

# MUSA À NAÇÃO: LEMBRANÇAS DA GUERRA NO IMAGINÁRIO NACIONAL

---

Jonas Tenfen

Mestrando em Literatura – UFSC

## **RESUMO**

Neste artigo, que tem por base alguns textos do filósofo francês Jean-Luc Nancy, tentaremos discutir alguns aspectos da formação do imaginário coletivo dos indivíduos, ou mesmo dos cidadãos, sobre a nação. Para isto, iremos analisar parte da criação do imaginário brasileiro (em uma oposição constante ao imaginário estadunidense) fazendo uso de uma entidade frequente no ocidente: a(s) musa(s).

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Nação; Guerra; Musas

## **FROM THE MUSE TO THE NATION: MEMORIES OF WAR IN THE NATIONAL CONSCIOUSNESS**

## **ABSTRACT**

In this paper, which has as its basis some of the texts written by the French philosopher Jean-Luc Nancy, I try to discuss some aspects of the formation of the subjects', or even the citizens', collective consciousness concerning the nation. For this purpose, I analyze part of the shaping of the Brazilian consciousness (in constant opposition to the American consciousness) taking into account a frequent entity in the Western world: the muse(s).

## **KEYWORDS:**

Nation; War; Muses.

As artes, de sobremaneira dentro do eterno debate sobre o que é ou o que deixa de ser arte, já se encontra para além das musas: a contagem prossegue (sétima, oitava et all) sem que necessariamente o número de musas aumente ou mesmo diminua. Aumente ou diminua, leia-se, dentro do panteão clássico de uma mitologia greco-romana (ou antes, um panteão clássico de uma mitologia ocidental), pois há uma quantidade razoável destas entidades que nascem e permanecem, irmanadas às outras por serem filhas da mesma mãe.

Musa, neste sentido, é algo que inspira, respira, transpira. Sua influência está também na sua simples presença, até mesmo no rastro ou na pista de sua passagem. Inspira, respira, transpira, pois o seu sopro aos ouvidos do artista (não raro do poeta) anima e movimenta as artes; não a visão da entidade, ressalta-se, mas seu suspiro.

Ao gênero humano – pobres vítimas de sua inspiração – resta fazer crer, fazer construir os vestígios dessa passagem. Daí a importância do monumento e da poesia dentro da história deste gênero angustiado pela sua efemeridade.

Tanto monumento quanto poesia não se resumem às questões materiais, àquilo que suporta a arte, por assim dizer. Há poesias de concreto do mesmo modo que há monumentos de papel. O que vai diferenciar uma da outra é a nossa relação com tais objetos; relação / relações que os próprios objetos podem tornar possíveis ou impossíveis. O pronome possessivo plural vai marcar a limitação de toda a análise: as técnicas (para a arte, para o fabrico do artefato) costumam ser entendidas como o limite próprio do gênero humano.

Para aclarar um pouco mais o exposto, usaremos uma citação de Jean-Luc Nancy, do livro *Resistência da Poesia*<sup>1</sup>:

A poesia enquanto tal é portanto sempre propriamente idêntica a si mesma, do fragmento do verso até à coisa natural, e ao mesmo tempo, sempre e unicamente uma figura dessa propriedade não atribuível a qualquer sentido próprio, propriamente próprio. Poesia não tem exactamente um sentido, mas antes o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente, transferido para longe. O sentido da <<poesia>> é um sentido sempre por fazer.

Em outras palavras, a poesia é o que está aberto.

Nos exercícios de definições, rapidamente poderíamos reduzir, então, monumento como uma negação sobre o que é poesia (um exercício profundamente estruturalista, diga-se). Por sua vez, monumento não é o que não está aberto, mas sim aquilo que deveria estar fechado. A semanticidade do “deveria” nos permite discutir o

---

<sup>1</sup> NANCY, Jean-Luc. **Resistência da Poesia**. Portugal: Edições Vendaval, [S.D.].

monumento dando-lhe um caráter de transitório, onde nossas relações com ele podem mudar. Vejamos que o monumento nos é muito mais próximo e, por isso, mutável: transitório entre ele mesmo e a poesia.

Ainda em *Resistência da Poesia*, temos que:

A poesia é assim a negatividade na qual o acesso se torna naquilo que é: isso que deve ceder, e com esse fim começar por se esquivar, por se recusar. O acesso é difícil, não é uma qualidade acidental. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil<sup>2</sup>.

Qualquer que seja a nossa relação com a poesia, ela sempre será difícil, complicada e concomitantemente ímpar. O difícil na poesia se mostra como possibilidade de abertura; enquanto a certeza do monumento, como possibilidade de não-abertura.

O constante uso de “possibilidade” durante o processo de definição é pista própria do nosso próprio limite. Esta palavra, como tantas outras, ao ser usada no lugar de “é” ou de “entende-se por”, mostra-se também como abertura, como a sensível tarefa de fazer uma definição sem almejar alcançar um absoluto que não se pode alcançar. Em outras palavras, no momento que abandonamos uma ideia de perfeição, de essência, o tentar definir se faz outro. Debates acadêmicos costumam criar absolutos que mal são absolutos dentro da própria academia; definições tidas como verdade (uma das várias maneiras de se escrever absoluto) pelo senso comum se tornam tão enraizadas no pensamento coletivo que qualquer palavra que possa maculá-la pode ser tomada como heresia, sacrilégio, loucura, mentira.

\* \* \*

Antes de encerrarmos a parte das definições, cabe uma última discussão sobre o poema. Em resposta à pergunta: “Por que razão então a poesia é a excelência da coisa feita?” Nancy responde: “Por que nada pode ser mais completo que o acesso ao sentido.” Desse acesso, sabemos que ele possui um lugar e mediante as relações com este se dá o poema, pois “o Poema extrai o acesso de uma antiguidade imemorial, que nada deve à reminiscência de uma idealidade, mas é a exacta existência actual do infinito, o seu eterno retorno.”

---

<sup>2</sup> Op. Cit.

O monumento, por sua vez, quer ser tudo, menos imemorial: ele quer ter um começo, um meio ou um fim – e podemos perfeitamente entender este fim como *finalidade*.

\* \* \*

Se monumento é diferente de poesia, como fica o elevado, o tocante? Pois não raro há emoção diante de um monumento (novamente: seja de papel, pedra ou de qualquer outro material), emoção filha de um sentimento maior, uma sublimação de sentidos. Algo que deveria estar fechado é capaz de instigar os mesmos sentimentos de algo que está aberto?

Talvez a maneira de sentir o tocante (o elevado) diante de um monumento ou de uma poesia que nos permite diferenciar um de outro de uma maneira que possa ser expressa com palavras, lágrimas, reiteraões. Um personagem no teatro se constitui pela coerência de suas falas, um cidadão se constitui pela reiteração de suas falas, sentidos, sentimentos. A capacidade de se comover com algo nos diz respeito de nossa própria capacidade de entender algo (pois tanto a compreensão quanto os sentimentos tem um lugar comum: os sentidos).

Tomemos por exemplo prático o *Vietnam Memorial* (conhecido em língua portuguesa como Monumento aos Veteranos do Vietnam), localizado em Washington DC, Estados Unidos da América. Este memorial se divide em três partes diferentes, todas elas projetadas por artistas diferentes: *Three Soldiers Statue* (uma escultura que representa três homens - um branco, um negro e um hispânico – como prototípicos dos integrantes do exército), *Vietnam Women's Memorial* (outra escultura dedicada às mulheres que atuaram na batalha) e *Vietnam Veterans Memorial Wall* (muro de dezoito metros de comprimento, em mármore negro).

Vamos nos ater um pouco mais no *Memorial Wall*. Projetado pela arquiteta sino-americana Maya Lin, este memorial consta de uma série de placas dispostas uma do lado da outra, formando um corredor aberto (ou melhor dizendo, fechado com a própria paisagem). Nessas placas há o nome de todos os soldados estadunidenses que morreram na supracitada guerra, nomes estes separados pelo ano de óbito. Tais nomes estão gravados em baixo-relevo no mármore, mas não ao ponto de impedir que o expectador possa se espelhar ali. Vale ressaltar, como um último dado de descrição deste memorial, que as placas não são do mesmo tamanho: de uma minúscula, ao nível dos pés, se avolumam e crescem ao ponto de serem maiores do que qualquer ser humano, para

depois retornarem a serem minúsculas. É impossível não se sentir oprimido em algum momento diante desta avalanche de nomes.

É impossível também não se sentir tocado diante do exposto. Centenas de mortos dando o testemunho de sua morte através de uma coleção de seus nomes, furtando-se de recados como “a vida é breve”, “carpe diem” ou “nós que aqui estamos, por vós esperamos”; apenas de que morreram em um determinado acontecimento da história. Não se trata de um cemitério, pois não é qualquer um que pode ter seu nome grafado ali, pois não são corpos que estão ali, mas sim nomes de corpos. “*Nosotros no hemos desnudado el cuerpo: lo hemos inventado, y él es la desnudez, y no hay otra, y lo que ella es, es ser más extraña que todos los estranõs cuerpos extraños*<sup>3</sup>.” O corpo, mesmo que perdido ou oculto, continuará após o fim da vida. É um aspecto cultural, pois, respeita-lo, ou antes, dar um espaço e um espaço de ritos a ele.

O tocante, os sentimentos de um cidadão estadunidense diante destes nomes são diferentes dos sentimentos de um cidadão de outro país: a este se trata de uma poesia; àquele, de um monumento.

Uma elegia a uma multidão de jovens mortos: temos aqui uma poesia pela possibilidade de que qualquer um pode se emocionar, se comover diante dela, pois está aberta e esta abertura nos faz entender que ali é a lembrança de seres humanos mortos, através de uma razão chamada guerra (uma das tantas). Mas passa a ser um monumento no instante que o expectador assume o pensamento: são nossos jovens mortos. Fecha-se assim as possibilidades de sentido mediante as amarras fornecidas pela nação: morreram pelo nosso país, a serviço da democracia, cumprindo o dever, com honra e hombridade. “Parem de matar nossos jovens” dizia um dos cartazes contra a guerra do Vietnam.

\* \* \*

O monumento pode, guardadas sempre as devidas proporções, ser entendido como imagem. O *Memorial Wall* é a imagem dos jovens mortos a um cidadão estadunidense (monumentos costumam ser parciais, pois não há ao lado deste memorial outro para os jovens que os estadunidenses mataram). Sabemos que, e esta é uma ideia debatida por Nancy (em *Au fond des Images*<sup>4</sup>) que a imagem não é representação. Entre imagem e a coisa há uma relação de rivalidade, quase um antagonismo: a imagem quer

---

<sup>3</sup> NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madri : Arena Libros, 2003. Tradução de Patrícia Bulnes.

<sup>4</sup> NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

tomar o lugar da coisa, e, pelo menos diante dos monumentos, consegue – algo que não acontece diante da poesia.

\* \* \*

Heródoto em *As Histórias*<sup>5</sup>, um dos textos mais importantes da antiguidade clássica, comenta que: “Ninguém é louco o suficiente para escolher a guerra no lugar da paz – em tempos de paz, filhos enterram pais, mas na guerra, pais enterram filhos<sup>6</sup>.” *Ninguém*, de fato, é louco o suficiente para ter tal preferência, mas *algo* parece sê-lo: A Nação, pelo menos segundo muitos historiadores.

É frequente encontrar textos que exaltam o caráter da guerra como agente não apenas civilizador (quando os vencedores levam aos vencidos “a cultura” e “a civilização”), mas também constituinte de uma nacionalidade. Faz-se, desse modo, a guerra como musa das nações.

E não são poucos os exemplos ao exposto, grande parte do que a disciplina história nos apresenta como História está diretamente ligado à conquista e defesa de territórios, grandes homens que tiveram grandes conquistas militares, a criação de símbolos a serem usados como uma espécie de identidade em batalha para depois serem reaproveitados como uniforme da nação – ou parte dele. Nota-se a quantidade de hinos nacionais que ou são de natureza bélica ou foram compostos no calor de uma batalha que se aproximava. Aqui está o mote para discutirmos o caso do Brasil, que é uma nação, possui os seus monumentos, mas parece passar longe das guerras como elemento que o constitui: *nosso* hino nacional – pelo menos a letra – é fruto de um concurso público, e não da visão de inimigos e aliados em campo de batalha. É certo que os “filhos teus” não fugiriam à luta e ergueriam a clava forte – instrumento de bárbaros, diga-se – da justiça, mas, mesmo assim, a opulência da natureza é o grande mote: *nosso* berço é tão esplêndido, tão abençoado que até mesmo o céu costuma ter mais estrelas, competindo com as flores nos bosques.

É comum encontrarmos nos textos dos intérpretes brasileiros do Brasil referência ao fato de não haver tido uma guerra, uma revolução como caráter fundador desta nação. Há os eternos esperançosos em tais acontecimentos (como Paulo Prado, em Retrato do Brasil: “Filosoficamente falando – sem cuidar da realidade social e política

---

<sup>5</sup> HERODOTUS. The Histories. England: Penguin Books, 2001. Traduzido por Aubrey de Sélincourt

<sup>6</sup> Tradução livre do excerto: *No one is foolenought to choose war instead of peace – in peace sons bury fathers, but in war fathers bury sons.*

da atualidade – só duas soluções poderão impedir o desmembramento do país e a sua desapareção como um todo uno criado pelas circunstâncias históricas, duas soluções catastróficas: a guerra, a revolução”<sup>7</sup>.) e há outros que abandonam esta análise, sofrendo críticas tautológicas pela ausência do caráter bélico (como Gilberto Freyre, em *Casa-Grande e Senzala* que ressalta o caráter arquitetônico tipicamente nacional: “O estilo das casas-grandes – estilo no sentido spengleriano – pode ter sido de empréstimos; sua arquitetura, porém, foi honesta e autêntica. Brasileirinha da silva. Teve alma”<sup>8</sup>.)

Contar a instituição de um caráter nacional brasileiro pelas guerras e batalhas quase sempre soa artificial, quando muito, incompleto. A moderna nacionalidade, visto que pode ser transitória e efêmera também, surge a partir dos acontecimentos da Guerra do Paraguai.

Lilia Moritz Schwarcz, em *As Longas Barbas do Imperador*<sup>9</sup>, coteja este assunto, tentando diafanamente demonstrar que o caráter nacional não vai necessariamente surgir aí, apesar da ideia fixa de Dom Pedro que a vitória nesta guerra solidificaria o status do império como Nação ao mundo e aos brasileiros. Guerra essa, destaca-se, que foi um dos motivos do fim do império. Não raro há, também, quem queira contar a história de Santa Catarina a partir do Contestado – algo tão parcial quanto inconclusivo.

Nos dizeres de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*<sup>10</sup>, antes de ele próprio reavaliar nacionalidade e humanidade, antes de ele próprio encontrar um Maudsley:

Predestinamo-nos à formação de uma raça histórica em futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos, sob este aspecto, a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama garantia da evolução social.

Estamos condenados à civilização;

Ou progredimos, ou desaparecemos.

A afirmativa é segura.

Não a sugere apenas esta heterogeneidade de elementos ancestrais. Reforça-a outro elemento igualmente ponderável: um meio físico amplíssimo e variável, completado pelo variar de situações históricas, que dele em grande parte decorrem.

---

<sup>7</sup> PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira. In: *Intérpretes do Brasil*. Rio do Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 2º volume.

<sup>8</sup> FREIRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. In: *Intérpretes do Brasil*. Rio do Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 2º volume.

<sup>9</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>10</sup> CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. In: *Intérpretes do Brasil*. Rio do Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 1º volume.

\* \* \*

A história da nacionalidade brasileira pode ser contada à sombra do desejo de evolução, de cumprir e fazer cumprir as promessas de civilização; em outras palavras: a expansão e domínio do território enquanto, concomitantemente, ocorria a solidificação e confirmação do Estado. A civilização e a nacionalidade brasileiras são duas odes à ordem e ao progresso sob o jugo de massacres e genocídios. Claro que com um pouco de malabarismo teórico podemos entender essa expansão como sendo uma guerra, mas esta sempre foi suprimida pelo imaginário do progresso.

Não é fortuito que os grandes acontecimentos históricos sempre foram normativos: o Estado tomava as decisões para depois assegurá-las por meio da baioneta e do fuzil. Tanto a independência, a abolição quanto a república não foram filhas de uma revolução, mas sim de decretos: apenas cumpra-se. Vê-se que Contestado e Canudos, antes das revoluções monarquistas, eram eventos que adiavam o progresso do Brasil, sinais de atraso, coisa de gente bárbara; urgia civilizá-los.

Dessa forma, os monumentos brasileiros são memórias da civilização e do progresso, não necessariamente dos mortos em nome da pátria. Para aclarar o exposto, temos Brasília e Washington, duas cidades planejadas e capitais dos seus respectivos países.

Washington foi planejada para receber monumentos, vários e todos os possíveis: seus parques e seu centro guardam espaços físicos para a construção de memórias que estão por vir; já Brasília foi projetada para ser ela mesma um monumento ao progresso e ao domínio da natureza (já que foi construída onde nada havia além de cerrado). A primeira possui espaço para celebrar os seus mortos, enquanto a segunda não deu casa sequer aos seus construtores, condenados a viverem à míngua em cidades-satélite; lembrados como candangos antes de cidadãos.

\* \* \*

Como ressalta Foucault<sup>11</sup>, a história da escrita e do comércio da escrita está repleta de exemplos de textos que vendem muito (por vezes criando um paralelo entre vendagem e literatura). Cita *Coeline ou l'Enfant du Mystere*, publicado em 1798 e que foi lido por praticamente todos os que sabiam ler à época: “*Um libro sin posibilidades*

---

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. **El Lenguaje al infinto**. Argentina: Ediciones de Dianus, [S.D.] Tradução de Antonio Oviedo.

*de passar despercebido, sin porvenir, puesto de um solo movimiento y casi em lo inmediato há podido alcanzar lo que era su fin.”*

Faz-se aqui o uso do exemplo livro como aproximação ao monumento. Antes de existir a escrita, o monumento já existia, mas após o advento desta, os dois se amalgamaram, completando um ao outro. Não apenas esculturas, mas ter o nome escrito em mármore é ter a certeza de ser lembrado para sempre, ou, quando muito, que alguém com aquele nome já existiu.

Tal qual os livros que vendem absurdamente muito, os monumentos alcançam o seu fim no momento que existem. Não há porvir, sequer além de para um monumento a não ser existir. A destruição ou o esquecimento de um monumento pode ser coincidente com a destruição ou o esquecimento de uma nação.

Paradoxalmente, “tudo que é sólido desmancha no ar”. Um dia, até mesmo o mármore (material condenado a ser escultura ou sepultura) há de se desgastar ante o sol e o vento, perder seus contornos, se desmanchar-se. No texto supracitado de Foucault temos que “*toda obra estaba hecha para acabarse, para callarse em um silencio donde la Palabra infinita iria recobrar su soberania*”.

Existe toda uma indústria (por vezes estatal) dedicada a conservar os monumentos para que não se perca a história que não quer se perder. A indústria a que nos referimos não deve ser entendida tão somente como uma fábrica, trata-se também de escolas, pacotes turísticos, meios de comunicação, feriados... A nação que se pauta por uma memória despense muito capital para mantê-la.

Em *Las Musas*<sup>12</sup>, Nancy nota muito atentamente que as musas são várias, têm vários pais (por vezes Apolo, por vezes Zeus), mas não comenta que sempre há apenas uma mãe: Mnemósine, deusa da memória. Isto permite aproximações de outras musas, possibilidades infinitas de criar metáforas. Apesar de ser mais renomada, e por vezes cultuada, pela prole, Mnemósine é eterna e constante naquilo que personifica, sem, no entanto, se mostrar, se fazer ver, sem findar.

Os monumentos também foram concebidos para serem eternos. Caso um fim, sem substituição aconteça, isto é tido como tragédia. Para evitá-la, a própria nação se encarrega de criar um aparato onipresente dentro de seus limites, sempre condenando esta ou as futuras gerações a terem memória.

---

<sup>12</sup> NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. Tradução de Horácio Pons.

## REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. **El Lenguaje al infinto**. Argentina: Ediciones de Dianus, [S.D.]  
Tradução de Antonio Oviedo.

FREIRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala**. In: Intérpretes do Brasil. Rio do Janeiro:  
Nova Aguilar, 2002. 2º volume.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. In: Intérpretes do Brasil. Rio do Janeiro: Nova  
Aguilar, 2002. 1º volume.

HERODOTUS. **The Histories**. England: Penguin Books, 2001. Traduzido por Aubrey  
de Sélincourt.

NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Paris: Galilée, 2003.

\_\_\_\_\_. **Corpus**. Madri : Arena Libros, 2003. Tradução de Patrícia Bulnes.

\_\_\_\_\_. **Las Musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. Tradução de Horácio  
Pons.

\_\_\_\_\_. **Resistência da Poesia**. Portugal: Edições Vendaval, [S.D.].

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. In: Intérpretes do  
Brasil. Rio do Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 2º volume.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos  
trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.