

NARRATIVAS DA MODERNIDADE

Antonio Carlos Carrera de Souza¹²
Carla Delgado de Souza¹³

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.

(Walter Benjamin)

A descrição dos modos de viver da aristocracia francesa foi anatomicamente executada por Proust em seus clássicos. De forma semelhante, a burguesia européia é estudada e metaforizada, por Freud, na tríplice divisão da psique humana. Mas Paris, a metrópole burguesa, vista e descrita por Benjamin, somente é compreendida a partir de Charles Baudelaire. Isto ocorre devido a atitude deste boêmio que provoca a sociedade para obter, por meio da experiência do choque, o conhecimento sobre a amplitude e os limites proporcionados pela vida moderna.

De fato, provocar é o meio utilizado por Baudelaire para transitar entre experimentações cotidianas de diversos tipos sociais, que como ele, são produtos de uma nova ordem social. Mescla de boêmio, literato, *flaneur* e trapeiro, Baudelaire encontra-se ao mesmo tempo em todos e em ninguém, o que permite que nosso poeta consiga angariar para si um aglomerado de sensações diversas, por vezes até contraditórias, proporcionadas de modo fragmentado desde o advento da modernidade.

Meio de vida e artifício literário, a atitude por vezes agressiva de Baudelaire é interpretada por Benjamin por meio da metáfora da esgrima. Como esgrimista, o poeta se defende das acusações que lhe eram feitas, como também incitava seus pares à luta. De fato, Baudelaire duela

¹² Professor do Departamento de Educação da Universidade Estadual Paulista e do Programa de Pós-graduação em Educação Matemática da UNESP, campus de Rio Claro/SP.

¹³ Professora do Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), campus de Mariana/MG.

constantemente e assim conforma sua imagem de artista a uma imagem de herói (BENJAMIN, 2000: 67) que, caracterizado pelo ambiente moderno possui uma atitude ao mesmo tempo passional e decisória.

Esta atitude heróica coloca em evidência o próprio drama de uma sociedade que se transforma em um ritmo alucinante: admitindo a incapacidade humana de enfrentar o duro embate da vida cotidiana a modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, que nada concede a um modo de pensar hostil (BENJAMIN, 2000: 74/75). De fato, o suicídio é interpretado por Baudelaire como o único ato heróico que restara às populações doentes das cidades, sendo também a conquista da modernidade no âmbito das paixões (BENJAMIN, 2000: 75). Mais recentemente, Bauman comenta sobre a modernidade, suas pulsões de morte e a tentativa frustrada de um mundo harmônico em que a sabedoria exercesse o papel de regente de uma orquestra afinada com os propósitos de continuidade.

Quase todas as fantasias modernas de um `mundo bom` foram em tudo profundamente antimodernas, visto que visualizaram o fim da história compreendida como processo de mudança. Walter Benjamin disse, da modernidade, que ela nasceu sob o signo do suicídio; Sigmund Freud sugeriu que ela foi dirigida por Tânatos — o instinto da morte. As utopias modernas diferiam em muitas de suas pormenorizadas prescrições, mas todas elas concordavam em que um `mundo perfeito` seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo, um mundo em que a sabedoria hoje aprendida permaneceria sábia amanhã e depois de amanhã, e em que as habilidades adquiridas pela vida conservariam sua utilidade para sempre. (Bauman 1998: 21)

Em vista disso, a visão de Baudelaire sobre a vida moderna pretende dar forma à modernidade, sobretudo em seu aspecto mais sombrio. Nesse sentido, os temas heróicos retratados em seus poemas são oriundos da vida privada e cotidiana dos tipos sociais modernos, o que prova aos sobreviventes desses novos tempos o quão heróica é a atitude de construir, com o sacrifício ímpar que lhes é imposto, as maravilhas desta sociedade em construção.

Logo, não é de se estranhar que ao lado de temas como o amor, Baudelaire encontre *o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico* (BENJAMIN, 2000: 78). Semelhante ao trapeiro, que coleta os dejetos produzidos pelas multidões urbanas, o poeta moderno

também representa a escória à figura do trapeiro, uma vez que tanto um quanto o outro só podem realizar suas atividades na calada da noite, quando toda a burguesia da cidade já se entregou ao sono. Por outro lado, cabe ao poeta moderno e ao trapeiro revelarem o que ninguém deseja ver, e receber, com isso, o desprezo daqueles que são, antes de tudo, bons cidadãos caracterizados pela ordem produtiva. Neste paradigma de modernidade surge sua contradição mais acirrada, pois *esta grave mudança no status da ordem implicou a introdução de uma nova ordem, ainda que artificial, ou seja, em um novo começo com o advento da modernidade*. Nesta lógica, *a modernidade precisa dismantelar a ordem tradicional, herdada e recebida* em que a idéia de eterno recomeço ganha sentido. Embora sob o signo da tradição e da permanência (cuja utopia era a de que o saber do passado era também um saber do presente) da nova ordem implica a resistência a ela própria, pois a busca pela pureza do homem da modernidade cria suas resistências. (BAUMAN, 1998: 20)

Se for verdade que enxergar os escombros da cidade e de sua população é parte fundamental do arte-fazer de Baudelaire, também é fato que o papel de sua arte é representar a modernidade. Com isso, seu papel como poeta é essencialmente heróico, pois deve fixar as forças que interagem na composição do quadro social moderno. Daí a importância de as temáticas artísticas serem atuais e estarem em concordância com o clima do momento presente. Benjamin afirma que, segundo a concepção baudelairiana sobre a arte moderna, a antiguidade e seus exemplos deveriam ser para o artista apenas uma forma de construção de suas narrativas (sejam elas visuais, textuais, auditivas etc), enquanto que a substância e a inspiração artísticas devem estar intrinsecamente ligadas à modernidade.

No entanto, Baudelaire tem mais fragilidades na elaboração de sua teoria estética do que na arte que pratica. De acordo com Benjamin, *nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelairiana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade como ocorre em certos trechos de As Flores do Mal* (BENJAMIN, 2000: 81).

Diferentemente de seus pares, Baudelaire não possui uma única convicção acerca da vida social de sua época: ele assume, a cada momento, um ponto de vista diferenciado, incorporando várias personalidades possíveis da vida moderna, porque, aliás, o herói moderno não é herói — apenas representa o papel de herói (BENJAMIN, 2000: 94), uma vez que a modernidade heróica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível (BENJAMIN, 2000: 94).

Por meio de papéis ou de máscaras sociais, o que importa é que Baudelaire consegue guardar o incógnito para si, usando alegorias para isso,

bem como mudando-lhes o caráter de acordo com o ambiente lingüístico para o qual são transportadas. De fato, como fazia questão de afirmar, Baudelaire não predestina suas palavras às alegorias, mas as trata segundo o assunto do texto e o tema momentâneo. Em sua poesia as alegorias são suas cúmplices e confidentes, compartilhando com ele os segredos de sua estratégia poética.

O olhar de Benjamin sobre a obra de Baudelaire identifica o caráter eminentemente conspiratório de todo o cidadão moderno, pois tanto na descrição do literato pequeno-burguês, quanto na caracterização do conspirador profissional, era possível verificar um protesto contra a sociedade que lhes furtava o amanhã. Assim, o ambiente boêmio, emergente na Europa pré-industrial, é fundamental para que Baudelaire e seus contemporâneos desenvolvessem, ainda que de modo extremamente frágil, a consciência das várias diferenças sociais constituintes da massa urbana parisiense. É nas tavernas que diversos tipos sociais produzidos pela modernidade encontram-se de uma forma peculiar e, com isso, criam e recriam seus sinais diacríticos em relação ao outro. Como atitude moderna, o heroísmo significa a encenação da vida cotidiana de uma época que se estabelece em oposição à tradição. Com isso, as várias formas de transgressão do real são problematizadas, assim como sua própria concepção.

A modernidade viveu num estado de permanente guerra à tradição, legitimada pelo anseio de coletivizar o destino humano num plano mais alto e novo, que substituiu a velha ordem remanescente, já esfalfada, por uma nova e melhor. Ela devia, portanto, purificar-se daqueles que ameaçavam voltar sua intrínseca irreverência contra seu próprios princípios. Uma das mais inquietantes `impurezas` na versão moderna de pureza eram os revolucionários, que o espírito moderno tinha tudo para gerar: os revolucionários eram, afinal, nada mais do que entusiastas da modernidade, os mais fiéis entre os crentes da moderna revelação, ansiosos para extrair da mensagem lições mais radicais e estender o esforço de colocar em ordem além da fronteira do que o mecanismo de colocar em ordem podia sustentar. (BAUMAN, 1998: 26)

A formação da identidade dos novos grupos urbanos necessita vencer o olhar da tragédia e a imposição de fronteiras o que separa de mim o outro. Mas o modernismo tinha duas formas de atacar o problema. Uma, *a antropofágica que pretendia assimilar o diferente, ou seja, transformar o*

diferente em semelhante; proibir todas as tradições e lealdades, exceto as destinadas a alimentar a conformidade com a ordem nova e que tudo abarca; promover e reforçar uma medida, e só uma, para a conformidade. Diversa na forma, encontramos a outra estratégia: a antropológica. Esta previa vomitar os diferentes, bani-los, expulsá-los e impedir a comunicação entre o dentro e o fora. (BAUMAN, 1998: 29) O encontro necessário aos diferentes grupos identitários, que, por um lado incita à diferenciação e por outro os coloca na mesma dimensão humana, é excluído, vigiado e perseguido.

Ao olhar o trapeiro, o excluído do processo produtivo, *flaneurs* e literatos perguntam-se onde seria alcançado o limite da miséria humana (BENJAMIN, 2000: 16) e, com isso, reencontram, cada qual, nessa figura, ou na miséria humana produzida pelo modernismo, um pedaço de si mesmo. Segundo Benjamin, *cada um deles encontrava-se num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário* (BENJAMIN, 2000: 16).

Podemos reter da figura do narrador um aspecto muito mais humilde, muito menos triunfante. Ele é, a figura secularizada do Justo, essa figura mística judaica cuja característica mais marcante é o anonimato; o mundo repousa sobre os sete Justos, mas não sabemos quem são eles, talvez eles mesmo ignorem. O narrador também seria a figura do trapeiro (...) do catador de sucata e lixo, esse personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder (Benjamin introduz aqui o conceito de apokatastasis, de recolha de todas as almas no Paraíso). (GAGNEBIN, 2001: 90).

No entanto, se o reconhecimento do outro e de si mesmo é proporcionado pelo ambiente boêmio, esses diferentes tipos sociais já não conseguem mais intercambiar suas experiências e visões de mundo. No aglomerado das multidões, são forças isoladas de compreensão social. Nada vêem com amplitude, nada entendem senão suas necessidades e seu modo de vida. Decorre disso o fato da figura do narrador se tornar cada dia mais distante de nossa realidade, o que leva Benjamin a acreditar que a própria arte de narrar esteja em vias de extinção. De fato, com o advento da vida moderna, a faculdade humana de intercambiar experiências não é mais segura e inalienável, como antes, porque as experiências sociais assumem grande complexidade e só podem ser compreendidas dentro de um grupo

em que elas fazem sentido. Nessa perspectiva, a presença de um narrador onipotente, que tenha uma autoridade incontestável frente a qualquer fato da vida cotidiana é impossível.

Porém, outro destaque se faz necessário: a dimensão teológica da obra de Benjamin. De certo ponto de vista, o narrador é uma figura messiânica — embora tenha existência no mundo profano — de origem e tradição judaicas, religião que Benjamin nunca abandonou e, ao mesmo tempo, é o formador do protótipo de homem pertencente à comunidade de experiência, a qual o narrador também pertence. Nicolai Leskov, escritor russo, para Benjamin, é o que melhor capta e traduz em seus contos o ideal de homem soviético. Sintetizando: o narrador ao mesmo tempo em que é um dos sete Justos da tradição judaica — dimensão sagrada — é também um “formador de homens” para uma dada comunidade de experiência — dimensão política e, portanto, profana. Esta mística de tessitura que forma redes entre o profano e o sagrado encerra-se na “moral da história” a ser narrada. Podemos conjecturar que o ato de narrar ou contar é reunido ao ato de ouvir e compreender em uma “comunhão”, em seu sentido místico, realizada em uma “comunidade de experiências”.

Contudo, ao lado desse tipo ideal de narrador e narratividade, descrito por Benjamin, podemos enxergar a existência de múltiplas narrativas da modernidade e, também, na alta-modernidade, empreendidas por diversos narradores, que mesmo de forma fragmentada, são capazes de reconstruir a experiência de determinadas comunidades. Assim, ao contrário do que pensa Benjamin, não é a arte de narrar que está se extinguindo, mas sim uma determinada forma de narrativa. O narrador não desaparece com o advento da modernidade, mas transforma-se: sob o jugo da diversidade ele se reconstrói, como detentor de uma versão da verdade e da realidade do mundo contemporâneo.

Desta forma, alguns narradores da modernidade, como os antigos, recorrem às fontes orais para melhor construir suas narrativas. Assim, o ato de narrar continua sendo um aprendizado social e artesanalmente construído, *já que a narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio de arte — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação* (BENJAMIN, 1996: 205), *e carrega consigo os traços pessoais do narrador, que marca a história tal qual a mão do oleiro marca a argila do vaso* (BENJAMIN, 1996: 205). Porém, a forma de narrar experiências de vida ou memórias, já na modernidade, experimenta algumas transformações na forma e conteúdo, um dos grandes ícones desta alteração é Marcel Proust, introduzindo o gênero do romance entre as formas narrativas. Proust, autor cuja primeira tradução alemã foi empreendida por Benjamin, poderia ser compreendido

como tendo um estilo *flaneur*, ou seja, um modo de narrar próximo da edição de imagens, quase um filme com suas telas panorâmicas entrecidas com o *close-up* cinematográfico.

Como bem havia pronunciado Benjamin, alguns autores conseguem realizar o ato de narrar, com a dimensão sagrada e profana, pela escrita, como é o caso de Nicolai Leskov. Em seus contos, tomamos como exemplo “Um Tolo”. Neste conto, marcado pelas práticas sociais de um criado russo, do século XIX, de nome Panka, que ao longo de sua trajetória só pensa em auxiliar o próximo nem que para isso ofereça o seu corpo para sofrer castigos de outrem. A moral da história vem ao final quando “o tolo” está para morrer em lugar de um ladrão de cavalos que libertara, oferecendo-se para receber o castigo que seria imposto ao ladrão. Os algozes de Panka confabulam antes de executar o castigo:

— *Segundo acredito, não poderei castigar Panka, vê-se logo, sua alma deve estar à espera de um anjo.*

— *Não — responderam ao mesmo tempo todos os tártaros — não debes fazer-lhe mal; durante muitos anos estivemos perto dele e não o conhecemos direito, mas um instante só foi suficiente para vermos tudo claro: nós o tomamos por um tolo, mas ele bem poderia ser um justo.* (LESKOV. In: BRAGA, 2004: 209)

Ao final do conto, Leskov indica o ensinamento moral, tão caro a essa forma de comunicação: Panka, por nunca preocupar-se consigo, fazendo-o somente com os outros, é considerado um “justo” a espera de um “anjo”. Suas histórias possuem, portanto, o senso prático e a dimensão utilitária das grandes narrativas na medida em que elas aconselham o leitor, transmitindo um conhecimento que só é possível através da experiência de vida que é própria do narrador ou, então, apropriada por ele. Em outras palavras, os narradores (tanto os antigos, quanto os modernos) possuem um senso prático aguçado, ao mesmo passo em que são dotados de sabedoria, expressa por meio da metáfora da “moral da história” narrada nestas comunidades de experiência, artesanais.

Neste ponto, é impossível não pensar em Guimarães Rosa, suas veredas, buritis, sertanejos e grandes sertões.

Começando pelo fim: em carta a seu amigo Vicente Ferreira da Silva, datada de 21/5/1958, Guimarães Rosa religioso, escreve: “*Sou só RELIGIÃO – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ¥. O mais, você*

deduz". E mais, declara-se desconfiado com o futuro: "*Com aversão ao histórico, ao político, ao sociológico. Acho que a vida neste planeta é caos, queda, desordem essencial, irremediável aqui, tudo fora de foco*".

Em seus contos retrata um ideal de homem forte, algo próximo da sabedoria, e temente a um Deus ora guerreiro — *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* — ora Justo — *O Duelo*. Os dois contos são de *Sagarana*, obra madura em que retrata e, de certa forma, modela a idéia de sertanejo do fim de mundo ou dos grotões. Em *Augusto Matraga*, o personagem diz durante o período de expiação dos pecados: "P'rá o céu eu vou, nem que seja a porrete!" ou "A minha hora e a minha vez há de chegar". Já no período final do conto, em que a profecia do padre se avizinha no combate entre o bem — agora representado por Augusto Matraga — e o mal — representado por seu Joãozinho Bem-Bem —, profere ameaçando o bando de jagunços:

— *Epa! Nomopadrofilhospritosantoamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez! ...*
(ROSA, 2001:410).

Em *O Duelo* apresenta uma série de emboscadas, frustradas, entre dois adversários "por crime contra a honra de um homem" — Turíbio-Todo e Cassiano Gomes. O desenrolar do conto leva a acreditar em um fim não convencional em Guimarães Rosa. O enredo do conto, simplificado e aligeirado, aproxima-se do final quando o "violador de lares", Cassiano Gomes, tem uma morte santa e arrependida enquanto o infeliz marido, Turíbio-Todo, aquele que lavou a honra da mulher matando de tocaia, por erro, o irmão de Cássio Gomes, volta para casa. Mas a justiça divina — aqui representada por Vinte-e-um ou Timpim — se apresenta para a vendeta: mata Turíbio-Todo, desafeto de Cassiano Gomes, seu compadre dizendo:

Seu Turíbio! Se apeie e reza, que agora eu vou lhe matar!
(ROSA, 2001:207)

Como narrador Guimarães Rosa transmite um saber, o que é diferente de um conhecimento de que seus leitores tiram proveito prático. Esta sabedoria é, normalmente, obtida sob a forma de uma lição, de um conselho ou de uma advertência. Gagnebin (1987:11) nos alerta que *a comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional*. Desta forma, Guimarães Rosa, na alta-modernidade, apóia suas narrativas nas comunidades de experiências do Grande Sertão das Gerais. Molda,

descreve e ajusta a narrativa dentro da proposta regionalista da literatura brasileira — junto a outros grandes nomes como Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto e outros. RONAI (2001), no prefácio de *Sagarana*, afirma:

A arte de contar, no antigo sentido da palavra, que evoca as poderosas narrativas do século passado e, mais longe ainda, as caudalosas torrentes da épica antiga, está se tornando rara. Apesar ou em razão do número enorme de narrativas breves que se publicam, encontram-se com freqüência cada vez menor novelas e contos que nos comuniquem um frêmito ou nos arranquem um grito de admiração. Os desesperados esforços de renovação que caracterizam o gênero de algum tempo para cá geram fórmulas mais uma vez surpreendentes e inéditas, mas dificilmente despertam emoções profundas. (...) As nove peças que formam Sagarana continuam a grande tradição da arte de narrar. O gênero peculiar do autor é, aliás, a novela, e não o conto. (...) menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios — ou 'subistórias', na expressão do autor—, aliás, sempre bem concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa. (RONAI, 2001:16)

Essa sabedoria que os narradores possuem é na verdade a síntese de várias experiências sociais, que são passadas de geração em geração. A experiência narrada pela história deve ser a comunhão entre o narrador e o ouvinte e tem como premissa a existência de uma comunidade de vida, composta por homens e mulheres de faixas etárias distintas.

A empresa do narrador converge, assim, para a questão da memória e do esquecimento, na luta para tirar do silêncio, através da narrativa, um passado que a história oficial não conta. O reconhecimento da complexidade da vida e, em particular, da vida social, atualmente, originou um espaço de confluência entre vários campos do saber. Não há mais dúvida de que as experiências instituintes, empreendidas em alguns setores das sociedades, na alta-modernidade, procuram responder às mudanças e perplexidades de nosso tempo, que as práticas instituídas de cima para baixo já não dão mais conta de solucionar. Com toda essa complexa cultura informacional de falas e discursos contraditórios e desconectados, o que parece ser comum é que eles são marcados por apresentarem o ciclo da miséria e pela ausência de quem, permitindo que eles falem, escute suas vozes (Gagnebin, 1985: 60).

Avançando um pouco mais na questão da narrativa em Benjamin, tanto quanto em Guimarães Rosa, percebemos que esta é influenciada pelos recursos cinematográficos como o *flash-back* e o *close-up*. Poderíamos dizer: narrativas imagéticas. Porém, há mais: o enredo da história tecido em conjunto à vida; a autoridade do narrador que estende ao narrado sua condição; a montagem de imagens e falas criando cenários distintos durante a narração; a magia de um tempo que não é mais o nosso, mas que divide o nosso espaço; vidas, ações e valores editados em som, imagens e lembranças. Pelo avesso da comunicação de massa a narrativa, ao estilo benjaminiano, utiliza técnicas cinematográficas para dar uma visão da destruição dos valores pelo capitalismo e pelo mercado de massa.

Aqui o que se espera é uma “adaptação” de certa linguagem, a cinematográfica, a outro veículo, a narração oral. Aqui não se caminha para a descrição verbal, rica em detalhes visuais que materializem as imagens e as histórias. O fluxo narrativo caminha no sentido de que ao editarmos — a história, a vida e as imagens — façamos fluir a narração sugerindo, a quem a escuta ou lê, as teias de significados construídos. Ou seja, é necessário investigar os ditos e não-ditos em uma narrativa, nos quais ficam evidentes o contexto social do narrador: ele só existe em uma comunidade de experiência, esta é a condição de sua existência — é necessário, portanto, participar de um grupo que intercambie experiências, de forma a tornar coletivo toda forma de aprendizado social. Sem isso, a narrativa é inviável. Nessas comunidades, a experiência coletiva predomina sobre a experiência individual e privada dos sujeitos, implicando a produção de um tipo de comunicação totalmente diverso do que nos é proporcionado pela atual “sociedade midiática”.

De acordo com Benjamin, a morte da narrativa se dá devido ao surgimento de uma outra forma de comunicação: o romance moderno. Bastante distinto da forma narrativa, o romance não é calcado na tradição oral, chegando mesmo a desprezá-la. Ao contrário do *narrador que tira da experiência o que ele conta* (BENJAMIN, 1996: 201) — incorporando as coisas narradas a sua própria experiência, bem como a de seus ouvintes — o romancista se isola dos demais, sendo bastante influenciado pela informação que é, sem dúvida, a própria antítese do conhecimento narrativo. Assim, a informação, na atualidade, domina todos os campos da comunicação moderna, influenciando de forma decisiva o desenvolvimento do romance, ao mesmo tempo colocando em xeque a autoridade da forma narrativa.

Em outras palavras, enquanto os relatos narrativos usualmente recorrem ao miraculoso — permitindo ao ouvinte (ou ao leitor) uma maior liberdade de interpretação da história e ampliando sensivelmente o episódio

narrado e suas implicações —, a informação deve ser plausível, procurando explicar os acontecimentos de modo racional e de forma mais objetiva. E, em sendo assim, ela não permite interpretações diversas daquela que o informante desejou comunicar.

Por sua característica imediata, *a informação só tem valor no momento em que é nova* (BENJAMIN, 1996: 203) enquanto que *a narrativa conserva suas forças e depois de muito tempo é capaz de se desenvolver* (BENJAMIN, 1996: 203), sendo portadora de uma temporalidade e de uma vivacidade diferenciadas, portanto muito mais duradouras. Sendo ela mesma uma forma artesanal de comunicação, não se interessa em transmitir os acontecimentos com a pureza e a objetividade de dados, como faz a informação. Ao contrário disso, ela é embebida de pessoalidade, trazendo em si a marca de seu narrador.

Disto resulta a grande diferença existente entre o cronista e o historiador moderno. De fato, como Benjamin afirma, *o cronista é o narrador da história* (BENJAMIN, 1996: 209). Muito mais próximo da forma narrativa, o cronista conta a história, a partir de episódios que representam e significam modelos de sociedade, embebida em certa utopia social. Em descompasso o historiador moderno e da atualidade se obriga a explicar, a partir de modelos teóricos prévios, de forma supostamente imparcial e neutra todos os episódios com que lida.

De forma semelhante ao grande narrador, o cronista também *deve ter suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais* (BENJAMIN, 1996: 214), para, através dessas, construir sua própria experiência. Cronistas e narradores possuem facilidade de se mover em um campo coletivo de experiências sociais para retirar sua matéria — a vida humana. Isso constitui uma forma de *trabalhar a matéria prima da experiência, tanto a sua como a dos outros, transformando-a num produto sólido, útil e único* (BENJAMIN, 1996: 221).

Desta forma, provocando o encontro de experiências tecidas a partir de fios históricos — em cujas redes foram colhidas lembranças, experiências, fotos, sentimentos, olhares, sorrisos e ressentimentos — com os pequenos detalhes cotidianos é que se constrói uma história. Hoje, em tempos de pós-estruturalismo, pós-modernidade ou contemporaneidade, obtemos das narrativas dos atores sociais da educação um farto material de estudos. Encontramos vários elementos da narrativa tradicional em campos de pesquisas — a formação de professores, a criação de instituições escolares, políticas educacionais ou as práticas educativas, entre outros — que se utilizam de História Oral, pois nos depoimentos são facilmente detectados itens como a tradição, a moral da história, os sonhos e os pesadelos, os valores, as transgressões, os sentimentos e ressentimentos, a sabedoria da

prática, os modelos de professor e aluno, os assujeitamentos, os programas pedagógicos e didáticos, a forma educacional e instrucional. Tudo isto e muito mais. Talvez pessoas.

A partir desta lógica, a História Oral e a Educação Matemática farejam, no sentido de Marc Bloch, *as experiências instituintes do coletivo* na educação, do presente e do passado. Sendo assim, surge uma nova possibilidade cultural na Educação Matemática referida a um tipo de (re) invenção narrativa que se alimenta de comunidades de experiência ou de prática que, embora sempre renováveis, jamais esgotam suas potencialidades. Essas constituem pesquisas diferenciadas na História da Educação Matemática, pois, ao levar em conta as narrativas e o fazer cotidiano, apontam que uma das tarefas da educação é também revelar e resgatar possibilidades esquecidas, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu (Souza, 2005). Nestes endereçamentos às fontes narrativas pretendemos provocar a constituição de outras ordens de racionalidade que levem em consideração outros espaços educativos.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*, São Paulo: Brasiliense. Obras Escolhidas III, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Brasiliense. Obras Escolhidas I, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*, São Paulo: Brasiliense. Obras Escolhidas II, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 2000.
- BLOCH, Marc. *História e Historiadores*, Lisboa: Editorial Teorema, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. IN: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Brasiliense. Obras Escolhidas I, 1994.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. IN: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.) *Memória e (re)sentimento*, Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- LESKOV, Nicolai. *Um Tolo*. In: BRAGA, Rubem (coord.). *Contos Russos — Os Clássicos*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

- ROCHA, Luiz Otávio Savassi, *João Guimarães Rosa: sua HORA e sua VEZ*. <http://www.medicina.ufmg.br/cememor/rosa.htm>. (visitada em 11/03/2006).
- RÓNAI, Paulo. A Arte de Contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães, (2001) *Sagarana*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães, *Sagarana*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SOUZA, Gilda Lúcia Delgado. *Educação Matemática na CENP: um estudo histórico sobre condições institucionais de produção cultural por parte de uma comunidade de prática*. Campinas: Faculdade de Educação/UNICAMP. Tese de Doutorado, 2005.