



MACHADO, Valéria Aparecida de Souza. **Construção da identidade nacional: outras histórias, outros olhares.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: OUTRAS HISTÓRIAS, OUTROS OLHARES

Valéria Aparecida de Souza Machado¹

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discutir o modo como são diferentemente vivenciados os sentimentos acerca da ideia de nação e da construção de uma identidade nacional, utilizando-se a crônica como modo de estabelecer um diálogo entre literatura e história. Para o que se propõe serão analisadas as crônicas “Feiras e Mafuás”, de Lima Barreto, “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”, de Mia Couto, e “Emília e uma noites”, de António Lobo Antunes.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, história, identidade nacional, crônica.

ABSTRACT

The target of this article is to discuss the different feelings involved in the idea of nation and national identity construction. The chronicle offers a safe means for establishing a dialogue between Literature and History. On this ground, we chose to analyse the chronicles “Ferias e Mafuás”, by Lima Barreto, “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”, by Mia Couto, and “Emília e uma noites”, by António Lobo Antunes.

KEYWORDS: literature, history, national identity, chronicle.

A ideia de nação, de identidade nacional, é matéria muito mais complexa do que a princípio possa parecer. Antes de existirem como tal, as nações são “comunidades imaginadas”, como aponta Benedict Anderson (2008). São alimentadas pelo desejo de manter um vínculo entre seus membros, de serem distintas de outras nações e soberanas, para que sua liberdade seja garantida.

1. Doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/Minas. E-mail: mariasouzaval@yahoo.com.br.

A consciência nacional, ainda segundo Anderson, vai surgir e se vincular a momentos decisivos da história da modernidade como o fim dos impérios coloniais, a ascensão das línguas vernáculas e, especialmente, a explosão do capitalismo e a emergência da imprensa. É, portanto, no âmago da vida social moderna, com todas as relações que a engendram, que o nacionalismo surge como expressão dos anseios, desejos e aspirações de um povo. Nesse sentido, a nação surge como elemento simbólico capaz de criar um vínculo identitário e um sentimento de pertencimento entre os indivíduos que a compõem.

Stuart Hall (2003) pontua que a nação não possui caráter apenas político, mas é algo que produz sentido, ou seja, “um sistema de representação cultural” em que os indivíduos imaginam a nação do modo como ela é representada pela cultura nacional, que, por sua vez, também é construída, alicerçada por padrões que vão influenciar e organizar as ações dos indivíduos. Produzindo sentidos sobre a nação através das histórias que sobre ela se conta, das memórias que ligam passado e presente gerando um sentimento de identificação e pertença, a cultura nacional constrói, assim, identidades (Cf. HALL, 2003).

No entanto, é preciso pensar, como mostra Hall, que a cultura nacional não é isenta dos jogos de poder e, por isso mesmo, no processo de construção de uma identidade nacional vão estar em voga interesses hegemônicos que buscam a unificação dos indivíduos numa mesma identidade, sem se levar em conta as diferenças que os envolvem. Desse processo constrói-se, também, uma história oficial da nação que, selecionando e recortando imagens que estejam alinhadas à ordem social desejada, exclui e deixa de fora histórias que, mesmo menores, destoantes e indesejadas, estão ali e fazem parte do todo a que se chama nação.

Justamente por ser imaginada, a nação não pode ter contornos fixos. Ao induzir ações e pausar comportamentos, o projeto de nação se apresenta como algo autoritário, excludente, que se impõe culturalmente no sentido de moldar e homogeneizar o que é, por natureza, múltiplo e diverso.

Walter Benjamin (2004), ao trabalhar o conceito de história, enfatiza que a história oficial, “vazia e linear”, foi escrita completamente alinhada à cultura dominante no sentido de assegurar o poder e o triunfo das elites, cujos projetos de construção nacional não levaram em conta a multiplicidade e diversidade sociais. Ao contrário disso, Benjamin defende uma história a “contrapelo”; aquela que se interessa pelos restos, pelos resquícios, por tudo aquilo que ficou de fora da história oficial. Isso significa dizer que as experiências dos indivíduos são partes significativas que, conectadas, formam outra história sobre determinada época.

Ainda, Benjamin acentua que a história a ser recuperada é aquela que deixou lacunas a preencher, já que a verdadeira história dos homens suporta rupturas e movimentos. Daí a necessidade de

outro processo que seja capaz de romper com a linearidade privilegiada pela história oficial da nação, introduzindo, aí, experiências silenciadas; deixando ouvir as vozes daqueles que foram vencidos pela história triunfante. Nesse sentido, Benjamin aponta para a importância do processo de rememoração, cujo movimento reúne passado e presente, dando abertura para outra abordagem dos fatos em que o passado é reanimado para ser ressignificado no presente.

Diante disso, parece-me que a literatura pode ser pensada como uma via possível de conexão desses restos e fragmentos da história. Ela aparece como um espaço de trânsito em que histórias podem ser recontadas; em que vozes, antes inaudíveis, fazem eco na história da nação, pondo à mostra as tensões e fissuras desse espaço construído como totalizador.

O presente ensaio procurará, então, discutir como são diferentemente vivenciados os sentimentos acerca da nação e da identidade nacional e como se configuram os conflitos em torno de uma ideia de nação. Levando-se em conta a possibilidade de se estabelecer um diálogo entre literatura e história, optou-se por trabalhar com o gênero crônica. Para a análise proposta, foram selecionadas três crônicas que representam, no âmbito deste ensaio, as três literaturas de língua portuguesa. São elas: “Feiras e Mafuás”, de Lima Barreto, “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”, de Mia Couto, e “Emília e uma noites”, de António Lobo Antunes.

Por manter uma estreita relação com o fato histórico, pode-se dizer que a crônica ocupa um lugar de interseção entre o discurso literário e a linguagem jornalística. Intimamente relacionada ao surgimento da modernidade, a crônica capta *flashes*, fragmentos da realidade moderna, envolvida por um sentimento paradoxal de busca desenfreada pelos avanços da indústria e da tecnologia e da perda de costumes e tradições já arraigados.

Apesar de se valer de uma linguagem simples, do “tom menor do bate-papo entre amigos” (Cf. ARRIGUCCI, 1987), o tratamento do material colhido no cotidiano da cidade depende da habilidade e da sensibilidade do cronista, no sentido de estabelecer a sintonia entre texto, narrador e leitor, de modo que o simples relato do fato cotidiano passe a material artístico e poético, apresentando-se como espaço de reflexão sobre a dinâmica social e política ali narrada/encenada.

Originalmente vinculada ao jornal, a crônica foi vista por muitos estudiosos como um texto que carregava o traço do efêmero, como a própria modernidade. Um texto que não tinha pretensão de durar. Entretanto, é preciso considerar que, como forma de se diferenciar da informação, já que concorrendo com esta no mesmo espaço físico – o jornal –, a crônica evoluiu esteticamente em razão dos diferentes recursos utilizados pelo cronista no trabalho com o texto.

Walter Benjamin (2004) aponta para a diferença entre a informação e a arte de narrar, enfatizando que é próprio da informação a explicação dos fatos; sua verificação imediata no momento em

que ela ainda é novidade. Já a arte de narrar, mesmo depois de muito tempo, ainda é capaz de suscitar reflexão, causar comoção. Pelo fato de evitar muitas explicações, o leitor pode interpretar a história de outra forma, em razão da liberdade que a narrativa lhe oferece, já que não se fecha em justificativas e evidências. Ao discorrer sobre a relação entre uma forma escrita e a historiografia, Benjamin aponta a crônica como a forma “cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é a mais incontestável” (BENJAMIN, 2004, p. 209), acrescentando que, “no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor” (BENJAMIN, 2004, p. 209).

Importa salientar, também, o modo como Benjamin enxerga o papel do cronista, visto por ele como “o narrador da história”. O cronista é alguém que tem sua marca própria impressa na narrativa, pelo modo como (re)conta e ressignifica a história que, segundo o teórico, precisa ser vista como a articulação entre um passado em ruínas e a tempestade do progresso. Nesse processo, o cronista não deve se contentar com a representação homogênea e linear da história, mas perceber, no meio das vozes que escuta, ecos de vozes que ficaram mudas. Para Benjamin 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” (2004, p. 223).

Nesse sentido, parece-me que os três escritores aqui analisados podem ser vistos como cronistas que souberam registrar, estética e poeticamente em suas crônicas, recortes de uma história oficial em que pululam outras histórias, todas como partes de uma nação que se desejou construir. Com olhares diversos, em tempos e espaços distintos e se valendo de modos também diversos em seu fazer literário, eles ressignificam a história da nação ao questionarem e apresentarem as fissuras e tensões dos projetos que nortearam a construção de uma identidade nacional.

Em “Feiras e Mafuás”, o narrador se vale da memória de sua infância para trazer à cena imagens difusas das feiras livres que se armavam para comemoração das festas juninas no Campo de Sant’Ana. Essas feiras representavam um cadinho da cultura popular, configurando-se em um espaço de encontro, de festa, de partilha entre pessoas simples e comuns que vivenciavam essas comemorações não só pelo aspecto religioso, mas como um momento de prazer e de lazer.

Evocando a memória de um passado, o narrador resgata um acontecimento para refletir acerca das transformações trazidas pela modernidade e da nova situação que se impõe no cotidiano daquele lugar. Há uma crítica severa do narrador ao regime republicano que, ao proibir o funcionamento das feiras, promove um apagamento da cultura popular para impor uma nova cultura, como parte do projeto de construção da nova nação:

Veio a República, e logo as novas autoridades acabaram com aquela folgança de mês. A república chegou austera e ríspida. Ela vinha armada com a Política Positiva, de Comte, e com os seus complementos: um sabre e uma carabina... (BARRETO, 1961, p.22).

É importante lembrar que, no início do regime republicano, a cidade do Rio de Janeiro, como capital federal, foi tomada por um grande ímpeto de modernização. A República pretendia mudar a imagem da nação no exterior, a começar por sua capital, considerada desarticulada em relação aos modelos europeus de capitais modernas, já que concentrava uma população muito heterogênea em sua área central. Daí a preocupação em alinhar a infraestrutura urbana de acordo com posturas adotadas em capitais estrangeiras, a exemplo de Chicago, Nova York e principalmente Paris. Isso reverteria a condição de precariedade do centro urbano, de modo a não prejudicar a entrada de capitais e de imigrantes europeus. Uma das medidas adotadas foi o afastamento dos “indesejáveis”, daqueles cuja presença trazia um ar de insalubridade à área central da cidade.

Alie-se a isso o grande movimento que se criou por parte dos políticos e da elite brasileira para consolidação do ideal de democracia e progresso na formação da nova nação. Imaginar uma nova ordem social e conformá-la no imaginário coletivo requeria não só a criação de símbolos nacionais (bandeira, hino, escudos), mas a fomentação de uma imagem de cidadão ideal que formaria a nação. Tudo isso implicava, muitas vezes, a adoção de medidas austeras, visando a enquadrar os indivíduos destoantes nos novos padrões determinados para a consolidação da identidade nacional.

A proibição do funcionamento das feiras de Sant’Ana demonstra, pois, que aquela cultura não interessava aos objetivos da República ao imaginar a nação ideal. É então que o narrador critica a política positivista adotada pelo modelo republicano que fez calar parte da cultura de um povo, em detrimento de culturas europeizadas e baseadas na ciência:

Quanto à cultura, o comtismo republicano, com todos os seus exageros dogmáticos, mostrou bem que toda aquela que não se baseava no estudo da ciência, tendo por princípio a matemática, era inane e não valia nada. (BARRETO, 1961, p. 22).

Percebe-se, aí, que as novas posturas republicanas trabalhavam no sentido de extirpar aqueles locais da cultura que não condiziam com os ideais de ordem, progresso e civilidade. Há, no entanto, um paradoxo: as feiras de antigamente, essas mesmas que tiveram seu funcionamento proibido pela nova ordem, funcionavam no local onde foi proclamada a República, estando, geograficamente, ali-

nhadas no mesmo espaço, mas, culturalmente, distanciadas em relação à nova política de construção da nação. Nesse sentido, podemos pensar que a proibição do funcionamento das antigas feiras representaria o apagamento de uma memória cultural coletiva; de histórias que compunham uma cultura popular. Não é à toa que poucas pessoas ainda conservavam na memória lembranças das antigas feirinhas, como comenta o narrador:

Muito pouca gente, atualmente, se há de lembrar das antigas “barraquinhas” do campo. Eu mesmo já me havia esquecido delas, quando, há pouco, me vieram à lembrança, por causa de coisas congêneres, que, presentemente, há pelos subúrbios... (BARRETO, 1961, p. 23).

Num tom bastante irônico, o narrador cita duas feiras que ainda funcionavam no subúrbio, local estrategicamente fora do centro urbano. Interessante é perceber que a cultura imposta pela República já se fazia presente na concepção dessas novas feiras, evidenciando a construção de um imaginário social. Exemplo disso é a grande oferta de produtos bem ao modo capitalista, a presença de intermediários entre produtor e consumidor, a cobrança de impostos, tudo em conformidade com a nova cultura que se pretendia disseminar.

Outro aspecto que merece relevo é a dinâmica do capitalismo que opera também nas camadas mais baixas da sociedade. Os trens, símbolo da modernidade, chegavam apinhados de moradores de outros subúrbios que se deixavam extasiar diante das mercadorias expostas. Em meio às galinhas e cabritos, misturam-se chapéus, bengalas e perfumes, símbolos da cultura europeia e também de distinção social, mas cobiçados até pelos mais pobres, envolvidos que estão no jogo do mercado: “[...] Nas barracas há de tudo. Há leitões, há carneiros, há galinhas, há cabritos, há chapéus, há bengalas; mas a barraca mais procurada é aquela em que se extraem por sorte frascos de perfumes. [...]” (BARRETO, 1961, p. 24).

As trocas e a proximidade que marcavam as antigas feiras são substituídas, nos “mafuás”, por outro tipo de relação e por outra cultura. Nota-se a demarcação de espaço do governo republicano, em que o habitante suburbano passa a vivenciar uma realidade que não é a sua, mas que faz parte do projeto de uma identidade nacional desejada. Tentados por essa nova cultura, mas impossibilitados de fazer parte dela, aos pobres moradores do subúrbio restava a decepção por saberem de sua condição de permanência à margem da nova ordem social:

Essa suburbana folgança domingueira acaba cedo, às dez horas da noite; e, então, é de ver-se o desfile daquela gente, a maioria cheia de decepções, mas uma boa parte carregando despreziosamente patos, perus, galinhas e leitões que grunhem, enquanto galinhas e galos, mais adiante, cacarejam. (BARRETO, 1961, p. 25).

Os novos padrões de cidadania impostos implicavam até mesmo o cerceamento da liberdade de trânsito das pessoas pelas ruas. Indivíduos “destoantes” eram vistos como suspeitos e imediatamente repreendidos pelo poder da polícia, cuja função era manter a ordem urbana:

[...] tem acontecido muitas vezes que certos felizardos, aquinhoados com sortes de galinhas e perus, demoram-se pelo caminho; e, ao tomarem rumo de casa, em ruas escuras e desertas, são presos por uma patrulha excepcional, que os toma como ladrões de galinheiros familiares, e levam-nos para a delegacia. (BARRETO, 1961, p. 25).

A adoção de padrões europeizados marca a nova ordem social, quando até mesmo os produtores independentes dos “mafuás” imitam produtos produzidos no exterior, como é o caso dos sapatinhos, toucas e toalhas de crochê à moda de Bruxelas:

Mais adiante, parei, em face de um mercador que oferecia uma singular mercadoria. Eram sapatinhos de criança, toalhas de crochê, toucas, rendas de bilros, etc. Entre estas últimas havia algumas lindas, bem acabadas, de um desenho feliz, que bem podia rivalizar com aqueles que o Rei Alberto trouxe nos porões do “São Paulo” e são fabricadas em Bruxelas. (BARRETO, 1961, p. 26).

Marcante é a cena que narra a chegada de uma mulher rica ao “mafuá” para comprar sapatinhos de renda que servirão para vestir sua boneca:

- Jaime, compra aquêles sapatinhos côr-de-rosa e aquela touca branca, com rendas.
- Para quê, Benvinda? [...]
- Para pôr na Zezé.
- Que Zezé? [...]
- Tolo! A boneca, a minha boneca, que está lá no quarto. [...] (BARRETO, 1961, p. 27-28).

Tal atitude demonstra a distância que separa os dois polos da cidade, quando pobres do subúrbio não podem vestir seus próprios filhos com tais mercadorias. Paradoxalmente, a mulher rica e bem vestida busca, no subúrbio, um produto similar ao usado pela alta elite carioca, mas a preços bem mais acessíveis, considerando o uso a que tais produtos seriam destinados. Ironicamente, o narrador mostra que, apesar da distância que os separa, esses dois mundos se misturam e mantêm uma relação socioeconômica, ainda que às avessas.

Além da ácida crítica ao modelo republicano com seus modelos e mecanismos de imposição de uma identidade nacional em consonância com o projeto de nação, o que a crônica põe em relevo é a expressão de simultaneidade que envolve os dois espaços, apesar de separados por critérios políticos e ideológicos. Essa simultaneidade se dá nas viagens de bonde, no burburinho dos “mafuás” onde culturas se entrecruzam para traçar o verdadeiro rosto nacional, formado por identidades díspares, múltiplas e também ambíguas. Essas histórias, com suas diversas culturas se encontram para formar o espaço urbano, expondo as fissuras e tensões que o envolvem. Mas são histórias que o narrador mostra para que não fiquem sobrepostas pela história legitimada pelo poder.

Na crônica “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”, de Mia Couto, percebe-se uma postura crítica do narrador em relação à imposição de uma memória histórica colonial, cuja estratégia de afirmação do poder se dá através da instalação de um monumento a um oficial português. O capitão Mouzinho se destacou na campanha portuguesa de pacificação em Moçambique, por liderar uma ação militar para pôr fim aos movimentos de resistência moçambicana que impediam a ocupação da região por Portugal. Em 1940, os dirigentes portugueses em Moçambique decidiram construir, no centro de Lourenço Marques, um monumento em homenagem a Mouzinho, considerado um herói da comunidade moçambicana e grande defensor da pátria.

É importante ressaltar que a década de 40, em Portugal, foi uma fase decisiva para a construção e fixação do Estado Novo, que ainda mantinha os ideais de soberania e essencialidade lusitanas sobre os espaços dominados. Fazia parte da política do novo regime impor uma memória histórica como sustentáculo da ideologia que regia seu projeto de nação. A exaltação do passado e da tradição nacional, o sacrifício e o heroísmo a serviço da nação eram aspectos altamente valorizados como ideais nacionais. Para garantir o monopólio do poder e a indivisibilidade do território nacional, julgava-se imperativo a construção de um imaginário coletivo que incutisse nos espaços colonizados o patriotismo e seus modelos de heroísmo e de defesa da nação grandiosa.

O monumento, então, é colocado a serviço do projeto de nação com o objetivo de inscrever uma memória coletiva; de propagar o passado fazendo lembrar seus heróis e grandes feitos, além de ter um sentido pedagógico, na medida em que mostrava, às gerações vindouras, um modelo de heroísmo a ser seguido

em benefício da nacionalidade. Mais do que signo da nação, portanto, o monumento é um signo do poder, a serviço de uma história criada para ser a “verdadeira” história da nação. O monumento é, como aponta Hugo Achugar (2006), a ritualização do poder e da memória oficial. Assim, o capitão Mouzinho, como herói dos grandes feitos nacionais, representava um pouco da história oficial portuguesa: um mito nacional criado para avalizar a história que se queria consolidada no imaginário coletivo dos moçambicanos.

“Até então Mouzinho cavalgava a praça. Um cavalo de pedra dera-lhe a altura das acácias. [...]” (COUTO, 1991, p. 161). Essa frase, que inicia a crônica, logo nos remete a essa memória criada e imposta de uma nação heroica que se representa na estátua. As próprias características da estátua acentuam a ideia de grandiosidade nacional que ela encerra: alta como as acácias e feita de pedra. A altura da estátua nos diz do poder que se impõe e alude a uma hierarquia que deve ser respeitada. A pedra, além da robustez e fortaleza, é elemento fundador, o que nos remete à construção dos ideais da nação. No entanto, na estátua que representa um mito, quase uma divindade portuguesa, o narrador vê outro lado da história de heroísmo, ao aludir ao “gesto bélico”. O que a nação toma como gesto heroico significa, aos olhos do narrador, o cometimento de atrocidades que se escondem na espada que matou e derramou sangue, agora imortalizada como símbolo de justiça pela defesa da nação: “[...] A seu lado, a catedral perdoava o excesso do gesto bélico. A espada ganhava assim um fingimento de justiça, a decepar a maldade rente ao chão. [...]” (COUTO, 1991, p.161).

O narrador contempla a estátua no momento de sua derrubada e questiona a feição do suposto herói, como a querer enxergar sua verdadeira história, escondida por detrás do mito:

Nesse dia, quando contemplei o monumento pareceu provir dele um suspiro triste como se Mouzinho nos confiasse um infinito cansaço de posar para o retrato do mito. Mas era tarde, não havia tempo para emendar nem lenda nem verdade. (COUTO, 1991, p.161).

Há uma nítida desmistificação da imagem de Mouzinho quando o narrador diz que ele era apenas um nome. Ao retirar a aura do herói e dismantelar o mito, o narrador critica o projeto nacional de construção de modelos históricos como forma de propagar sua ideologia nacionalista, incutida, também, no imaginário do próprio capitão Mouzinho:

Dói a estátua ser pedra indefesa. Afinal, Mouzinho é apenas um nome, um herói contrafeito. As brutalidades da dominação excedem este solitário cavaleiro. Do militar fizeram lenda e era esse artifício que mais magoava. (COUTO, 1991, p. 161).

A escola é apontada como um dos instrumentos usados pelo poder para disseminar, através dos livros e ensinamentos, os mitos e lendas nacionais, favorecendo o processo de aculturação dos colonizados e a consolidação do espírito de nacionalidade: “[...] Esculpiram-no em nossos livros de escola para que ele reivindicasse a nossa admiração. [...]” (COUTO, 1991, p.161). No entanto, o sonho de libertação dos moçambicanos aparece como força que resiste à imposição dessa cultura; libertação que de fato ocorre e se representa ali naquele momento, com a queda da estátua: “[...] Mas isso não foi nunca conseguido: ele estava extinto, incapaz de mover nossos sonhos. [...]” (COUTO, 1991, p.161-162).

A derrubada do monumento simbolizava o declínio do regime autoritário que reinou por longo período. Quanto a esse aspecto a crônica registra dois pontos de vista diferentes em relação à queda do regime. De um lado, inaugura uma nova etapa para o povo moçambicano, ansioso pela reconstrução de seu país e cuja libertação representava a liberdade e a autonomia necessárias para construir uma outra nação: “[...] Vejam: estes dias foram imensamente esperados. Nem que seja só por isso eles são belos. O resto seremos nós a descobrir sem que nos digam como devemos fazer. [...]” (COUTO, 1991, p.162). Por outro lado, a queda da estátua simbolizava, para os portugueses, a falta de perspectivas e o desmoronamento de uma ordem social, já que é de insegurança o clima que paira sobre o destino da nação portuguesa: “[...] A meu lado está uma família de portugueses, confusa perante aquele percalço nas suas certezas... Um dos portugueses puxa-me pelo braço, pede-me uma palavra de ampara. Mas eu não acedo à cumplicidade: a sua tristeza não é igual à minha. [...]” (COUTO, 1991, p.161).

Mesmo sabendo que aquele momento representava sentimentos diferentes para moçambicanos e portugueses, o narrador compartilha do sofrimento destes porque entende os mecanismos utilizados para impor uma nacionalidade não só aos colonizados, mas ao próprio povo português. Nos rostos a seu lado, o narrador enxerga histórias caladas, encobertas e silenciadas em nome de uma história que se queria maior, mas tão grandiosamente forjada que, ao chegar ao fim, não proveu meios para que fosse reinventada. O que fica, aos portugueses que viviam em Moçambique, é um sentimento de impotência, logo percebido pelo narrador:

A estátua terminou a sua queda mas, por dentro daqueles olhos portugueses, cavalo e cavaleiro continuam a tombar, já sem arte nem aprumo. O país que tinham obrigara-os a viajar mas não os deixara nunca partir. Para onde quer que fossem levavam a sua terra. A saudade que tinham nascia de estarem longe de si mesmos. (COUTO, 1991, p.163).

Consciente de que o monumento está a favor da história oficial, uma história também de barbárie, como nos lembra Walter Benjamin (2004), o narrador parece interpelar o leitor para que este também reflita sobre o novo momento que se abre para o povo de Moçambique, sem que histórias e memórias sejam apagadas ou negligenciadas: “[...] Os sinos devolvem-me ao momento: há Mouzinho que morre, não posso desviar o olhar. Há um mundo que termina, um luto que não é meu mas que me ensombra o peito. [...]” (COUTO, 1991, p.163). A derrubada da estátua traz à tona histórias silenciadas em nome de uma história maior como projeto de nação. São das cinzas e da poeira que sobe da estátua derrubada que a crônica de Mia Couto junta cacos de histórias. Aos olhos do narrador a derrubada da estátua de Mouzinho era mais que necessária para mostrar a possibilidade de um recomeço, já que “[...] não existe outro modo de abandonar o passado, de ensinar o cavalo e a pedra. [...]” (COUTO, 1991, p.163).

Em “Emília e uma noites”, Lobo Antunes, assim como Lima Barreto, utiliza o recurso da memória para resgatar um momento histórico e falar sobre ele. Há o resgate de um passado que tem um significado no momento de ocorrência do fato histórico – a guerra colonial em Angola –, mas que, ao ser presentificado, vai operar no sentido de trazer uma reflexão, de constituir um outro saber sobre a história que se impôs de forma autoritária. Valendo-se das ruínas da história e dos resquícios de memória, o cronista registra, na escrita, as sequelas da guerra colonial causadas nos indivíduos vitimados pelos mecanismos que moveram o projeto de nação português, em seu ímpeto de dominação.

No início da crônica, o narrador expõe a dificuldade em escrever uma outra história que tinha imaginado, em razão de uma súbita mudança que se opera interiormente. Tal mudança se justifica já na frase “Angola me veio com toda a força ao corpo.” (ANTUNES, 2002, p.183), mostrando o desassossego diante das lembranças da guerra que vêm e vão. A “certa paz” do narrador em relação a esse passado é apenas aparente, o que evidencia a dificuldade em lidar com o trauma, mas, ao mesmo tempo, a necessidade de falar sobre ele:

Não sei explicar bem: já não me acontecia há muitos anos, julgava-me livre, julgava-me numa certa paz e estou a mexer a mão sobre o papel com tanta pressa e tanta raiva eu que faço tudo devagar, principalmente desenhar palavras, eu que não vou corrigir nem uma sílaba, nem uma vírgula, nem reler isto sequer... (ANTUNES, 2002, p.183)

O incômodo toma proporções tão grandes que se reflete na própria escrita: o tom acelerado, sem fôlego, com pontuação precária demonstra o desordenamento da própria memória, além de revelar a revolta do narrador em relação aos mecanismos e ideologias que sustentaram a guerra em Angola e que não justificaram as grandes perdas e sofrimentos: “[...] porque é insuportável sentir que Angola me veio com toda a força ao corpo. Não vou ter humor nem ser inteligente nem subtil nem terno nem irônico: Angola veio-me com toda a força ao corpo, custa muito. [...]” (ANTUNES, 2002, p.183). O texto apressado e sem fôlego demonstra o atordoamento do narrador e sua urgência em falar do trauma, soando como um grito dilacerante que precisa ecoar para ser ouvido.

O papel da memória, nessa crônica, é bastante peculiar: lembranças do passado se confundem com o presente numa mistura de tempos verbais, vivificando os acontecimentos experimentados durante a guerra: “[...] Angola veio-me com toda a força ao corpo... e o Macaco, o condutor, acaba de morrer de uma mina no Ninda: o Ernesto Melo Antunes estava lá e lembra-se... Pus a mão no peito do Macaco [...]” (ANTUNES, 2002, p.183).

Interessante é perceber como a lembrança se estende ao corpo, prolongando o sentimento de dor e sofrimento experimentados durante a guerra. Tais lembranças surgem como lâminas a cortar o corpo representando, metaforicamente, as mutilações dos soldados, as mortes, “as coisas horríveis, absurdas, cruéis” trazidas pela guerra. Não é à toa que, reiteradamente, durante toda a crônica, pulsa a frase “Angola me veio com toda a força ao corpo”, mostrando que as imagens da guerra, desarquivadas pela memória, aparecem como marcas não só no corpo individual, mas se espalha pelo corpo social, coletivo: “[...] há tanta coisa em mim, tanta metralhadora, tanto morteiro, tanta horrível miséria. [...]” (ANTUNES, 2002, p. 184).

Ao apresentar essas imagens, o narrador chama o leitor a também se envolver na história e refletir a partir de um outro ponto de vista, que não o da história oficial. Assim como tantos outros portugueses que acreditavam no projeto de nação portuguesa, o narrador conta que só foi entender de fato o que a guerra significava depois de passar por ela. Essa experiência, impressa também no corpo, muda a visão que ele tem em relação à ideia de nação, fazendo-o perceber a fragilidade que envolvia tal projeto. É esse outro olhar que o narrador espera do leitor:

É difícil entender mas eu não estava preparado, era novo de mais, se calhar é-se sempre novo de mais. Percebam: eu não merecia aquilo. Falo por mim: não sabia como aquilo era e ao saber como aquilo era compreendi que não merecia aquilo. (ANTUNES, 2002, p.183).

Outro aspecto interessante na crônica são as frases incompletas e interrompidas. Na passagem “[...] Podia relatar-vos muitos outros. Podia relatar-vos coisas horríveis, absurdas, cruéis ao ponto de ter vontade de... não escrevo a palavra escrevo só que Angola me veio com toda a força ao corpo [...]” (ANTUNES, 2002, p.183). Não se conclui a frase, mas, na seguinte, tem-se uma pista de qual seria a palavra que falta: morrer. O leitor é convocado a preencher essa lacuna diante da impossibilidade do narrador em narrar, em falar sobre o trauma, sobre a guerra, que representava, para ele, a própria morte.

A ideia de morte trazida pela guerra ultrapassa os riscos e perigos a ela inerentes e, por vezes, a morte é desejada pelo próprio combatente como forma de aliviar o sofrimento diante do horror. Essa vontade de morrer está marcada, também, na frase incompleta do narrador: “[...] Eu também entrei bem: depois sobreveio-me a guerra e. [...]” (ANTUNES, 2002, p.184, grifo meu). E na fala do capitão, durante o tempo em que estiveram juntos na guerra:

Há tempos, almoçando com o capitão disse-lhe

- Nunca vi ninguém tão corajoso debaixo de fogo como você a passear de lanterna acesa no meio dos abrigos

E ele olhou para mim uma data de tempo

- Sabe? É que às vezes apetecia-me morrer. (ANTUNES, 2002, p. 184)

Ao contar sua própria história e a de outros que estiveram na guerra, o narrador interpela o leitor, chamando-o a olhar para essas histórias individuais, anônimas, escamoteadas pela história criada por aqueles que mantinham o poder e a dominação: “[...] Entendem um bocadinho melhor agora? [...]” (ANTUNES, 2002, p. 184). Essas outras versões da história configuram-se em material por meio do qual se pode questionar certas “verdades” impostas pela história oficial do poder. São as histórias vividas e experienciadas que vão desmanchar os motivos que alimentaram a guerra como um fato grandioso e necessário para a manutenção da nacionalidade portuguesa. É a própria identidade da nação que aparece fraturada quando a guerra é exposta como algo despropositado e que não se sustenta pelos motivos criados para manter os ideais nacionais. O que a história oficial conta não é o que os soldados e angolanos viram e presenciaram:

Lê-se que a guerra estava controlada em Angola: a guerra estar controlada era eu contar os mortos. Se calhar não foram muitos: para mim foram de mais. Se calhar a guerra estar controlada tem que ver com um número reduzido de cadáveres: a merda é que eu os vi. Os conhecia. Costumava falar com eles, essas perdas insigni-

ficantes. Eu próprio sou uma perda insignificante a falar de perdas insignificantes. (ANTUNES, 2002, p. 184).

Vida e morte se cruzam na história do narrador no passado vivido durante a guerra e, no presente, vão se cruzar novamente. É no dia do seu aniversário, em que se comemora a vida, que a presença da morte se impõe através da memória viva da guerra. É como sobrevivente que o narrador fala; é porque sobreviveu que ele, no presente, pode contar a sua história e a história de tantos outros que, juntas, desmancham a história grandiosa. Sobre essas histórias camufladas trazidas pelo narrador, é interessante pensar no trocadilho do título da crônica que remete à história das “Mil e uma noites”: assim como Sherazade, há, no narrador, a urgência em narrar, em contar histórias para sobreviver.

Ao final da crônica e de modo estrategicamente irônico, mais uma vez o narrador pede o envolvimento do leitor, como a solicitar um olhar diferente e despido de passividade: “[...] Eu sei que vocês não têm nada com o assunto e como nunca viram rapazes mortos sob os eucaliptos do Ninda muito menos têm de pagar as favas disso. [...]” (ANTUNES, 2002, p. 185). Ao mostrar o outro lado da história, a crônica de Lobo Antunes dessacraliza a grandiosidade da guerra, colocando em questão um projeto de nação que restou falido.

Conclusão

Transitando entre a notícia, a narrativa e até mesmo a poesia, a crônica se configura em veículo que interfere na construção do imaginário do leitor. Ao relerem fatos da história, muitas vezes mostrando, de outra forma, aqueles que foram escamoteados, os textos aqui analisados levantam questões que rompem com certa ordem estabelecida ou colocam em tensão os relatos oficiais da história de construção da nação.

É nas histórias menores, na evocação das memórias individuais e coletivas, no olhar que vê o outro lado da história contada oficialmente, que esses escritores, de certa forma, esvaziam a história dos vencedores e mostram as falhas de seu projeto nacional. Seja pela crítica contundente de um Lima Barreto (1961), pela “crônica-quase-poesia” de Mia Couto (1991), que aponta identidades silenciadas por trás de uma história “monumentalmente” construída ou, em Lobo Antunes (2002), pela memória deslizante que expõe outra face da história oficial, as crônicas aqui analisadas marcam lugares de enunciação que olham de outro modo a história da nação, misturando, a esta, histórias negligenciadas e silenciadas, mas que sem as quais nenhuma nação se constrói, já que são a manifestação de culturas, de identidades múltiplas, da diversidade de situações que envolvem a dinâmica de qualquer sociedade.

É interessante observar, no entanto, os pontos de vista diferenciados em relação à ideia de nação. Em Lima Barreto, a crítica ácida do narrador põe à mostra a face escura da história oficial. A história da nacionalidade brasileira é vista de outro modo e as vozes silenciadas são ouvidas, borrando a voz do poder e o projeto de nação desenhado pelas elites. Isso não significa, entretanto, o desmanche da ideia de nação, já que o autor defende um outro projeto, o de Estado-Nação, em que todos os homens, sem distinção de raça ou classe social, pudessem estar ligados pelos sentimentos de solidariedade e de comunhão, convivendo com a diferença e a multiplicidade. Mia Couto, com a simbologia da queda do monumento, apaga e esvazia a história oficial portuguesa, “tombando” um projeto de nação levado para a África. Por outro lado, defende a construção de uma nova história para Moçambique e a reconstrução de uma nova nação, autônoma e independente. Já em Lobo Antunes, percebe-se uma perspectiva mais melancólica e pessimista, em que não há, num primeiro momento, a pretensão de se reconstruir nada. A mistura de tempos e espaços entre Portugal e Angola mostra que a passagem do tempo muda a perspectiva, o modo de ver. O sujeito fala de dentro da nação cujo projeto foi estendido à África, mas olha a história de outro jeito. O olhar não é do sujeito grandioso, poderoso e dominador, mas do sujeito obscurecido pelas mazelas trazidas por um longo período de dominação e que, diante de um projeto falido, busca conviver com as perdas não só pessoais, mas de uma coletividade há tanto vitimizada.

Na análise das crônicas, percebemos olhares diferentes que recontam, também de modo diferente, a história que se elegeu para a construção dos projetos de nação. E são justamente esses outros olhares lançados sobre dada história que, ao mostrarem histórias escondidas ou não contadas, mostram, também, a fragilidade e a inconsistência que giram em torno do próprio conceito de nação.

Artigo recebido: 25/01/2013

Artigo aceito: 01/05/2013

Referências

ACHUGAR, Hugo. “A nação entre o esquecimento e a memória: para uma narrativa democrática da nação”. In: *Planetas Sem Boca – escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p.150-166.

ANDERSON, Benedict. “As origens da consciência nacional”. In: _____. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 71-83.

ANTUNES, António Lobo. “Emília e uma noites”. In: _____. *Livro de crônicas*. 5. Ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, p. 183-185. (Obras completas).

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: _____. *Enigma e comentário*. Ensaios sobre literatura e experiência urbana. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas; v.1).

_____. “Sobre o conceito da História”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras escolhidas; v.1).

BHABHA, Homi. “Signos tidos como milagres. Questões de ambivalência e autoridade sob uma árvore nas proximidades de Delhi, em maio de 1817”. In: _____. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 151-176.

BARRETO, Lima. “Feiras e mafuás”. In: _____. *Feiras e mafuás – artigos e crônicas*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 21-28.

CANDIDO, Antonio. “Uma palavra instável”. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COUTO, Mia. “A derradeira morte da estátua de Mouzinho”. In: _____. *Cronicando*. Editorial Caminho, SA, Lisboa, 1991, p. 161-163.

HALL, Stuart. “As culturas nacionais como comunidades imaginadas”. In: _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 2003, p. 47-63.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. “A cor da alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional”. In: *Revista Ensaios FEE*. Porto Alegre, v.20, n.1, p. 123-133, 1999.

RESENDE, Beatriz. *Dentes negros e cabelos azuis: Lima Barreto e a cidadania em fragmentos*. 1989, 304p. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Ciência da Literatura, Rio de Janeiro.

SEVCENKO, Nicolau. “Conclusão: história e literatura”. In: _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4ª. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 237-248.

SILVEIRA, Cristiane da. “Entre a história e a literatura: a identidade nacional em Lima Barreto”. In: *Revista História: Questões & Debates*, Editora UFPR, n. 44, p. 115-146, 2006. Disponível em [HTTP://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/download/7936/5581](http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/download/7936/5581). Acesso: 03/12/12.

VERHEIJ, Gerbert. *Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940: dois casos de estudo*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011. Dissertação de mestrado. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/7223>. Acesso: 03/12/12.