São Paulo que convivia com as decorrências do febril processo de imigração iniciado ao final do século XIX, nesse dois de março, o cozinheiro Pedro Ardukas, lituano, como fazia usualmente, bateu palmas para que o dono do restaurante chinês, Ho-Fung, abrisse-lhe a porta e mais um dia de trabalho começasse. Encontrou, entretanto, a fechadura sem cadeado e deparou-se com algo que ocupou por muito tempo as páginas dos jornais da época: no salão de refeições, dois corpos cujas cabeças haviam sido brutalmente esfaceladas com uma mão de pilão (soube-se, mais tarde, serem José Kulikevicius – lituano – e Severino Lindolfo Rocha – nordestino –, ambos garçons que, com a permissão do patrão, lá passavam as noites, dormindo sobre as mesas). Mais à frente, já na parte reservada à casa dos proprietários, contígua ao restaurante, o corpo de Ho-Fung e, no quarto do casal, o de Maria Akiau, a patroa.

Na capital do estado que já não era mais a São Paulo “italiana”, mas um aglomerado urbano vivendo febrilmente o início da industrialização, onde conviviam várias culturas, a comunidade de chineses era pequena – com cerca de duzentos componentes – talvez dada a desconfiança – em muito alimentada pela

literatura e pelo cinema americano – com que eram vistos “os amarelos”, fossem chineses ou japoneses. Italianos, espanhóis e portugueses eram tolerados, ainda que, em grande parte, sofressem com os estereótipos (do que também padeciam os “cabeças-chatas”, como eram depreciativamente chamados, de forma indiscriminada, os migrantes nordestinos que, com os mineiros, iniciavam seu êxodo em larga escala nos meados da década de 1930).

Ainda no mesmo março de 1938, noticiou-se a prisão de, “um preto suspeito”, Arias de Oliveira, “mulato escuro, não obstante [...] até simpático”, “[...] de um metro e setenta e cinco de altura, físico atlético, pescoço taurino, mãos enormes e fortes, cabelo carapinha cortado rente, nariz achatado, beijo e maxilar inferior salientes” (FAUSTO, 2009, p. 55). “O crime do restaurante chinês” ocupou por muito tempo o imaginário popular e as páginas policiais: o drama de Arias, do momento da prisão até o final de seu segundo julgamento, que ocorreu em setembro de 1940 e no qual foi inocentado, duraria quase dois anos e meio. Holcomb, por sua vez, uma cidadezinha de duzentos e setenta habitantes no meio-oeste americano, viveria sua tragédia em 1959. A cidade

fica nas planícies do oeste do Kansas, lá onde cresce o trigo, uma área isolada que mesmo os demais habitantes do Kansas consideram distante. O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria, a nasalidade dos caubóis, e os homens, muitos deles, usam calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto alto com bicos pontudos. A terra é plana e os panoramas são incrivelmente extensos; cavalos, rebanhos de gado e um aglomerado branco de silos de cereais que se elevam com a graça de templos gregos são visíveis muito tempo antes

que o viajante os alcance. Holcomb também pode ser vista de muito longe. Não que haja muito para ver [...]’ (CAPOTE, 2003, p. 21) .

A família Clutter – descendente de alemães que alcançaram os Estados Unidos pela primeira vez no final do século XIX – comandava uma das várias propriedades rurais de Holcomb onde Herbert, o pai, Bonnie, a mãe, e os filhos Nancy e Kenyon ainda moravam (as filhas mais velhas – Eveanna, já casada, e Beverly, estudante de Enfermagem – haviam se mudado: a primeira para Illinois, a segunda para Kansas City).

Em um domingo de meados de novembro de 1959, os Clutter não compareceram aos serviços religiosos. Duas amigas de Nancy, que sempre acompanhavam a família à Igreja Metodista, foram até a Fazenda River Valley e, subindo ao quarto da amiga, encontraram-na morta. Quando o xerife chegou, às nove e trinta e cinco, percebeu que Nancy havia levado um tiro de espingarda na nuca, ainda em seu quarto, um pouco antes de ir para a cama. Encontrou também mortos a Sra. Clutter, Herb e Kenyon. Todos amarrados. Bonnie em seu quarto, o Sr. Clutter e Kenyon no porão, ambos amordaçados

com fita adesiva, ambos mortos com tiros de espingarda no rosto. Três dias depois das cerimônias fúnebres, Beverly – a filha estudante de Enfermagem – casou-se na mesma Igreja Metodista; “devido à tragédia inesperada e à presença de muitos familiares que moram em locais distantes, o jovem casal decidiu realizar o matrimônio no sábado” (CAPOTE, 2003, p. 144).

Perry Smith e Richard (Dick) Hickock foram presos em Las Vegas, dirigindo o Chevrolet roubado, no qual fizeram uma longa viagem que incluiu Holcomb, onde assassinaram os Clutter. Passados quase seis anos do crime, foram enforcados na prisão estadual do Kansas em 14 de abril de 1965.

No mundo de hoje, em que a violência foi naturalizada e a vida, em muito, banalizada, em que as comunicações tornam-se mais feéricas e, em muito, servem para afastar, crimes como o do restaurante chinês e personagens como os assassinos de Holcomb podem não provocar espanto ou curiosidade e, à luz dessas afirmações, a sentença de Walter Benjamin - aceita ou contestada - sobre a morte do narrador poderia ser um mote a conduzir este texto¹. No entanto, é outro o caminho que, inicialmente, optei por seguir:

¹ Nota-se a possibilidade de usar autores contemporâneos que redimensionam a perspectiva benjaminiana como, por exemplo, Vianna. Consideremos, desse autor, a título de exemplo, a seguinte afirmação sobre a distância entre o que se vive e o que se narra: “O que desejo frisar é que tal distância NÃO DEPENDE da forma de narrar, mas PODE ser captada através de análises sobre tais formas. A pergunta é: como trocar experiências? Como captar a experiência de um outro? [...] Aventuro-me a responder que NÃO é possível mudar as estruturas sociais sem mudar a narrativa. Benjamin nos dizia (e estava enganado!) que o narrador estava em extinção, que as experiências deixavam de ser comunicáveis... Isso é uma forma de ver as coisas que torna como referencial algo ‘fixo’: uma forma de narrar é ‘melhor’, ‘correta’, ‘propicia a troca de experiências’ etc. Ao se atribuir ‘valor’ a uma forma de narrar, também atribuímos ‘valor’ a certas formas, como, por exemplo, quando optamos por ‘narrar-sabedoria’ em detrimento do ‘narrar-informação’ tendo, como suposto ‘de fundo’, que ‘sabedoria’ é MELHOR que ‘informação’. Eu defendo que as formas de narrar mudam. Poderia até caracterizar as formas mais antigas como sendo ‘globais’, e as mais recentes como sendo ‘locais’, ou as mais antigas como sendo ‘centradas’, e as mais recentes como ‘a-centradas’... e defenderia mais que isso: defendo que NARRAR é uma das maneiras importantes que temos - na nossa sociedade HOJE, e de um modo muito diferente em outras épocas - de nos constituir. E, um detalhe a mais: não há uma medida ‘comum’ que capte TUDO, mas sempre poderemos medir a diagonal do quadrado pelo seu lado, com a ‘aproximação que desejarmos’. Para mim, o grande exercício do trabalho com os depoimentos, as narrativas, as transcrições e transcrições é o exercício de tornar explícitas (ou, de outra forma - menos ‘racional’ - SENSÍVEIS!) essas ‘aproximações’, tanto as que desejamos quanto aquelas das quais nem nos damos conta e entregamos à análise dos leitores” (VIANNA, 2007, p. 64-65).

os dois crimes acima sintetizados serviram de pretexto para dois livros que julgo diferenciados no horizonte da produção literária: **O crime do restaurante chinês**, de Boris Fausto (2009), e **A sangue frio**, de Truman Capote (2003). Mais particularmente, julgo que ambos são essenciais àqueles que se dispõem a trabalhar nas searas da historiografia e, mais particularmente, nas searas da História da Educação Matemática, para a qual, em última instância, as discussões deste artigo estão voltadas.

A História da Educação Matemática, em síntese, cuida de estudar as práticas – passadas e presentes – relativas à Matemática no contexto escolar. Assim, nessa linha incluem-se os estudos sobre a constituição de cursos de formação de professores; sobre as estratégias cotidianas de ensino; sobre as legislações e políticas educacionais, sobre os manuais didáticos e os objetos que servem/serviram ao ensino e à aprendizagem de Matemática, sobre a arquitetura escolar etc.. Mais particularmente, o Grupo de Pesquisa “História Oral e Educação Matemática”, do qual o autor deste artigo é coordenador, visa a contribuir para a História da Educação Matemática usando a História Oral como recurso metodológico. A História Oral, como método historiográfico, abraça uma concepção mais contemporânea sobre História e Historiografia (vinculada à negação de padrões absolutos sobre verdade e certeza); pautando-se na viabilidade e

potencialidade de utilizar fontes alternativas àquelas classicamente defendidas como legítimas e, por fim, defendendo a necessidade de cuidar das narrativas – apropriando-se de formas já existentes ou criando formas diferenciadas – para escrever história (isto é, praticar a historiografia).

NO ARMÁRIO DAS VASSOURAS

O crime do restaurante chinês, produção recente de Boris Fausto, foi escrito – segundo o próprio autor – por vários motivos, dentre os quais a excepcionalidade da ausência da violência física para gerar a confissão de Arias e a expressividade de uma situação em que se colocam em xeque posições radicalmente divergentes – das científicas às do senso comum – sobre crimes, criminosos e criminalidade. Segundo Fausto (2009, p. 213-214),

um dos aspectos mais significativos do caso é que este não constitui mais um exemplo tautológico da pura e simples ‘dominação da classe dominante’, potencializada pelo preconceito racial. Tanto a existência incontestável da dominação social quanto o preconceito de raça são caracterizações genéricas necessárias, mas que pouco nos dizem sobre suas formas e seus matizes, em particular quando se trilha o caminho da micro-história.

Embora o claro componente afetivo da memória pessoal do autor² desempenhe

² “[...] qual o detonador que me levou a contar a história do crime? Para responder à questão preciso recuar no tempo, reencontrando o carnaval de 1938 – aquele em que, pela última vez, Arias de Oliveira brincou, de terno limpo e alma lavada. Minha família participou desse carnaval, como participou de outros, em anos anteriores. [...] O carnaval de 1938 seria o último festejado no meu círculo familiar. Em julho daquele ano, minha mãe faleceria subitamente, quando estava em Santos, em férias com os filhos. [...] a ‘desgraça’, assim mencionada, fugaz ou indiretamente, no âmbito familiar, provocou um terremoto psicológico que nunca se extinguiu de todo. [...] Na minha memória, não ficaram apenas as imagens do último carnaval, do mistério sem rosto da morte da minha mãe. Ficaram também as imagens do crime do restaurante chinês, na versão em que Arias de Oliveira era considerado o autor da chacina” (FAUSTO, 2009, p. 215-217).

um papel fundamental para a produção da obra e seja um convite ao exame daqueles que, como eu, embrenham-se na relação entre memória, práticas e narrativas, é em direção à explicitação da opção pela micro-história, anunciada na citação acima, que pretendo seguir.

Em sua “Breve explicação” inicial, Boris Fausto inscreve a produção nos domínios da micro-história, resumindo os objetivos básicos dessa forma de historiografia:

a) reduzir a escala de observação do historiador, a fim de apreciar ações humanas e significados que passam despercebidos quando se lida com grandes quadros; b) concentrar essa escala em pessoas comuns, e não em grandes personagens, buscando ouvir sua voz; c) extrair de fatos aparentemente corriqueiros uma dimensão sociocultural relevante; d) apelar para o recurso da narrativa, ao contrário da história das grandes estruturas, sem entretanto confundir-se – dado seu conteúdo e estilo – com as narrativas tradicionais, predominantes no século XIX; e) situar-se no terreno da história, o que significa apoiar-se nas fontes, delimitando assim, claramente, a obra ficcional (FAUSTO, 2009, p. 9).

Lúcia Paschoal Guimarães, resenhando Ronaldo Vainfas, resume ainda mais essas disposições afirmando que a micro-história é um gênero historiográfico que opera com escala de observação reduzida, exploração exaustiva de fontes, descrição etnográfica e preocupação

com a narrativa literária. E complementa: a micro-história é ora tomada como história cultural, ora confundida com a história das mentalidades e com a história do cotidiano. É também percebida como expressão típica de uma história descritiva, de viés marcadamente antropológico, que renunciou ao estatuto científico da disciplina, invadiu o território da literatura, rompendo de vez as fronteiras da narrativa histórica com o ficcional³.

A mim não interessa, por enquanto, aprofundar as diferenciações sugeridas na resenha de Guimarães ou no livro de Vainfas, mas ressaltar, por agora, a proximidade da micro-história tanto com a etnografia quanto com a história cultural e o viés antropológico. Ainda que existam críticas realçando confusões nesse terreno, os teóricos não negam o diálogo entre essas frentes, e o estudo de Fausto, cuja narrativa tem como núcleo o crime do restaurante chinês, é um belo exemplo disso.

A tessitura do trabalho de Fausto inclui uma caracterização do que foi a São Paulo dos anos 1930, com a industrialização acelerada⁴, alimentada pelos imigrantes já instalados desde o final do século XIX e pelos migrantes de Minas e do Nordeste, dando à paisagem paulistana um nítido matiz de variedade étnica. A São Paulo cujo carnaval popular fazia-se de desfiles e bailes, em clubes, arquibancadas e tablados montados

³ Em seu livro, Vainfas cita um seminário fechado, realizado na École de Hautes Études en Sciences Sociales, no ano de 1990, em que a micro-história foi duramente criticada e até ridicularizada e seus autores acusados “de cederem à moda do *small is beautiful*, às tentações do irracionalismo [e] mais chulamente, de se trancarem voluntariamente ‘dentro de um armário de vassouras’ ou de darem ‘um microfone às formigas’” (VAINFAS, 2002, p. 11).

⁴ “O restaurante ficava na rua Wenceslau Braz, próximo à praça da Sé, que desce em acentuado declive até alcançar a ladeira do Carmo. Em 1938, daquele ponto do Carmo ainda era possível ver, ao longe, a silhueta das fábricas dos bairros mistos, industriais e residenciais, do Brás e da Mooca, que deitavam fumaça no horizonte” (FAUSTO, 2009, p. 13).

em avenidas, parques e praças⁵ (num dos quais Arias de Oliveira – também ele, de certa forma estrangeiro, vindo de Franca em busca do que seria uma melhor condição de vida possível na Capital – estivera dançando, inclusive na noite do crime⁶); a Copa do Mundo da França, em junho desse ano de 1938⁷; a patologização da criminalística em voga, atendendo às perspectivas da Escola Positiva⁸; os métodos policiais e periciais; as práticas de comércio; a linguagem cotidiana das ruas e das mensagens publicitárias⁹; a exploração jornalística; as canções de sucesso; os

artistas; a comunicação por telegramas e rádio... esse festival de elementos nos ajuda a compor uma cena preciosa não só do crime, mas da cultura que torna possível o crime, do entorno social que o motiva e o reprime, do como se desenrolaram, em camadas sucessivas, os medos, de como vêm à cena os preconceitos. São elementos que costumam o que será o cenário do historiador e que a ele importará mais do que, propriamente, a chacina que lhe serviu de pretexto.

Essa, segundo meu ponto de vista, é uma diferenciação visceral: o carnaval de 1938 não

⁵ “O carnaval paulistano, como outros carnavais, desenrolava-se em dois espaços: o da rua e o dos salões fechados. Nas ruas, os destaques eram o corso, o desfile de carros alegóricos, os ranchos e os cordões. Os bailes refletiam a participação dos grupos de imigrantes, as diferenças de classe, o papel também recreativo dos principais clubes de futebol. [...] Nas ruas, uma coisa era o antigo carnaval da avenida Paulista, ou mesmo o da avenida São João; outro, o carnaval dos bairros populares. Em 1938, o carnaval da São João já superara o da Paulista, que praticamente deixara de existir. [...] Muita gente vinha simplesmente assistir ao corso. Os ‘populares’ se enfileiravam ao longo da avenida [...]. Para quem não quisesse se misturar com a multidão e tivesse recursos, havia a opção de ocupar um lugar privilegiado nos palanques construídos ao longo da avenida, com assentos individuais e camarotes. [...] Aquela gente que se entregava ‘ao melhor do entusiasmo’ era, quem sabe, indiferente ao golpe do Estado Novo, desfechado por Getúlio Vargas fazia menos de quatro meses, ou preferia esquecê-lo. O certo é que alguns não viam motivo para grandes efusões, e alguns membros da elite paulista se preparavam para seguir para o exílio, ou já tinham partido” (FAUSTO, 2009, p. 64-71).

⁶ “Já Arias caiu em cheio na folia, arranjando-se para dormir durante o dia num quarto de pensão, pelos lados do Brás. [...] O corso, os carros alegóricos não o atraíam. Não estava interessado em ser um simples expectador de desfiles, e havia uma grande distância social entre ele e aquela gente que fazia o corso. Gostava era dos bailes populares, em que podia saracotear, dançar o ‘desparafusado’ samba, com mulatas e negras sinuosas. O melhor lugar para isso eram os tablados erguidos no centro da cidade, na praça da Sé e na do Patriarca” (FAUSTO, 2009, p. 79).

⁷ “[...] estávamos longe dos tempos atuais. Na São Paulo de 1938, suspender atividades por algumas horas quando o Brasil jogava era uma medida que suscitava muitas dúvidas, mesmo nas repartições públicas, sempre prontas a parar por qualquer motivo. [...] [Em] 16 de junho – o Mappin Stores publicou no Diário de São Paulo um aviso, encimado por seu logotipo: ‘Coincidindo o dia santificado de hoje (Corpus Christi) com a realização, em Marselha, do importante prélio esportivo entre as equipes do Brasil e da Itália para a disputa da Copa do Mundo, e para que nossos auxiliares possam acompanhar o desenrolar da pugna, encerramos a nossa casa ao meio-dia, não havendo, portanto, serviço de almoço e chá em nosso salão-restaurant’” (FAUSTO, 2009, p. 138-139).

⁸ A Escola Positiva surge em meio às correntes teóricas sobre a natureza dos indivíduos e se caracterizava “por um discurso médico-científico que patologizava o ato antissocial, encarando o criminoso como um doente; o crime como um sintoma; a pena ideal pela prática de um delito, um tratamento, não um castigo. Combatia o que se costumava denominar teoria clássica, fundada nos pressupostos do livre-arbítrio e da responsabilidade moral do delinquente, em contraste com o determinismo biopsicológico positivista” (FAUSTO, 2009, p. 89).

⁹ “O rádio reinava soberano, com transmissões diretas da [Copa do Mundo] da França, por uma única emissora, a PRA-3, a Rádio Clube do Brasil. [...] A venda de rádios aumentou, incentivada pela propaganda de lojas entre as quais se destacava a Casa Mesbla [...]: ‘É ‘torcedor’ de futebol? Não perca os jogos do campeonato mundial em Paris. Basta-lhe para isso possuir um Crosley. De voz sonora e de longo alcance, é o mais fiel dos repórteres. Onde quer que algo aconteça lá V. Sa. estará com um Crosley’” (FAUSTO, 2009, p. 141-142).

é resgatado meramente pelo fato de o crime ter ocorrido em uma quarta-feira de cinzas e por ter sido brincado pelo suposto assassino; a Copa do Mundo da França não surge no enredo apenas por conta da semelhança física entre Arias de Oliveira e Leônidas, nosso grande astro, o “diamante negro”, “homem de borracha”; a referência às migrações não ocorre somente por estarem diretamente envolvidos no crime dois lituanos, dois chineses, um nordestino e um mulato; e as modinhas, as práticas forenses, as tantas situações aparentemente paralelas ao crime não surgem apenas para colorir a narrativa (ainda que também sirvam a esse propósito): surgem por ser tarefa do historiador esboçar um cenário legítimo, uma contextualização plausível que fez determinado “fato” (e não outro) emergir. É esse diálogo entre circunstâncias e plausibilidades que, segundo meu ponto de vista, deve caracterizar a narrativa historiográfica, não só aquela que segue os liames da micro-história, mas de todas as abordagens que se afirmam minimamente ligadas à história cultural. Assim, apostar em um ideário historiográfico específico significa, sim, exercitar-se numa forma alternativa de narrativa histórica. Voltaremos a isso.

No entanto, enquanto Fausto acentua – ainda que rapidamente, em sua introdução – a distinção entre as narrativas historiográficas e ficcionais, Truman Capote, sem preocupar-se com tal distinção, desenvolve um criativo

exercício literário para defender sua ideia de “romance de não ficção”¹⁰ tendo como disparador o crime (também ele uma chacina) de Halcomb.

“Remover os disfarces, não fabricá-los”

Truman – baixinho, afetado, polêmico¹¹ escritor de sobrenome Streckfus Persons – Capote publicou **A sangue frio**, inicialmente, em edições sequenciais da **The New Yorker**, a conhecida revista americana. Para Matinas Suzuki Jr, autor do prefácio da edição em análise (CAPOTE, 2003), o livro

revela muito da filosofia editorial da **The New Yorker** e do tipo de jornalismo que [...] [Harold] Ross e Willian Shawn [seus editores] procuravam publicar. Uma das grandes sacadas da dupla foi ter percebido que havia uma sedutora zona cinzenta entre o jornalismo e a literatura – e ter feito dessa área de névoas um dos pilares editoriais de uma publicação de periodicidade semanal. Para Shawn interessavam pouco os detalhes, a descrição ou mesmo a violência do crime ‘naquelas planícies plantadas de trigo do oeste do Kansas’. Como editor de uma revista que precisava publicar mais do que fatos, ele queria uma história que mostrasse os efeitos do crime, ‘a história de uma pequena cidade do Meio-Oeste respondendo a uma catástrofe sem precedentes’. [...] Para ter um relato definitivo sobre como um trauma pode marcar as experiências humanas em um lugar provinciano,

¹⁰ Ou “Romance sem ficção”, ou “Literatura jornalística”, ou “Jornalismo literário”, ainda que Capote pareça preferir “Romance de não ficção”.

¹¹ São conhecidas suas afirmações, segundo Ivan Lessa, “venenosas”. Lessa, no prefácio do livro, conta que em um sarau literário com Gore Vidal e Norman Mailer, Capote disparou, fazendo referência ao seu **A sangue frio**: “Tudo isso que vocês estão dizendo pode ser muito interessante, mas a verdade é que eu escrevi uma obra prima, e vocês não” (CAPOTE, 2003, p. 7). É também Ivan Lessa quem registra a apreciação de Capote ao **On the road**, de Jack Kerouac: “Isso não é escrever. Isso é bater à máquina” (ibid., p. 11).

num momento em que a América explodia em conflitos sociais, Shawn poderia muito bem esperar mais de meia década (p. 425-426).

Foram exatamente seis anos de espera para que o texto fosse escrito (o autor dizia não poder terminá-lo sem conhecer o destino dos assassinos). Capote afirma ter levado ao extremo sua intenção de construir um texto literário de qualidade – prerrogativa da “boa” arte – apoiado tão somente em fatos circunstanciados – prerrogativa do “bom” jornalismo. Com efeito, sua primeira frase nos Agradecimentos do **A sangue frio** afirma: “Todo material contido neste livro que não provém da minha própria observação ou foi retirado dos registros oficiais ou resulta de conversas com as pessoas diretamente envolvidas, entrevistas em geral realizadas ao longo de um extenso período”. Em sua coletânea de contos de 1975, **Música para Camaleões** – um exercício de estilo literário mais maduro, em que sua estratégia de romance não ficcional se mostra ainda mais plenamente – Capote registra impressões e antecedentes do **A sangue frio**:

Já fazia vários anos que eu me sentia cada vez mais atraído pelo jornalismo como forma de arte em si. E tinha dois motivos. Primeiro, me parecia que nada de verdadeiramente inovador tivesse acontecido na literatura em prosa, ou na literatura em geral, desde os

anos 20; segundo, o aspecto artístico do jornalismo era um aspecto quase inexplorado, pela simples razão de que muito poucos artistas literários se dedicavam ao jornalismo narrativo; quando o faziam, era na forma de ensaios de viagem ou autobiografias. A partir de **The muses are heard**¹², comecei a pensar ‘em linhas’ muito diferentes: eu queria produzir um romance jornalístico, uma obra de grande porte que tivesse a credibilidade do fato, a instantaneidade do cinema, a profundidade e a liberdade da prosa, e a precisão da poesia. Mas foi só em 1959 que algum instinto misterioso me conduziu para o meu tema – um obscuro caso de homicídio numa região isolada do Kansas –, e foi apenas em 1966 que pude publicar o resultado, **A sangue frio**. [...] Os escritores, pelo menos os que assumem riscos autênticos, os que se dispõem a aguentar o tranco e a caminhar na prancha, têm muito em comum com outra estirpe de homens solitários – os sujeitos que ganham a vida nos salões de bilhar e nas mesas de carteados¹³. Muita gente achou que fosse loucura minha passar seis anos vagando pelas planícies do Kansas; outros rejeitaram integralmente meu conceito de ‘romance de não ficção’, proclamando que era indigno de um escritor ‘sério’. Norman Mailer descreveu isso como um ‘fracasso de imaginação’ – queria dizer, suponho, que um romancista deveria escrever apenas sobre algo imaginário, e não sobre coisas reais. [...] Minhas intenções eram opostas: remover os disfarces, e não fabricá-los (CAPOTE, 2006, p. 12-15).

¹² **The Muses are heard**, de 1956, é um trabalho jornalístico imediatamente anterior ao **A sangue frio**. Nele, Capote explora “a primeira iniciativa de intercâmbio cultural entre a União Soviética e os Estados Unidos: a turnê pela Rússia, em 1955, da montagem de *Porgy and Bess* por uma companhia de negros americanos” (prefácio de Capote ao **Música para Camaleões**, nota minha).

¹³ É deste mesmo prefácio uma conhecida frase de Capote: “Então, num belo dia, comecei a escrever, sem saber que me acorrentava para o resto da vida a um amo nobre mas impiedoso. Deus, quando nos dá um talento, também nos entrega um chicote, a ser usado especialmente na autoflagelação. [...] Por enquanto, eis-me aqui, nas trevas da minha loucura, totalmente a sós com meu baralho – e, claro, com o chicote que Deus me deu” (p. 9 e 17, nota minha).

Capote, sua genialidade literária e sua “invenção” estilística do **A sangue frio**, portanto, não passaram incólumes às críticas. Suzuki Jr., no referido posfácio da tradução brasileira do livro, afirmando a dramaticidade genuína e a qualidade literária do texto, aponta que, dentre a série de reações negativas à obra¹⁴, três se destacam:

A primeira nasce do fato de ele [Capote] ter dito que inaugurou um novo gênero, o romance de não ficção. Vários caminhões de tinta e papel de jornais, revistas e livros foram utilizados para provar que, longe de ser um inventor, ele era o continuador de um gênero com ampla tradução nas letras anglo-saxônicas. A segunda polêmica girou em torno de uma questão moral [...]. [Keneth Tynan, crítico teatral inglês] (e alguns outros) achavam que Capote, ao longo dos anos cobrindo os desdobramentos legais do crime, teve tempo, dinheiro e influência suficientes para provar a insanidade mental dos dois e, assim, evitar que Richard Hickock e Perry Smith fossem à forca. A execução seria uma atração adicional para o relato e Capote estava sendo acusado de se beneficiar, literária e financeiramente, da morte dos criminosos de Holcomb. [...] Mas a mais barulhenta polêmica se deu em torno da fidelidade de **A sangue frio** aos fatos realmente ocorridos naquela noite no Kansas. [...] Vários personagens citados [...] questionaram a falta de precisão nas transcrições dos depoimentos e na descrição do envolvimento deles

nos fatos. [...] Capote dizia que as pessoas reclamavam porque é muito difícil fazer o perfil em profundidade de alguém sem, em certo grau, ofender este alguém. ‘A verdade parece ser que ninguém gosta de se ver descrito como realmente é’ [...] (p. 429-431).

Dessa afirmação de Suzuki Jr., um outro aspecto surge como convite a esse autor, voltado aos estudos em e sobre História Oral: como o registro das narrativas “fixa” o narrador e como devem ocorrer as negociações entre depoente e pesquisador de modo a contornar as singularidades do registro oral que, tornado escrita, constitui fonte historiográfica? Até que ponto agradar o depoente significa contaminar as intenções da pesquisa e desagradá-lo implica o risco de perdê-lo como interlocutor? Essas questões - e outras tantas, próximas a essas -, entretanto, já foram discutidas em outras ocasiões, e para que o texto siga, basta afirmar, mais uma vez, que uma carta de cessão dos direitos em relação à narrativa pode ser parte das prerrogativas éticas de uma investigação, seja ela jornalística ou historiográfica¹⁵. A cessão de direitos é mais do que um mero documento formal, é também um processo negociado entre pesquisador e depoente, no qual o colaborador assume reconhecer que o registro, como registrado, é legítimo face ao que ele próprio teria fixado se fosse ele a fazer o registro. Esse “passo procedimental” alia-se

¹⁴ Ainda que não seja uma crítica propriamente à obra, uma outra polêmica dominou por algum tempo a discussão que envolvia o livro. Alguns acreditavam que Capote, que se tornara bastante próximo dos assassinos, foi amante de Smith (o real assassino dos Clutter, a julgar pelas provas apresentadas e pela defesa de Hickock, que sempre afirmou ter tido apenas participação secundária na chacina) e subornava os guardas da prisão para ter seus encontros íntimos.

¹⁵ A dicotomia entre jornalismo e história, aqui, baseia-se na intenção enunciada dos autores abordados. Na sequência desse texto, entretanto, propõe-se um redimensionamento da distinção entre “narrar-informação” e “narrar-ciência”.

a outros pressupostos¹⁶ - teóricos e técnicos - familiares aos oralistas. Mas esse é um tema que, neste texto, deve ser deixado de lado.

Recursos para uma narrativa (historiográfica)

Talvez valha a pena, aqui, aprofundarmos um pouco mais a discussão sobre o lugar da micro-história no fazer historiográfico.

Se, sob determinados aspectos, a micro-história aproxima-se da história das mentalidades, por outro ela cava um terreno próprio, aproximando-se (mas também afastando-se, sob determinados aspectos) da História Cultural, essa onipresença nos trabalhos atuais da História da Educação Matemática. Segundo Vainfas,

[...] a história das mentalidades que passou a reinar na historiografia francesa desde fins da década de 1960 tem sido caracterizada, precipitadamente, em função de seus temas e de seu estilo. Quanto aos temas, é costume se destacar a preferência por assuntos ligados ao cotidiano e às representações: o amor, a morte, a família, a criança, as bruxas, os loucos, a mulher, os homossexuais, o corpo, os modos de vestir, de chorar, de comer ou de beijar. Quanto ao estilo, costuma-se realçar seu apego à narrativa e à descrição em detrimento da explicação

globalizante. A adoção de recortes histórico-antropológicos e o apego à narrativa constituem, aparentemente, pontos de aproximação entre a micro-história e a história das mentalidades. [...] Mas esses pontos de aproximação não constituem [...] razões suficientes para se dizer que uma é sinônimo da outra. [...] (VAINFAS, 2002, p. 23).

Isso também porque, ainda segundo Vainfas, não se pode falar de uma história das mentalidades una, homogênea e unificada, seja quanto aos seus pressupostos teórico-metodológicos, seja quanto aos resultados das investigações inscritas nessa vertente. Haveria, pelo menos, três vieses distintos da história das mentalidades: uma herdeira direta da tradição dos *Annales* (na qual se incluem Le Goff, Duby e Le Roy Ladurie, por exemplo); outra assumidamente marxista, preocupada em relacionar os conceitos de mentalidade e ideologia, bem como em minorar a frialdade da longa duração (Vovelle como exemplo) e, por fim, uma história das mentalidades

pouco problematizadora dos objetos [...], caracterizada pela simples ingênua 'reconstituição' de épocas ou episódios do passado [...] ou direcionada ao estudo de 'temas picantes' com motivação sensacionalista, a exemplo de trabalhos sobre os modos de beijar

¹⁶ É importante ressaltar aqui, por conta dos exercícios de pesquisa familiares ao autor deste artigo, uma distinção necessária quando se fala em História Oral. Não estando necessariamente vinculada aos estudos históricos (mas sempre intencionalmente constituindo fontes para tais estudos) há que se diferenciar os elementos historiográficos, propriamente dizendo (que são estabelecidos à luz de várias fontes de modo a produzir um registro plausível e legítimo) e um registro mais amplo, vivencial e afetivo, sobre as percepções (de quais naturezas forem – reais, fictícias, fantasiosas) de cada depoente. Como afirma Alessandro Portelli, o único e precioso elemento que as fontes orais têm sobre o historiador, e que nenhuma outra fonte possui em medida igual, é a subjetividade do expositor. Fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez. Interessa, assim, o caminho no qual os materiais da história são organizados pelos narradores de forma a contá-la. A construção da narrativa revela um grande empenho na relação do narrador com sua história. As fontes constituídas a partir da oralidade, portanto, oferecem (potencialmente) mais elementos à análise do historiador. Fazer dialogar os elementos “propriamente historiográficos” (ou historicamente tidos como historiográficos) e a série de perspectivas complementares (certamente também elas historiográficas) que uma narrativa pode apresentar é uma das funções do oralista.

ou chorar, o imaginário do onanismo ou os cardápios franceses no século XIX (VAINFAS, 2002, p. 32).

Face a esse “fatiamento da história” (que levou à expressão “História em migalhas”, usada tanto por François Dosse – em tom reprovador – quanto por Pierre Nora – em tom afirmativo) chegou-se a declarar o fim da história totalizante que animara os *Annales* e afirmar, nos anos setenta, uma Nova História (ou uma Nova História para diferenciá-la da abordagem proposta pelos *Annales* face ao historicismo alemão de Ranke vulgarizado, na França, por Langlois e Signobos).

O certo é que, acossados por inúmeras críticas, nesse momento de dispersão dos gêneros historiográficos, os historiadores das mentalidades, com seus objetos e seus modos de conceber e escrever história, vão encontrar refúgio no que se convencionou chamar História Cultural. Ainda segundo Vainfas,

A primeira característica do que hoje se chama história cultural reside, justamente, na sua rejeição ao conceito de mentalidades, considerado excessivamente vago, ambíguo e impreciso quanto ‘às relações entre o mental e o todo social. [...] A segunda característica [...]: ela se apresenta como uma ‘nova história da cultura’, disciplina acadêmica ou gênero historiográfico dedicado a estudar as manifestações ‘oficiais’ ou ‘formais’ da cultura de uma determinada sociedade: as artes, a literatura, a filosofia. A chamada nova história cultural não recusa de modo algum as expressões culturais das elites ‘letradas’, mas revela especial apreço, tal como a história das mentalidades, pelas manifestações das massas anônimas: as festas, as resistências,

as crenças heterodoxas. [...] Terceira característica: [...] sua preocupação em resgatar mais explicitamente o papel das classes sociais, da estratificação e do conflito social, o que, se não estava ausente dos principais trabalhos de história das mentalidades, aparecia de modo ambíguo nos textos teóricos da década de 1970. Quarta característica: a chamada história cultural é uma história plural, apresentando caminhos alternativos para a investigação histórica, do que resulta, muitas vezes, uma série de desacertos e incongruências igualmente presentes na corrente anterior (VAINFAS, 2002, p. 56-57).

Enquanto o livro de Lynn Hunt traz uma caracterização de modelos possíveis para a História Cultural (apresentando a abordagem foucaultiana; algo como uma história cultural dos historiadores; uma inspiração de matiz sócio-antropológico e uma história cultural voltada às relações entre história e literatura), o próprio Vainfas tenta elencar maneiras distintas de tratar a história cultural, a partir de alguns autores de referência (a praticada pelo italiano Carlo Ginzburg; a do francês Roger Chartier e a do inglês E. P. Thompson). Essa trajetória – das mentalidades à história cultural – vê nascer, em meados da década de 1980, sob inspiração principalmente de **O Queijo e os Vermes**, de Ginzburg¹⁷, a micro-história, um gênero que, paralelamente à História Cultural, nega a história total e a história síntese.

É, então, importante ressaltar que o livro de Fausto – que assume inscrever-se na perspectiva da micro-história – abre discussões importantes para os que estão envolvidos com os fazeres historiográficos, sejam historiadores ou não. O trânsito pela

¹⁷ Ginzburg daria também uma das primeiras fundamentações a esse gênero historiográfico em **Sinais**: raízes de um paradigma indiciário, publicado pela Indiana University como parte da obra **The sign of three**, de 1988 e, posteriormente (em 1990), numa versão modificada, no **Mitos, emblemas e sinais**, da brasileira Companhia das Letras.

História Cultural, explicitamente chamada à cena pela grande maioria dos autores que trabalham com os vários vieses de uma História das práticas e ideias em Educação Matemática implica, necessariamente, uma configuração mais aprofundada dos cenários em que essa história se desenvolve; implica reconhecer a importância de uma análise sócio-histórica junto à – e além da – análise formal descritiva e a um jogo de perspectivas entre as duas análises¹⁸. A essa dinâmica analítica exercitada no texto de Boris Fausto, junta-se a necessidade de lançar-se à procura de formas narrativas alternativas que deem conta da pluralidade de elementos que disputam a atenção do autor e componham a trama e os personagens de seu texto. Trata-se, penso, de procurar, em última instância, uma estética diferenciada para os trabalhos que assumem, como fundamentação, abordagens historiográficas alternativas ao que podemos chamar “modelo clássico”.

COMO CONCLUSÃO...

Certamente, o texto de Capote não tem intenções historiográficas como as do livro de Fausto: trata-se, segundo o autor, de um texto jornalístico, ligado ao jornalismo-arte. Então, por que juntá-los em um mesmo artigo? Além do tema comum que dispara as duas obras, minha intenção foi simples: enquanto um dos livros nos aproxima de um exercício

atual e bem-sucedido em micro-história, abrindo discussão sobre os gêneros de fazer e contar a história, o de Capote é um exercício literário que, segundo penso, pode nos ajudar a compor narrativas que respondam a esses gêneros historiográficos emergentes e cada vez mais em pauta. Trata-se, portanto, de não dicotomizar – como prefiro – o narrar/sabedoria do narrar/informação. Contrariamente ao que desejo defender, o próprio Capote parece ter optado por um afastamento dessa natureza ao distanciar-se das searas historiográficas apostando aproximar-se da Literatura e da Arte atrelando-as ao jornalismo. Mas a narrativa de Capote é, sob meu ponto de vista, uma produção compatível com a narrativa que proponho – e penso ser legítima – aos trabalhos historiográficos. Concordo, entretanto, que talvez seja necessário encontrar um ponto ótimo no qual a ficção e a História possam estar juntas em uma narrativa elaborada que, próxima da arte, também justifique sua plausibilidade como fonte até para o mais clássico dos historiadores. Essa não foi a preocupação de Capote (foi, sem dúvida, uma preocupação de Fausto). É preciso encontrar uma narrativa alternativa que esteja em sincronia com a necessidade de credibilidade tão cara à história e aos meios acadêmicos, mas é preciso, ao mesmo tempo, pensar em modos de ampliar a própria concepção do que seja uma narrativa¹⁹, de modo que exercícios narrativos diversificados sejam possíveis.

¹⁸ A essa “tríade analítica”, John Thompson, fundado em Paul Ricoeur, chamará de Hermenêutica da Profundidade, voltada à análise das formas simbólicas.

¹⁹ A narrativa é frequentemente descrita, junto ao lírico e ao dramático, como um dos três modos literários ou junto à descrição e à dissertação, como um dos três modos de redação. Narrativa, portanto, é um termo aplicado, via de regra, à produção textual, escrita ou oral. No entanto, poderíamos caminhar além dessas determinações e estabelecer, por exemplo, o filme (a sucessão de imagens) e a pintura como narrativas? Usualmente, dizemos que o filme e a pintura permitem-motivam-evocam narrativas, mas não “são” narrativas. Penso que seria adequado ampliar esse ponto de vista, mas isso é, ainda, um exercício em construção.

A aproximação com a arte não pode ser vista como elemento que contamina negativamente a seriedade e a legitimidade de uma narrativa que se propõe historiográfica. Um amálgama entre a sofisticação literária do texto de Capote e a precisão sensível da micro-história de Fausto seriam parâmetros para a narrativa que procuro.

REFERÊNCIAS

- CAPOTE, T. **A sangue frio**: relato verdadeiro de um homicídio duplo e suas conseqüências. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____. **Música para camaleões**: nova escrita. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- ECO, U.; SEBEOK, T. A. (Eds.). **The sign of three**: Dupin, Holmes, Pierce. Bloomington: Indiana University, 1988.
- FAUSTO, B. **O crime do restaurante chinês**: carnaval, futebol e justiça na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- GARNICA, A. V. M.; OLIVEIRA, F. D. de. Manuais didáticos como forma simbólica: considerações iniciais para uma análise hermenêutica. **Horizontes**, Bragança Paulista, n. 23, p. 31-43, 2008.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- _____. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- GUIMARÃES, L. P. Resenha (Os protagonistas anônimos da História). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n.45, p. 317-318, 2003.
- HUNT, L. A. **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MILLIET, S. O crime do restaurante chinês. In: _____. **Ensaio**. São Paulo: José Olympio, 1938.
- VAINFAS, R. **Micro-História**: os protagonistas anônimos da História. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- VIANNA, C.R. Mensagem citada. In: GARNICA, A. V. M. **Manual de História Oral e Educação Matemática**: outros usos, outros abusos. Guarapuava: SBHMat, 2007.

