

RIVISTA DI STUDI PORTOGHESI E BRASILIANI

Direttore
Ettore Finanzi Agrò

III · 2001

ESTRATTO



ISTITUTI EDITORIALI
E POLIGRAFICI
INTERNAZIONALI®

PISA · ROMA

MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO

“AINDA FALTA UM GRITO” HISTÓRIAS DE GUERRA, TRAUMA E POESIA NA OBRA DE FERNANDO ASSIS PACHECO

*“No, no, not that, – it’s bad to think of war,
When thoughts you’ve gagged all day come back to scare you”*
Siegfried Sassoon

*“Ainda falta um grito que dei ao pé do arame em Nambuangongo
por tudo o de que somos feitos sacanices e tudo”*
Fernando Assis Pacheco

No congresso anual da “International Society for Traumatic Stress Studies” de 1999, o psiquiatra americano Chaim Shatan defende que ao abordar a questão do trauma, por motivos ligados a guerra, é essencial olhar para as manifestações artísticas desses períodos, mormente aquelas que se relacionam com o discurso, como a literatura. No mesmo texto, Chaim Shatan recorda que já no início do século XX, Sigmund Freud ao receber de Thomas Mann o “Prémio Goethe” pela excelência dos seus escritos em alemão, agradece aos poetas e escritores de todos os tempos, que lhe proporcionaram a descoberta do inconsciente, pelo qual o psiquiatra também estava a ser premiado¹.

No clássico texto do psiquiatra e antropólogo britânico W.H.R. Rivers, “The Repression of War Experience”, apresentado na secção de Psiquiatria da Royal Society of Medicine a 4 de Dezembro de 1917², o conhecido psiquiatra de Craiglockhart War Hospital expunha as suas dúvidas sobre o método então adoptado para curar os veteranos de guerra que sofriam do que a psiquiatria da época designou como “shell shock” ou “neurose de guerra”. O tratamento consistia em activa ou voluntariamente reprimir as memórias dos episódios traumáticos que tinham feito parte da experiência do indivíduo, com o objectivo de os tornar inacessíveis à memória produzindo assim o chamado estado de supressão, após o qual os pacientes eram considerados curados e reenviados para o cenário de guerra. Neste artigo, W.H.R. Rivers, desafiando a terapia geral e apresentando casos de pacientes que tinha tratado em Craiglockhart War Hospital, defende que a repressão de memórias de guerra, inculcando nos pacientes a obrigação e dever de esquecer e mesmo proibindo conversas sobre a guerra entre pacientes e visitantes, como era habitual fazer, não era o método mais correcto. De acordo com o psiquiatra, o mecanismo natural do homem ao lidar com memórias dolorosas é justamente o de tentar esquecer-las ou, pelo menos, evitá-las, e se o não consegue fazer a ponto de ser diag-

Este texto é dedicado a Fernando Assis Pacheco, agradecendo-lhe postumamente a entrevista que me concedeu no dia 5 de Abril de 1995, que muito contribuiu para o desenvolvimento deste ensaio.

1. CHAIM SHATAN, “Effects of War Unfold in Literature, Art and the Humanities Throughout History”, <http://www.istss.org/Pubs/TS/Winter 01/literature.htm>.

2. “The Repression of War Experience” foi publicado em *The Lancet*, em 2 de Fevereiro de 1918. O texto está disponível na internet em <http://www.sassoonery.demon.co.uk/lancetpaper.htm>. Sobre W.H.R. Rivers ver também PAUL WHITTLE, “W.H.R. Rivers: a founding father worth remembering”, <http://www.instruct.nmu.edu/psychology/hwhitake/content/rivers.htm>

nosticado com “neurose de guerra”, é porque lhe é impossível esquecer e continuar a sua vida com esse trauma, que, de acordo com o método usado, ao ser reprimido durante o dia, frequentemente se manifestava durante a noite sob a forma de insónias, pesadelos, medos e outras perturbações psico-somáticas. Segundo W.H.R. Rivers, a melhor forma de abordar o problema e seguir uma terapia eficiente era precisamente dar oportunidade ao paciente de falar das suas experiências, seguindo o princípio da catarse, por oposição ao princípio da repressão, que orientava a psiquiatria da época. Trazendo para a superfície as experiências traumáticas do espaço de guerra, elas poderiam ser renegociadas com o carácter e personalidade do paciente, e porventura reintegradas, seguindo-se um processo de re-educação. No entanto, como sublinhava o psiquiatra, não se tratava apenas de defender a exposição das memórias de guerra, nem de assumir uma concentração exaustiva do pensamento nessas mesmas memórias. Ao contrário, na sua opinião, era precisamente por enfrentar essas memórias, ligadas muitas vezes a sentimentos de culpa, cobardia, arrependimento, vergonha e perda de identidade, que era possível atenuá-las na mente ou, pelo menos, aprender a viver com elas por forma a reintegrar os pacientes na vida militar ou civil. W.H.R. Rivers não acreditava em supressão de memórias traumáticas. Ele sabia que elas voltariam sempre sob a forma de sonhos, pesadelos, reacções somáticas aparentemente sem ligação, histerias ou desadaptações de vária ordem. Este artigo histórico, é de um considerável pioneirismo para a sua época na medida em que lida com os princípios do tratamento efectivo do que hoje em dia designamos por stress pós-traumático.

Relendo este artigo, tendo em mente que W.H.R. Rivers foi o psiquiatra que acompanhou o poeta inglês da Primeira Guerra Mundial, Siegfried Sassoon na sua estadia em Craiglockhart War Hospital, e em consonância com a trilogia de Pat Barker sobre a mesma guerra, composta por *Regeneration* (1991), *The Eye on the Door* (1993) e *The Ghost Road* (1995), onde a autora nos dá o detalhe ficcionalizado das sessões de terapia entre W.H.R. Rivers e Siegfried Sassoon, percebemos melhor a pertinência do aviso feito pelo psiquiatra Chaim Shatan, que referi no início deste texto, sobre a importância dos psiquiatras que lidam com situações de stress pós-traumático olharem para as manifestações literárias e artísticas ligadas aos eventos traumatizantes ou produzidos pelos próprios pacientes.

Siegfried Sassoon, já então reconhecido no meio literário britânico pelos seus poemas, escritos no cenário de guerra e publicados em vários periódicos desde 1916³, tinha sido enviado para Craiglockhart War Hospital com o diagnóstico de “shell shock”, após ter publicado a célebre “Declaration of Defiance – Finished with the War, a Soldier’s Declaration”, em julho de 1917. Neste texto, o poeta dava notícia não só do sofrimento humano que a guerra envolvia, mas sobretudo denunciava os “erros políticos” e as “insinceridades” daqueles que eram os senhores da guerra e que injustificadamente a prolongavam, assim denunciando também todo um conjunto de valores morais e políticos que com esta guerra se desmoronava. Em *Sherston’s Progress*, Sassoon, recordando W.H.R. Rivers, diz que na verdade o psiquiatra procurava tratar a sua “condição” descrita, não como “shell shock”, mas como um “complexo anti-guerra”⁴. Como descreve Pat Barker o tratamento desta

3. Os poemas de Sassoon publicados por Rupert Hart-Davis, *The War Poems of Siegfried Sassoon*, London, Faber and Faber, 1983, retêm as datas de escrita e datas e indicação de publicação permitindo-nos identificar os poemas escritos e enviados da frente de batalha, os poemas escritos em Craiglockhart War Hospital, etc.

4. Cf. “One evening I asked whether he [W.H.R. Rivers] thought I was suffering from shell-shock. “ – Certainly not, he replied. – What have I got, then? – Well, you appear to be suffering from an anti-war complex.”

“condição” envolvia longas e disputadas conversas entre o paciente-poeta e o psiquiatra, em que memórias traumáticas, amnésia, imaginação, experiência e interrogação sobre o fenómeno guerra (e esta guerra especificamente) conviviam em termos equivalentes. É sabido que estas conversas causaram problemas de vária ordem a W.H.R. Rivers, como o próprio relata em *Conflict and Dream*⁵. A leitura de *Le Feu*, de Henri Barbusse a conselho de Sassoon e provavelmente de alguns poemas de Sassoon, Robert Graves e Wilfred Owen impressionou profundamente W.H.R. Rivers, levando as conversas entre paciente e psiquiatra para o aspecto que tinha feito Sassoon escrever a “Declaration of Defiance” e, consequentemente, levando W.H.R. Rivers a reflectir sobre as posições que permitiam a continuação da guerra, sobre a natureza da própria guerra, sobre a natureza da “doença” de que Sassoon era portador, sobre as doenças de que muitos outros homens envolvidos nesta guerra eram vítimas e, naturalmente, como psiquiatra, sobre a maneira de terapeuticamente as abordar. Após a guerra, W.H.R. Rivers regressou a Cambridge e manteve sempre contacto com Sassoon. O poeta passou o resto da sua vida escrevendo memórias de guerra. Em *Sherston’s Progress*, Sassoon dedica o primeiro capítulo a W.H.R. Rivers referindo-se ao psiquiatra como o seu “father-confessor”⁶ e evoca-o em dois poemas – “Revisitation”, escrito após a morte de W.H.R. Rivers, e “Repression of War Experience”⁷, escrito em Julho de 1917 e publicado em *Counter-Attack and Others Poems*, 1918⁸. O poema foi escrito em diálogo com a comunicação com o mesmo título, apresentada por W.H.R. Rivers na secção de psiquiatria da Royal Society of Medicine, que constituiu, como acima referi, um texto revolucionário, pela proposta de tratamento de traumatizados de guerra que lançava. É portanto altamente provável que as pioneiras ideias de W.H.R. Rivers no tratamento de stress pós-traumático de guerra, estejam em dívida com as conversas e os testemunhos poéticos de Sassoon e quem sabe até de Wilfred Owen que em 1917 também se encontrava em Craiglockhart War Hospital, onde aliás terá escrito parte dos seus poemas. Sobre os homens em tratamento em Craiglockhart War Hospital, Sassoon escreveu, em Outubro de 1917, o poema “Survivors”, cujo título indica por si só a condição intermédia, de quem está vivo mas em contacto com o mundo da morte a que tecnicamente escapou:

“No doubt they’ll soon get well; the shock and strain
Have caused their stammering, disconnected talk.
Of course they’re “longing to go out again,” —
These boys with old, scared faces, learning to walk.
They’ll soon forget their haunted nights; their cowed
Subjection to the ghosts of friends who died, —

(p. 8). Como reconhecerá mais tarde o poeta, referindo-se à sua “atitude” perante a guerra, após algum tempo sob a orientação de Rivers em Craiglockhart War Hospital, “My “attitude” was, indeed, unchanged; it had merely ceased to be aggressive” (pp. 9-10), in SIEGFRIED SASSOON, *Sherston’s Progress*, London, Penguin Books, 1948.

5. W.H.R. RIVERS, *Conflict and Dream*, Kegan Paul, Trench, Trubner, 1923.

6. Em “Revisitation” Rivers é chamado de “fathering friend and scientist of good”, in SIEGFRIED SASSOON, *Collected Poems 1908-1956*, London/Boston, Faber and Faber, 1984, p. 221.

7. SIEGFRIED SASSOON, *op. cit.*, 1984, pp. 89-90.

8. O livro foi escrito após o regresso do poeta à frente de batalha, “curado”, ou apenas convencido de que tinha abandonado os seus homens. No entanto, trata-se de um manifesto contra guerra ou como Paul Fussell considera “his final blast against war”. Cf. PAUL FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 91.

Their dreams that drip with murder; and they'll be proud
Of glorious war that shatter'd all their pride...
Men who went out to battle, grim and glad;
Children, with eyes that hate you, broken and mad"⁹.

Aparentemente distanciado de uma realidade que lhe dizia respeito cívico e pessoal – aliás em acordo com o que W.H.R. Rivers escrevia em relatório médico sobre a “condição” de Sassoon¹⁰ – o poeta ironiza melancolicamente sobre as condições destes homens, os seus sintomas de resposta ao trauma vivido, as expectativas das suas melhoras e os objectivos da terapia a que eram sujeitos, sabendo, no entanto, que ambos, terapeutas e doentes, se enganavam uns aos outros sobre o que ficaria de todo aquele mundo vivido nas trincheiras e abafado a cheiros de hospital.

O célebre e polémico texto de Sassoon – “Declaration of Defiance” – que quase lhe valeu a comparência em tribunal militar e que o levou a Craiglockhart War Hospital e às sessões de terapia com W.H.R. Rivers, não era apenas um texto-testemunho da violência da guerra que ele tinha experienciado e que, de acordo com o poeta, os outros que não a tinham vivido na carne, “teriam dificuldade em imaginar”, mas era sobretudo um texto político sobre os poderes que essa mesma guerra movia e a desumanidade de quem, tendo o poder de a terminar, a continuava a fim de tirar os respectivos dividendos políticos, sem olhar aos despojos humanos que essa mesma guerra produzia. O seu texto era a denúncia em letra de forma do que o malgrado poeta Wilfred Owen designou como “The old Lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori”¹¹ e que é, na verdade, a “old lie” de todas as guerras.

O protesto de Sassoon, embora não fosse único¹², foi iniciador de uma atitude política de reclamação de paz no interior de um mundo em guerra. Mas, como argumenta Simon Featherstone, o que lhe confere um enorme potencial – relacionável não só com a função política da literatura de guerra, mas também com a sua função social¹³ – é a posição do seu autor. Membro da aristocracia e reputado e galante oficial, Sassoon fez o percurso de um patriótico “fox-hunting man”, como ele próprio ironicamente se intitula mais tarde em *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, até um acérrimo crítico da vitória a qualquer preço, acabando por epitomar em si, e na sua poesia, as significativas consequências da guerra no sistema social inglês, a mudança do clássico patriotismo para o que C.E. Montague chamou “disenchantment” e a certeza, contra todas as expectativas iniciais, de que os traumatizados de guerra não terminariam com a guerra, como o próprio Freud inicialmente acreditou, e cujo abandono no pós-guerra fazia parte do “disenchantment” a que se referia C. E. Montague¹⁴.

9. SIEGFRED SASSOON, *op. cit.*, 1983, p. 97.

10. Cf. PAT BARKER, *Regeneration*, London, Penguin, 1991, pp. 71-72.

11. WILFRED OWEN, *The Complete Poems and Fragments* (edited by Jon Stallworthy), London, Chatto & Windus, The Hogarth Press and Oxford University Press, 1983, p. 140.

12. Como nota Simon Featherstone é também de referir a posição do pacifista Max Plowman que em 1917 resignou à sua comissão de serviço e do escocês marxista John MacLean que liderou uma campanha contra a guerra, para não falar do matemático e filósofo Bertrand Russell – com quem Sassoon aliás esteve em contacto – conhecido pelas suas posições contra a guerra, que lhe valeram a demissão compulsiva do seu posto no Trinity College, Cambridge e mesmo prisão por ter escrito um artigo julgado “insulting to an ally”. Cf. SIMON FEATHERSTONE, *War Poetry*, London and New York: Routledge, 1995, p. 54.

13. Sobre as funções da literatura de guerra ver CATHERINE SAVAGE BROSMAN, “The Functions of War Literature”, *Journal of the South Central Modern Language Association*, 1992, 9, 2, pp. 85-98.

14. Sobre a evolução de Sassoon e o “disenchantment” a que se referia C.E. Montague ver SIMON FEATHERSTONE, *op. cit.*, 1995, p. 54 e PAUL FUSSELL, *op. cit.*, 1975, p. 240.

No entanto, houve a esperança, como afirmava Stanley Casson em 1920, de que as lembranças da guerra se poderiam arquivar na “categoria de coisas esquecidas”, mas como o próprio diria pouco tempo depois, “a dramática influência da guerra continuava a controlar todos os nossos pensamentos e actos, directa ou indirectamente”¹⁵. De facto, a realidade mostrá-la-ia na vida quotidiana, nas ruínas materiais e humanas da guerra com milhares de famílias destroçadas, homens mutilados física e psiquicamente de ambos os lados da Grande Guerra, e se é verdade que, como aponta A. Babington em *Shell-shock: a history of the changing attitudes to war neurosis*, a psiquiatria começou a mudar as suas atitudes – ainda imbuídas de uma estrutura mental e abordagem oitocentista – no reconhecimento e tratamento dos traumas de guerra durante a Primeira Guerra, não é menos verdade que, como assinala Bogacz, esta mudança teve maiores repercussões, apesar de nem sempre explícitas ou óbvias e imediatamente visíveis, na mudança cultural e social da Grã-Bretanha e da Europa do pós-guerra¹⁶. Como argumenta Paul Fussell antes da guerra toda a gente sabia o que era Glória e Honra. Só mais tarde é que Hemingway pôde declarar em *Farewell to Arms* que “abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates”¹⁷. Porém, em 1914, ninguém poderia ter entendido de que é que ele estava a falar. Daí que o crítico, no seu livro sobejamente conhecido *The Great War and the Modern Memory*, justapõe no próprio título a “Grande Guerra” e “a memória moderna”, atribuindo ao evento o estatuto de ruptura com esse passado para sempre perdido e lançando no binómio o paradigma para pensar a era moderna e os testemunhos literários dessa experiência individual e colectivamente traumática que foi a Primeira Guerra Mundial.

A mudança que a Primeira Grande Guerra trouxe tanto a nível da psiquiatria, como a nível de mudanças sociais e políticas está em consonância com a mudança que paralelamente se operou na literatura sobre a guerra. Se é verdade que, como analisa Paul Fussell, comparando os escritos de alguns poetas antes e depois da guerra, se passa de uma escrita mais ou mesmo mimética do plausível e do social para uma escrita irónica, acrescentaria melancólica, sobre o chocante, o ridículo e a morte assassina¹⁸, não é menos verdade que é o próprio imaginário da guerra e, consequentemente, a própria memória da guerra que se modificam, na medida em que deixam de ser exclusivamente determinados por forças históricas, sociais e políticas, passando a ser também, e sobretudo, fruto do testemunho daqueles que a viveram como combatentes¹⁹. Por isso Paul Fussell é tão sensível ao problema da linguagem para transmitir uma realidade para a qual não havia referência. Como sublinha o crítico, não havia referência linguístico-literária para transmitir a dimensão apocalíptica do acontecimento²⁰, mas também não havia referência narra-

15. Citado por PAUL FUSSELL, *op. cit.*, 1975, p. 325.

16. Cf. A. BABINGTON, *Shell-shock: a history of changing attitudes to war neurosis*, London: Leo Cooper, 1997 e T. BOGACZ, “War neurosis and cultural change in England, 1914-22: The Work of the War Office Committee of Enquiry into “Shell-Shock””, *Journal of Contemporary History*, 24, 1989, pp. 227-256.

17. ERNEST HEMINGWAY, *Farewell to Arms*, London, Jonathan Cape, 1970, p. 162. Cf. Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, pp. 21 e 24

18. *Ibid.*, 1975, p. 312.

19. Sobre isto ver Simon Featherstone, *op. cit.*, 1995, p. 22.

20. Cf. PAUL FUSSELL, *op. cit.*, 1975, pp. 138-139 e 169-179.

torial ou poética para transmitir os acontecimentos da maneira como o fizeram os poetas da Primeira Guerra, ou seja, vividos e filtrados por um eu em ruptura espacial e temporal pela experiência do conflito, assim acusando a transferência de um discurso de guerra ligado à celebração nacional para um campo semântico de interrogações, responsabilidades, valores morais, sentimentos e identidades individuais. Segundo o crítico estes escritores situam-se na fluída divisória entre os dois modos de escrita acima referidos – ou, por outras palavras, entre a literatura e o testemunho, o autobiográfico e o histórico – o que confere às memórias da Grande Guerra a sua qualidade especial, qualidade essa nem sempre valorizada, porque muito poucos leitores retiveram o seu carácter ficcional, preferindo lê-la apenas como “história” ou “documentário”²¹, ignorando assim um dado fundamental – que o testemunho não é a prova que procuravam ver nesta literatura. O testemunho, judicial ou literário, está sempre aquém da prova²². Fala de um mundo não visto por quem ouve, exorciza um trauma, tem o poder de denunciar e até de incriminar, mas não o de condenar. Tem por certo o poder de fazer não esquecer. No sentido moderno, esta foi a primeira “literary war”, para usar a expressão de Paul Fussell, ideia aliás corroborada por Catherine Savage Brosman que, no seu estudo sobre as funções da literatura de guerra, considera que o que distingue a expressão literária que tem por objecto a guerra, pelo menos nos tempos modernos, é precisamente a ênfase narrativa colocada na dimensão vivencial de um sujeito individual, cuja experiência e o testemunho literário convertem em sujeito histórico²³ e, conseqüentemente, em narrador da história.

W.H.R. Rivers terá eventualmente pressentido essa mudança. No convívio-terapia com os seus pacientes foi sensível à profunda relação entre a experiência e a memória da guerra e a sua dimensão autobiográfica em termos de desestruturação e reestruturação do sujeito, falou em “dissociação” nas memórias de guerra, lembrando que em sonhos elas apareciam aos seus pacientes em partes, particularmente traumáticas, de um episódio maior. No entanto, não parece ter sido sensível ao facto de que as memórias são por natureza fragmentárias e que é o discurso que o paciente constrói sob forma narrativa, muitas vezes sob o estímulo do psiquiatra, que vai preenchendo as falhas da memória conferindo coerência e coesão narrativa a essas mesmas memórias. Os psicoterapeutas que hoje lidam com stress pós-traumático consideram que não é suficiente exumar as memórias do trauma, é preciso transformá-las, colocá-las no seu contexto apropriado e reconstruí-las em narrativas. Assim, segundo afirmam, “na terapia, a memória torna-se, paradoxalmente, um acto de criação, em vez de um registo estático de acontecimentos que é característico das memórias traumáticas”²⁴.

No fundo, W.H.R. Rivers não viu, como os psicoterapeutas de hoje parece continuarem a não ver, apesar do aviso do psiquiatra Chaim Shatan com que iniciei este texto, que experiência, memória e imaginação são os elementos primordiais que activamos para contar uma história, como exemplarmente mostrou Machado de

Assis em *Dom Casmurro*, não havendo portanto uma relação paradoxal entre memória e imaginação, mas antes de complementaridade. Perante os outros, aqueles que ouvem o testemunho de um “sobrevivente” há sempre uma selecção consciente e inconsciente das memórias traumáticas, a que se ligam mecanismos vários de recusa, denegação, ocultação, pudor, mas também de exorcismo, choque e efabulação, apresentando-se assim, sob a forma narrativa, uma história, à qual se podem sempre acrescentar outras e mais outras num discurso aparentemente sem fim. Como diz o escritor americano sobre a guerra do Vietname, Tim O’Brien, em *The Things They Carried*:

“You can tell a true war story if you just keep on telling it. And in the end, of course, a true war story is never about war. It’s about sunlight. It’s about the special way that dawn spreads out on a river when you know you must cross that river and march into the mountains and do things you are afraid to do. It’s about love and memory. It’s about sorrow. It’s about sisters who never write back and people who never listen”²⁵.

W.H.R. Rivers, lendo os escritos e poemas de Sassoon, foi sensível à função social e política da escrita de guerra, mas, ainda que tenha pressentido, não lhe atribuiu a dimensão terapêutica de exorcização de um trauma, ou seja, a “dimensão clínica” que hoje a crítica literária começa a atribuir aos testemunhos literários²⁶. Sabemos hoje, após tanta literatura de tantas guerras, tanto testemunho literário de tantas experiências traumáticas²⁷, que visitar os espaços de guerra ou de trauma, real ou ficcionalmente, é uma forma de drenagem de um drama interior, ligado a sentimentos de culpa, remorso e dor que impelem o sujeito para a narração, assim o aliviando do peso da experiência por o representar em literatura ou em arte. Mas simultaneamente o texto produzido é um testemunho do acontecido para as gerações vindouras, cumprindo aquilo a que Primo Lévi chamou “o dever de memória”²⁸, ao estabelecer um cúmplice compromisso entre quem conta – que assim cumpre a sua função de testemunha – e quem ouve – que assim toma conhecimento e não mais pode dizer que não sabia, gerando-se o pacto de responsabilidade partilhada sobre o acto narrado inerente à funcionalidade da literatura-testemunho. Por isso, a partir da Primeira Grande Guerra a literatura de guerra é também uma literatura contra o esquecimento exprimindo-se como um excesso de memória individual contra uma falha da memória colectiva (aqueles que não escreveram de volta, aqueles que não ouviram, aqueles que não viram). Depois da guerra o espaço idílico a que se espera regressar – “our summer of 1914”, dos poetas ingleses da Primeira Guerra – ficou para sempre perdido, mas a sociedade saída dessa guerra também fará por esquecer, tentando imaginariamente voltar a essa vida anterior e assim tornando o regressado de guerra como um fantasma do mundo que se quer esquecer

“I told her our Bataillon’d got a knock.
“Six officers were killed; a hopeless show!”

21. *Ibid.*, p. 312.

22. Sobre isto ver EDUARDO PRADO COELHO, “Literatura e Testemunho”, *O Escritor*, 11-12, Dezembro, 1998, pp. 211-215.

23. CATHERINE SAVAGE BROSMAN, *op. cit.*, 1992, p. 85.

24. BESSEL VAN DER KOLK e RITA FISLER, “Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: overview and explanatory study”, 1995. Citado por Luís Quintais, *As Guerras Coloniais Portuguesas e a Invenção da História*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2000, p. 79.

25. TIM O’BRIEN, *The Things They Carried*, New York, 1990, p. 91.

26. SHOSHANA FELMAN, “Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching”, in SHOSHANA FELMAN e DORI LAUB, *Testimony – crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York/ London: Routledge, 1992, p. 12.

27. Sobre este assunto ver a antologia organizada por CAROLYN FORCHE, *Against Forgetting: 20th Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

28. Utilizo a tradução portuguesa de PRIMO LEVI, *O Dever da Memória*, Lisboa, Civilização/ Contexto, 1997.

*Her tired eyes half-confessed she'd felt the shock
Of ugly war brought home*²⁹.

Ou como diz, uma personagem de *Jornada de África*, de Manuel Alegre, Maldonado, o oficial rebelde do exército português em África, em tempos de guerra colonial, falando ao protagonista Sebastião do seu presente e prevendo o pós-guerra:

“Não penses que alguém se interessa. (...) Vamos ser os grandes cornos deste tempo. Todos nos estão a pô-los, o que é que pensas, o Estado, a família, os amigos, quem vai querer saber o que se passou aqui. Ninguém vai pôr em causa os brandos costumes, os mortos serão esquecidos, nós próprios faremos por esquecer, mais tarde ninguém contará. (...) A guerra não existe, um dia vais ver que nunca existiu”³⁰.

Mas o silêncio sobre a guerra, ou sobre um acontecimento traumático, é também, ou pode ser também, uma forma de resposta ao trauma num sentido individual e colectivo, ou seja, se de um lado temos catarse e testemunho, do outro lado do espectro podemos ter denegação ou silêncio sobre o mesmo acontecimento. W.H.R. Rivers nas suas consultas em Craiglockhart War Hospital lidou com essa situação em termos individuais e, talvez por isso, se tenha tornado ainda mais sensível à questão do discurso e da linguagem, na medida em que era através dela que se desocultava o trauma para o paciente e ele poderia tomar conhecimento, ou seja, era através da linguagem que lhe era passado o testemunho. Billy Prior, o outro paciente que com Sassoon dividiu a atenção de W.H.R. Rivers ao longo da versão ficcionalizada por Pat Barker em *Regeneration*, voltou afónico da guerra. Sabemos depois que ficou afónico após ter visto os seus camaradas explodir e de os ter literalmente metido em pedaços num saco. Na limpeza dos despojos humanos ficou com um olho na mão e perguntou-se – “What shall I do with this gobstopper?”. Perdido entre as trincheiras e os campos de batalha é recolhido e enviado para Craiglockhart War Hospital e mais não disse. De noite, esse olho perseguia-o, tinha pesadelos horrendos e só passado muito tempo, obcecado pela ideia de que tinha abandonado os seus camaradas no campo de batalha e movido pelo desejo de voltar à Frente, começou a falar. Billy Prior voltou ao campo de batalha e, como Wilfred Owen, morreu pouco antes do Armistício.

O que estas duas posições relativamente à memória traumática da guerra – catarse ou silêncio – enviesadamente afirmam é a incomunicabilidade da traumática experiência de guerra levando os autores, como aliás mostrou Roberto Vecchi em relação aos escritores da guerra colonial portuguesa³¹, à escrita e reescrita de livros sobre a guerra, não só por uma questão pessoal de pesquisa das palavras justas para ficcionalizar/ exorcizar essa experiência autobiográfica traumática para sempre inacabada, mas também por uma questão social, política e literária de afirmação contra o silêncio colectivo. O que fez Sassoon ao longo da sua vida? O que faz Tim O'Brien? O que faz Lobo Antunes? O que fez Fernando Assis Pacheco na sua poesia?

Roberto Vecchi, em textos pioneiros sobre a literatura portuguesa da guerra colonial em África (1961-1974) procura no paradigma ocidental da Primeira Grande

Guerra as referências literárias e para-literárias para pensar uma possível classificação da literatura portuguesa da guerra colonial, considerando este “o primeiro evento que marca de alguma forma uma ruptura na consciência da percepção e representação da experiência bélica.” “Neste paradigma”, acrescenta o crítico, “acentua-se a relação que da experiência vai à representação”, uma vez que nele se detecta “o perfil dum movimento mais complexo e aglutinador dos três termos do problema – experiência, modernidade e representação”³². Na sua opinião, a literatura da guerra colonial constitui um tipo específico de literatura, que se caracteriza pela recomposição terapêutica de uma experiência traumática em diálogo perturbado com a história, utilizando como forma o testemunho mais ou menos ficcionalizado. A estes elementos, Roberto Vecchi associa um outro aspecto fundamental que percorre as narrativas de guerra desde o paradigma estabelecido pela “war literature” da Primeira Grande Guerra e que marca as narrativas da guerra colonial: a melancolia, no sentido freudiano do termo, ou seja, como expressão de um sentimento de luto por uma perda individual – o paraíso perdido anterior à guerra pela desagregação do sujeito – e colectivo – a configuração ultramarina da nação e, conseqüentemente, a sua dimensão imperial³³.

O poeta de que agora vos quero falar andou na guerra colonial portuguesa em África nos anos 60, em Angola. Foi o primeiro poeta da guerra colonial e o primeiro oficial a ser evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria do exército português. Chamava-se Fernando Assis Pacheco. Nasceu em 1937, em Coimbra, onde apaixonadamente viveu, estudou, fez teatro e publicou os seus primeiros poemas³⁴ e morreu em 1995, em Lisboa, numa livraria, cumprindo o seu hábito de procurar pelos livros as palavras com que nos ia oferecendo o seu mundo. Teve como “profissão dominante” o jornalismo e foi poeta e ficcionista nas horas que pediu emprestadas ao jornalista. A sua poesia, tecida numa grande atenção ao quotidiano e marcadamente autobiográfica³⁵, revela-nos o percurso de um homem sensível ao longo de uma vida cheia de episódios marcantes que encontraram na palavra poética o seu lugar íntimo de registo. Um deles, talvez o mais marcante e a que o poeta sempre volta nos trinta anos de trabalho poético, foi o da vivência da guerra colonial, onde esteve de 1963 a 1965. Teve como companheiros de experiência, arte, ideias e sentimento José Bação Leal e Manuel Alegre entre alguns outros poetas que trouxeram até à então metrópole o grito contra uma guerra sem sentido³⁶.

32. *Id.*, *ibid.*, p. 391.

33. Para além do artigo acima referido cf. Roberto Vecchi, “Letteratura della guerra coloniale: la malinconia como genere” e “La guerra coloniale tra genere e tema: *Jornada de África* di Manuel Alegre”, in M.G. SIMÕES e R. VECCHI, *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, Roma, Bulzoni, 1995 pp. 13-19 e 51-52.

34. Em Coimbra foi co-fundador do CITAC e participou em espectáculos do TEUC. Foi colaborador da revista *Vértice*, participou no número único de *Poesia Útil* (1962) e nos *Poemas Livres* (1962-68). Cf. o estudo de FERNANDO J.B. MARTINHO, “A confissão e a guerra”, *Jornal de Letras*, 3 Janeiro, 1996, p. 4; Cf. para mais informações de carácter biográfico o trabalho de SUSANA NEVES, “Um retrato de F.A.P.”, *Espacio/Espacio Escrito* 15/ 16, 1998, pp. 7-21.

35. Cf. JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES, “Fernando Assis Pacheco”, *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp. 195 e 197 e o mesmo crítico em “Fernando Assis Pacheco”, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, p. 215.

36. Cf. os poemas sobre a guerra colonial de Manuel Alegre em *Praça da Canção*, publicado em 1965 e em *O Canto e as Armas*, publicado em 1967 e também de José Bação Leal, *Poesias e Cartas*, Porto, Tipografia Vale Formoso, 1971, com prefácio de Urbano Tavares Rodrigues (publicação póstuma em 1966 e 1971). Cf. ainda o texto de Manuel Alegre: “Ternura do Avesso” *Público – Leituras*, 28 Novembro, 1998, pp. 1-2 em que o

29. SIEGFRED SASSOON, *op. cit.*, 1983, p. 81.

30. MANUEL ALEGRE, *Jornada de África*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 124.

31. ROBERTO VECCHI, “Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial”, in RUI AZEVEDO TEIXEIRA (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, p. 398.

Como Sassoon também Fernando Assis Pacheco, e todos os homens que andaram na guerra, viu a sua vida dividida entre o “antes da guerra” e o “depois da guerra”, reordenação temporal da vida que marca o momento a partir do qual se sentem perseguidos por aquele “olho” de um camarada morto como aconteceu a Prior de *Regeneration*, de Pat Barker, ou por aquele “preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim”, sobre o qual explode a memória de uma personagem de *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes³⁷. Como qualquer homem perseguido pelas memórias da guerra o poeta Assis Pacheco questiona-se sobre a sua condição no pós-guerra, sonhando e simultaneamente pedindo auxílio a esse mundo anterior à guerra – não o espaço salazarista que ele critica desde os seus primeiros poemas, mas o tempo em que ele “não tinha visto” e “era inocente” – simbolizado na evocação pastoril das “ribeiras limpas”:

*“Ribeiras limpas acudi-me.
Vou ficar vivo encostado
a esta memória de trampa.
Os meus olhos já foram brilhantes.
Sei fazer versos mas nem sempre.
Eu narrador me confesso.
A guerra lixou tudo”*³⁸.

Nambuanguongo, 1963 – Catarse, Silêncio e Poesia

O primeiro momento de trauma de guerra que Assis Pacheco viveu foi paradoxalmente anterior à ida para África. Deu-se a nível familiar, quando o seu pai – menino da Luz, ou seja ex-aluno do Colégio Militar, e crente na pátria “una e indivizível” que Salazar dizia defender com a guerra por si ordenada – pensando que poderia passar pela cabeça do seu filho a hipótese de deserção, lhe disse taxativamente que se ele não fosse para a guerra ele alistar-se-ia como médico voluntário, como aliás a irmã do poeta confirma em entrevista:

“Para o nosso pai era impensável que o Fernando não fosse à guerra, senão fosse o filho ele voluntariava-se, mas depois sofreu imenso”³⁹.

Sem opção por via do Estado, uma vez que a mobilização era obrigatória, nem por via familiar, perante o dramático ultimatum lançado pelo pai – e desta forma se unindo desde logo a figura do pai, à imagem da pátria que o pai representava – Assis Pacheco partiu para Angola no dia 25 de Abril de 1963 a bordo do Niassa, sabendo contudo que aquela não era a sua guerra, como confessa numa entrevista:

autor fala das complicitades vivenciais e poéticas com Fernando Assis Pacheco e o poema “Fernando Assis Pacheco: Um Adeus”, *Espacio/Espazo Escrito* 15/ 16, 1998, p. 62. João de Melo em *Os Anos da Guerra – 1961-1975* considera Assis Pacheco como um nome que se situa «entre os grandes precursores da nossa poesia anticolonial, escrita pela chamada “geração da guerra”», João de Melo, *Os Anos da Guerra – 1961-1975*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, v. II, p. 248.

37. António Lobo Antunes, *Fado Alexandrino*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 40.

38. FERNANDO ASSIS PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 50.

39. Citado por SUSANA NEVES, *op. cit.*, 1998, p. 12.

“Eu não conseguia explicar a mim próprio como é que me tinha deixado enrolar naquilo, mas o facto é que me deixei enrolar e quando dei por mim estava a chegar a Nambuanguongo. Vinte e cinco anos de idade, como é possível!”⁴⁰

Ao longo dos meses que estive no aquartelamento de Nambuanguongo foi enviando ao pai as suas impressões da guerra, dos seus colegas oficiais superiores formados no Colégio Militar, da miséria humana, da solidão, da injustiça, fazendo assim dura prova da sua ausência e aliviando-se do drama que estava vivendo pela passagem do testemunho aquele que se tinha tornado agora, como W.H.R. Rivers para Sassoon, o seu pai-confessor. Como diz em entrevista, confirmando este problemático, ambíguo e complexo acto de tentativa de diálogo e conciliação e simultaneamente de punição e vingança:

“As cartas à minha mulher não continham os pormenores mais dramáticos. As dos meus pais sim, contribuindo assim para que eles envelhecessem estupidamente”⁴¹.

Quando Assis Pacheco partiu para a guerra tinha deixado a seu pai o seu primeiro livro de poemas, *Cuidar dos Vivos*, que viria a ser publicado como livro de estreia da colecção “Cancioneiro Vértice”, em 1963. Nele se revela uma poesia marcada pelo gosto pela vida e a vivência da paixão e do amor, com que se filtra os dissabores e se ilumina as sombras da vida, preenchendo assim o lado solar da realidade (“Porque eu amo-te, isto é, eu dou cabo /da escuridão do mundo”⁴²). Mas há um lado lunar da existência que vai invadindo a juventude e o amor que neste livro se celebra, e que se revela nos poemas como uma “sombra” que pairava sobre a vida destes jovens, ligada a uma atmosfera de bloqueamento triste e de violência. A finalizar *Cuidar dos Vivos* temos uma secção intitulada em *Musa Irregular*, publicação que reúne a obra completa de Assis Pacheco em 1991, “Versos que o Autor Mandou de Nambuanguongo ao Editor”. Na correspondência enviada ao seu pai, Assis Pacheco incluiu dois poemas, e o seu pai, que viria a financiar a primeira edição de *Cuidar dos Vivos*, incluiu-os no final do livro sob o título inicial de “Nambuanguongo, 1963”, obedecendo assim ao compromisso epistolar original dos poemas e, porventura, esconjurando com o filho os fantasmas desse espaço de guerra que lhe trazia notícias de um filho “envenenado”. Estes dois poemas foram escritos sob a circunstância especial de luto por duas figuras paternas: “Há um Veneno em Mim”, após a notícia da morte do Papa João XXIII, que Assis Pacheco estimava, e “O Poeta Cercado”, após a notícia, por carta, da morte do seu querido avô galego num acidente de viação. Escritos no isolamento de Nambuanguongo e na solidão do mato, os poemas são manifestações de orfandade e apelos de paz, pelas figuras que evocam, no interior do espaço de guerra que aprisiona o poeta e explode catarticamente nos poemas. Neles encontramos “o poeta cercado”, envolto num “silêncio aflito”, com “um pavor colado na garganta”, falando de “tiros junto à noite” e de “um rio que não corre”. Deste espaço de perdição onde “cintila” entre a vida e a morte, escrevia em “linhas de angústia e solidão” “o fraco apelo” de um “coração posto de rastos”⁴³:

40. “A Fala do Escriba”, entrevista de João Paulo Cotrim a Assis Pacheco, in FERNANDO ASSIS PACHECO, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, p. 60.

41. *Ibidem*.

42. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, p. 30.

43. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, pp. 35-36.

“O poeta escreve os seus papéis
furtivamente.
Come com gestos lentos e imprecisos.
Bebe em silêncio. Olha as matas em volta.
Dorme enrolado no seu cobertor
como romeiro do Senhor da Serra,
mas pior, e menos, porque não há deus.

O poeta cintila penosamente
entre o nevoeiro”⁴⁴.

Estes eram os primeiros poemas sobre a guerra colonial enviados da frente de combate, como emocionadamente recorda José Carlos Vasconcelos⁴⁵. É certo que, como apontava Assis Pacheco, sempre atento a questões cronológicas, António Salvado tinha publicado antes no *Diário de Notícias* um poema sobre a guerra colonial, mas tratava-se de um texto laudatório da acção das Forças Armadas portuguesas em África, e mesmo que tecnicamente Assis Pacheco tenha “perdido ao sprint”, como dizia por piada, ganhou indubitavelmente pois estes foram os poemas pioneiros de denúncia de uma guerra absurda. Nesta medida, e dentro do contexto da guerra colonial portuguesa, eles são a primeira “Declaration of Defiance” – para evocar o célebre texto de Sassoon, sob o qual W.H.R. Rivers lhe traçou o diagnóstico de “complexo anti-guerra” – escrita na intimidade da correspondência familiar e publicada por um pai que inicialmente o tinha enviado para a guerra, em defesa da sua pátria.

Como W.H.R. Rivers, pai-confessor de Sassoon como o próprio poeta lhe chamou, que ao longo das sessões de terapia e depois de ler os seus poemas e outros escritos, foi modificando as suas abordagens na psiquiatria e porventura as suas posições em relação à guerra, também o pai do poeta Assis Pacheco, destinatário de uma correspondência que lhe trazia um filho esfacelado, foi vendo os seus mitos, traçados no pequeno espaço político e moral do salazarismo, esboroarem-se na experiência vivida pelo filho e foi modificando os seus gestos, a ponto de tornar aquilo que era uma “declaração de um soldado” contra a guerra, num texto também seu, ao ser o seu editor.

Quando em 1964 Assis Pacheco regressou a Portugal evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria, com o diagnóstico de “neurose de guerra”, encontrou o seu pai muito modificado: enrugado, arrependido, descrente dos seus valores, impressionado com a situação do filho. Durante quatro meses Assis Pacheco esteve em tratamento no Hospital da Estrela, mas é de crer que o objectivo dos psiquiatras de então não diferia das directivas que seguiam os seus colegas da Primeira Guerra Mundial. Recuperar e reenviar para a guerra. O pai do poeta, que o tinha deixado sem saída aquando da sua mobilização, fez tudo o que pôde para evitar que o filho tivesse de voltar a Angola. Nada conseguiu. Assis Pacheco regressou a Angola e viveu em Luanda, com a sua mulher, trabalhando nos serviços de secretariado no Quartel General até 1965, ano em que foi desmobilizado. Quando regressou definitivamente a Lisboa, o seu pai entregou-lhe um sobrescrito com o seu “espólio fragmentado” da guerra – as suas cartas e poemas. Assis Pacheco ficou com os poemas.

44. *Ibid.*, p. 36.

45. JOSÉ CARLOS DE VASCONCELOS, “A Arte do Jornalismo”, in FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 2001, p. 11.

Mas se os primeiros poemas da guerra foram escritos de jacto sob a vivência traumática do luto e da guerra no furor catártico da correspondência enviada ao pai, o mesmo não aconteceu com os poemas que integraram o segundo livro, *Câu Kiên: Um Resumo*, publicado em 1972. *Câu Kiên: Um Resumo* é composto por um conjunto de poemas onde a nomenclatura vietnamita disfarça, habilmente, os matos angolanos em que a guerra se desenrolava⁴⁶. Esta analogia, desvendada em 1976 com a publicação de *Catalabanza, Quilolo e Volta* em que os topónimos e vocabulário vietnamita de *Câu Kiên: Um Resumo* são substituídos pelos originais angolanos, constituía uma forma geracional, como o poeta fazia questão de sublinhar, de falar de Angola falando do Vietname ou de Hiroxima. Disto são exemplo as colecções *Hiroxima* e *Vietname*, organizadas por Carlos Loures e Manuel Simões e publicadas respectivamente em 1967 e 1970, *Vietname: Em Nome da Liberdade*, de Casimiro de Brito, publicado em 1967, a tradução para português de várias obras sobre o Vietname e vários artigos da imprensa da época, onde jornalistas e intelectuais portugueses depunham sobre o conflito⁴⁷. Nestes, como noutros textos, alguns escritores falavam, como Assis Pacheco, dos americanos e dos vietnamitas e nas entrelinhas, dos portugueses e dos africanos no mato e na guerra e ao fazê-lo, numa primeira mão por motivos ligados à censura, colocavam simultânea e subtilmente a guerra colonial portuguesa numa situação universal ao aproximá-la do conflito americano no Vietname.

O lapso de tempo de nove anos que mediou a publicação de *Cuidar dos Vivos* (1963) e *Câu Kiên: Um Resumo* (1972) revela o outro lado do trauma da guerra – o silêncio sobre a experiência havida, ou, melhor dizendo, a “guerra seguinte”⁴⁸. Foram precisos nove anos para que o silêncio se tornasse matéria escrita, ou seja, para que o eu poético pudesse coincidir com uma experiência/ memória autobiográfica de dor, morte, horror e guerra que o livro apresenta. “Como é que eu ia escrever isso?” – auto-questiona-se Assis Pacheco numa entrevista e responde:

“Não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. (...) Foi o livro que me custou mais trabalho e mais anos. Nove. (...) Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele jogo (...) Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta da personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco (...) à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso”⁴⁹.

46. Sobre este assunto ver Helder Macedo na introdução a *Contemporary Portuguese Poetry* – an anthology in English selected by Helder Macedo and E. Melo e Castro, Carcanet, Manchester, 1978, p. 18. Nesta antologia foram incluídos três poemas de Assis Pacheco traduzidos por Alan Sillitoe.

47. Cf. a título de exemplo alguns artigos da importante revista criada em 1963, *O Tempo e o Modo*: FRANCISCO FERREIRA GOMES, “Vietnam: o improvável neutralismo”, 8, Setembro, 1963, pp. 50-53; J.A.R., “Guerra Química no Vietnam: Mais um Passo!”, 25, Junho, 1965, pp. 338-9; S.P.S., “Palavras de Paz e Palavras de Guerra – Quem são os bons samaritanos?”, 45, Janeiro, 1967, pp. 95-98; SEBASTIÃO LIMA REGO, “Ganhar a Guerra do Vietnam”, 76, Fevereiro, 1970, pp. 11-14; “Vietnam – Vitória do Povo Vietnamita e de todos os povos do mundo”, 97, Abril, 1973, pp. 19-27; e a publicação de algumas traduções: CECIL WOOLF e JOHN BAGGULEY, *Vietname: os escritores tomam posição*, Lisboa, Ulisseia, 1968; MARY MAC CARTHY, *Vietname*, Lisboa, Bertrand, 1968; MICHELE RAY, *Vietname nas duas margens do inferno*, Lisboa, Europa-América, 1968; JOHN SACK, *Vietname antes da paz*, Lisboa, Dom Quixote, 1971; JOHN SACK, *Vietname: a chacinha de Mylai*, Lisboa, Minerva, 1972; GERARD CHAOUAT & ALAIN BERTRAND, *O Vietname: comentários aos arquivos do Pentágono*, Lisboa, Delfos, 1973.

48. Evoco aqui o título do livro de ANNE KARPF, *The War After: Living with Holocaust*, London, Heinemann, 2000.

49. “A Fala do Escriba”, entrevista de João Paulo Cotrim, in Fernando Assis Pacheco, *op. cit.*, 2001, pp. 62-63. Cf. também o poema “Outro Nome para as Noites”, FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, p. 186.

Catalabanza, Quilolo e Volta publicado em 1976, mas datado de 1972 na colectânea *A Musa Irregular* (1991 e 1996), indo assim ao encontro da sua data moral, pode ser lido como uma longa conversa-testemunho entre o poeta e o seu pai-pátria, sobre o que era aquela guerra, a sua falta de virtude e heroísmo e o estado em que deixava os homens. O tom coloquial, a estrutura narrativa dos poemas e o pendor narrativo que os interliga, a presença de pronomes de 2ª pessoa ao longo do tecido textual e mesmo a explícita intervenção interrogativa de uma 2ª pessoa ao longo de um poema reforçam esta ideia, convertendo assim aquilo que seria um testemunho monologante num implícito diálogo:

“Assim eu só voltei para contar-te (...)

*Tu vivo me querias? Porém morto
venho de merda, sangue, frio, pó,
que é a vida que fica dessa morte
na pistola aprendida, na pistola.*

*Cala já. Não perguntes. Tenho medo
que ao som da tua voz acabe a minha*⁵⁰.

O livro inicia-se em Lisboa como lugar de regresso e com uma pergunta que dá o título ao primeiro poema – “E Havia Outono?” – pergunta feita ou imaginariamente feita pelo seu pai aquando do regresso da guerra e a partir da qual se desencadeia o testemunho do poeta sobre o que de facto havia em África e que muito pouco tinha a ver com as retóricas oficiais em que o pai do poeta acreditava. Em África, diz-lhe o filho-poeta:

*“Havia o que não esperas: árvores,
alias árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
as folhas cegas
sobre a cabeça do homem.
Havia um coto de sangue.*

*(...)
Havia o que não esperas: horas,
minutos como horas
para mastigar o sus-
tocado pelas trevas da mata.*

*E as minas/ os formilhos/
as armadilhas com trolil/
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.*

*(...)
Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte –*⁵¹

50. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, p. 69.

51. *Id.*, *ibid.*, pp. 39-40.

A repetição do primeiro verso ao longo do poema ajuda à elaboração da dolorosa recordação e assinala o ritmo a que as imagens da guerra vão acorrendo à memória do poeta, conferindo ao seu testemunho a cadência de uma revelação em que a enumeração dos factos em crescendo, vai indo ao encontro do ritmo devorador da própria guerra – “Havia um coto de sangue”, “Minutos como horas”, “as minas”, “armadilhas”, “risos”, “lágrimas como risos”, “lágrimas” e “a morte”.

Catalabanza, Quilolo e Volta termina em Lisboa com o poema “Genérico”, onde assistimos à partida do poeta para a guerra, num “barco cheio” e à separação entre o pai emocionado, mas que “nunca chora” e o filho que, incapaz de seguir aqueles rígidos protocolos de conduta, transfere a partida para a guerra para uma cena de cumplicidade com um amigo “em frente a um copo”, onde pela via da evocação extravasa a sua incontida emoção, como muito bem assinalou Fernando J.B. Martinho⁵². O primeiro verso deste longo poema é também uma pergunta – “E tu meu pai?” – reafirmando assim o tom dialógico e coloquial que caracteriza os poemas do livro e definindo o seu primeiro destinatário.

O livro termina com o topónimo com que se iniciou, Lisboa, não como lugar de regresso, mas de partida, constituindo-se assim os dois poemas – “E Havia Outono?” e “Genérico” – como a expressão de um percurso feito ao inverso⁵³, ou seja, não num tempo cronológico da guerra, com uma ida e um regresso, mas do tempo da guerra na memória do poeta, metáfora de uma aventura circular malograda para a qual não há barco de regresso, como aliás o poeta previne logo no segundo poema do livro, “Monólogo e Explicação”:

*“Dizem que a guerra passa: esta minha
passou-me para os ossos e não sai”*⁵⁴.

Ao longo dos poemas de *Catalabanza, Quilolo e Volta* o poeta vai respondendo, com actualização pormenorizada, a diferentes modalizações da pergunta inicialmente formulada e que desencadeara a lembrança da guerra na memória do poeta impelindo-o para a narração, traçando primeiramente o mapa de uma geografia angolana que é a geografia toponímica, temporal, emocional e imagística da guerra a sério: Balacende, Zala, Catalabanza, Quilolo, Quijinga e Nambuanguo são os espaços que preenchem o imaginário português e angolano desta guerra e títulos de alguns dos poemas que vão dando rosto ao que antes só tinha um nome e projectando o percurso do poeta ao longo de uma paisagem monótona e sufocante: aquartelamentos miseráveis, morros enigmáticos, picadas onde espreita a morte, casas de adobe, arame farpado, populações mais ou menos miseráveis e um punhado de homens jovens, que com o poeta, tenta literalmente, sem heroísmos ou fantasias, sobreviver.

*“Eu vi Balacende: era um gatilho
encostado à mata (...)
Não vi mãos para apertar.
Vi o capim, as tábuas (...)
Vi homens de arma aperrada”*⁵⁵.

52. Cf. FERNANDO J.B. MARTINHO, *op. cit.*, p. 5.

53. Sobre esta questão ver o desenvolvimento de FERNANDO J.B. MARTINHO, *op. cit.*, p. 5.

54. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, p. 41.

55. *Ibid.*, pp. 41-42.

"Então cheguei
e eram casas
de madeira, roupa
secando sua lama
no arame em volta (...)
(mas conta, conta até ao fim) (...)
e eram (repete:) casas
(repete:) morros, cães (...)
e em volta: esse cheiro
das latrinas ao ar
cercando a igreja branca
(das quais?) da qual
pude salvar um verso
escrito no primeiro dia"⁵⁶.

As coordenadas paisagísticas a que o discurso descritivo nos habitua, revelam uma paisagem interior que filtra todos os elementos exteriores mostrando sempre por detrás da paisagem como "Depois do capim, depois da poeira (...) a imagem terna deste rosto em pedaços"⁵⁷ ou, por outras palavras, a cor do medo, da angústia e da morte num diálogo sempre invadido por um tu a quem se fala e que, como no poema acima citado, demanda histórias da guerra. Nambuanguo, lugar arquétipo de uma violenta perda pessoal e colectiva no imaginário português e angolano desta guerra, será o espaço eleito desta conversa-testemunho, num poema escrito como quem mostra uma sequência de fotografias:

"Olha, Nambuanguo! As bombas explodem na mesa de cabeceira. (...)

Num sábado fui para um morro à espera da coluna, se soubesses o que a gente imagina (...) põe-se a fumar, mija de manso no camuflado, grita coisas que são versos para 1980, ah. (...)

Eu mostrar-te-ei o Quengue, o Camecungo, aprendi depressa uma guerra: algum dia há-de ouvir-me, (...)

Olha, a picada do Hinda. (...)

As bombas – e tu se calhar crês que não – explodiam na mesa de cabeceira. Literalmente. Explodiam às três e às quatro. Morri uma sexta-feira, uma quinta, no dia seguinte davam-se massas ao faxina para recolher tudo para o balde – ossos, tripas, tudo.

Por favor olha: onde estive, onde o capim passava do ombro, a morte passava, e a melancolia"⁵⁸.

O tom dialógico dos versos marcados por pronomes de segunda pessoa, imperativos e uma linguagem coloquial dão expressão ao testemunho, exigindo da parte de quem o ouve uma atitude. A mensagem, pronunciada pela boca de um sobrevivente, e marcada, por um lado, pela denúncia da mentira que se vivia no país, e, por outro lado, reveladora da condição trágica do poeta enquanto elemento desgraçadamente activo na referida mentira, torna-se de uma relevante importância política, como explicitamente surge no poema seguinte, "Por Estes Matos":

"Eu sou uma brevíssima pátria de pés esfolados. Levo ampolas vivas e um vocabulário cruel (...) Se tivesse aqui o meu pai dizia-lhe: "Isto não vale o silêncio que usais, senhor; protestaí comigo diante das palmeiras; sentai-vos no banco de pau, é por estes matos que tudo foge"⁵⁹.

56. *Ibid.*, pp. 42-43.

57. *Ibid.*, p. 52.

58. *Ibid.*, pp. 48-49.

59. *Ibid.*, pp. 49-50.

Neste texto, o poeta demarca-se dessa pátria desumana numa crua e *sui generis* auto-definição em que mostra como o nacionalismo esvaziado e belicoso que impunha a guerra era antes um mecanismo de forte destruição e repressão individual, apelando a seu pai para a luta contra a mentira em que acreditava, definida ironicamente num outro poema, onde a ideia desta guerra como uma cruzada do Ocidente não sobrevive ao testemunho de quem a viu:

"Eu vi-os sair do quartel
com as alpergatas nas últimas.
Vai ali o Ocidente, escrevi.
Vai beber água podre"⁶⁰.

Era a denúncia clara, irónica e melancólica do que o poeta Wilfred Owen designou como a "old lie", onde os valores do Ocidente apareciam conjugados com a "superhuman inhumanities", a "long-famous glories" e as "immemorial shames"⁶¹, que Assis Pacheco denuncia a cada passo da sua poesia corrigindo, com uma linguagem depurada e directa, os conhecidos eufemismos oficiais com que o regime salazarista designava esta guerra.

Num outro texto, assaz irónico, o poeta simula uma sequência cinematográfica em que os protagonistas são o seu pai, acompanhado pelo tio, viajando de jipe pelas picadas de Angola. Vão lentamente, tranquilos, "cercados de flores, e a sombra" e talvez haja no horizonte uma ave refazendo assim uma paisagem pastoril que evoca na mente do poeta as imagens da caça, em pequeno, com o pai. Mas o poeta sabe da falsidade dos sinais que cobrem o cenário, sabe do perigo que espreita na serra. Na verdade, o seu pai e o seu tio não estão numa bucólica passeata campestre, estão na guerra e ele "gostaria de avisá-los" sobre as "cinco figuras de homens, três das quais armadas, emboscadas numa curva". Neste cenário, o homem é "matéria frágil" e tem medo porque vê o rosto imediato da sua morte:

"chama-se o medo. Cinco figuras negras, imóveis, numa curva onde o jeep há-de perder velocidade, onde olharemos cara a cara esse rosto difuso à tona dos poços, onde o meu pai e o companheiro, matéria frágil, se vão apagar em breves lágrimas inúteis na almofada"⁶².

O medo, provocado pela iminência da morte que a guerra traz a cada instante, é um sentimento que permeia a poesia sobre a guerra de Assis Pacheco, expresso tanto em formas de trauma psíquico como físico. Como trauma psíquico ele é visível no semi-enlouquecimento dos homens face a um tempo feito de semanas "de tardes paradas!" a "hora a hora empurradas"⁶³ que corrói, degrada e desumaniza revelado nas imagens de burocratização do horror da guerra ("A Poia"), nos instrumentos da guerra e nos seus efeitos devastadores cirurgicamente descritos no poema "As Balas" e, por isso, ironicamente evitados no mesmo poema ("Tive uma bala marcada:/ à última hora telefonei/ a desistir. 'da-se!'"⁶⁴), nas consequências físicas e psico-

60. *Ibid.*, p. 51.

61. WILFRED OWEN, *op. cit.*, 1983, p. 193.

62. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, p. 68.

63. Cf. os poemas, "Ou, Quem Sabe..." e "Outro Nome Para as Noites" *ibid.*, respectivamente, pp. 53-55 e p. 186.

64. *Ibid.*, p. 58.

lógicas, como no poema “Os Cães”, na terrível confissão íntima de um estado de fim:

*“Bato no fundo.
Bato nas pedras do fundo”*⁶⁵.

Como trauma físico o medo é enunciado ao longo dos poemas através de expressões muito directas e muito humanas – “mija de manso no camuflado”, a perda da “tesão por um século”⁶⁶, o “cheiro a urina” que permeia o espaço de guerra até à evocação “do esfíncter anal q.b. aflito (e a caca)” contrapondo Jesus Cristo a Clau-sewitz⁶⁷. Também Evita, uma personagem de *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge após uma cena de disputa de honra entre o seu marido – um jovem oficial do exército português na guerra colonial em Moçambique – e o jornalista – de quem Evita foi amante – identifica esse cheiro que invade o quarto como o cheiro da guerra, advertindo que

“Também Cristo sentiu que os esfíncteres do seu corpo se delassavam e saía, pelo seu ânus carnal, a matéria que define o nosso medo. Esse é o momento da História cristã da maior humanidade. As guerras feitas durante o tempo cristão poderiam, pelo menos essas, ter sido evitadas, se em vez dum corpo místico imaterial, Cristo tivesse sido apresentado sentado, chorando no monte das suas fezes entre árvores e azeitonas”⁶⁸.

A guerra é assim a destruição do humano até à sua forma mais íntima e, como modernamente mostrou Wilfred Owen e Assis Pacheco acentuou, o movimento a ela implícito representa uma regressão na humanidade. Nessa medida, e no continuado diálogo com o pai que no livro se encena, torna-se de extrema importância o apelo ao tópico clássico da guerra como a destruição do pastoril, que o poeta evoca ao contrapor imagens de casa e familiares aos cenários de guerra que as transformam, corrompem e finalmente destroem. As aves que o poeta via na infância com o avô e com o pai – “Ó serenidade. Rudes telhas/ em ... (flash-back)/ para espanto dos gorriones, mira mira/ chico mira qué bellos” – eram “Descomunais, com seus pios./ Torvas, aterrorizavam-me”⁶⁹; ao cheiro do “pão fresco” sobrepunha-se o “cheiro da urina” no poema “Os Ratos de Zala”, e finalmente os cães das bucólicas quintas da meninice eram homens – eram eles próprios na guerra – numa identificação dada no poema pela passagem alternada da terceira à primeira pessoa verbal (singular e plural) e de uma semântica ligada à vivência animal que se infiltra na descrição da vivência humana, convertendo assim o mundo dos homens no mundo dos cães, ambos parados em frente do arame do quartel ou rodando em círculos intermináveis de espera e abandono:

*“Eram loucos. Alguns deles eram loucos,
parados uma tarde inteira ao pé
do arame, esquecidos, sobre o pó,
gemendo lentamente, sei*

65. *Ibid.*, p. 74.

66. *Ibid.*, p. 58.

67. *Ibid.*, p. 66.

68. LÍDIA JORGE, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p. 251.

69. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, pp. 60 e 59.

*de fonte segura que eram loucos,
(...)
coçando-me incansável nas
pontas do arame, e logo ladro,
gemem, “está um trapo”, uma merda,
a merda destes cães deitados
porque em pé, percebes, eu já
não (aguento) e fiz o possível,
fizeram o possível por apenas
gemer somente, cães que somos
dez, vinte, chama-me “Niassa”,
ou “Tejo”, vinha deitar-se aqui,
e principalmente rodam, rodam sempre
vou rodando à velocidade
incrível da bala. Eram loucos”*⁷⁰.

A melancolia finamente expressa, a paródia, a ironia, a auto-ironia e uma considerável destreza de estilo e de linguagem compõem o conjunto de estratégias textuais, com as quais o poeta se arma para iludir as “manchas cicatríciais” visíveis nesta grande narrativa-poema sobre a guerra que é *Catalabanza, Quilolo e Volta*. Mas, como diz o poeta num dos últimos poemas do livro, a experiência deste diálogo esgotante e visceral é a experiência da incomunicabilidade da experiência da guerra, pelo excesso e pelo horror que ela comporta, pelo cansaço visível de quem ouve, pela incapacidade de contar do poeta, pela insuficiência expressiva das palavras:

*“Porque vejo os meus amigos
pálidos com estes contos. Paro aqui.
(...)
Porque os vejo presos
de aflição, sentados
sem uma palavra. Esqueço já.
(...)
Porque não cabem em contos
Os maus encontros.
Porque no fim tudo magoa”*⁷¹.

A situação privada de diálogo entre pai e filho que encontramos na poesia de Assis Pacheco, ao mesmo tempo que atesta a eficácia e a funcionalidade do testemunho prestado pelo filho, funciona como uma metonímia de um processo social em curso a que o alargamento do cerco à juventude dos anos 60 a Angola, com o início da guerra, acabou por conduzir começando a abrir-se uma fissura, ainda que muitas vezes ambígua e hesitante nos seus valores ideológicos e morais, no seio das famílias que anonimamente apoiavam o regime, mas que começavam a questionar o elevado preço que lhes era exigido, o que, a seu tempo, também iria contribuir para o esvaziamento do poder do centro.

A guerra não estava só em África como o regime desejava, ela ia subterraneamente atingindo toda a sociedade portuguesa. Os seus filhos foram os transmissores do que de facto havia em África contribuindo assim para o derrubar dos mitos

70. *Ibid.*, pp. 58-59.

71. *Ibid.*, pp. 77-78.

dos pais e acabando por envolvê-los na longa e traumatizante experiência da guerra, de que também se tornaram activos testemunhos. A guerra, ao contrário do que pensavam os poetas ingleses da Primeira Guerra Mundial, não era só uma experiência daqueles que a viveram nas trincheiras, como Sassoon ou Wilfred Owen sugerem na sua poesia de certa hostilidade em relação à sociedade civil⁷². Como mostrou Assis Pacheco no seu *sui generis* percurso vivencial e poético a guerra atingia as famílias e a sociedade em geral – ainda que muitas vezes se simule indiferente, pelo silêncio, face ao terrível testemunho do poeta – acabando por a modificar nos seus valores mais instalados. Em 1967, era já o próprio regime que, pela voz do seu Ministro dos Negócios Estrangeiros, reconhecia este “andamento” social subterrâneo:

“Em 1960, a geração nova, atingida pelo deflagar da luta, mergulha na mística colectiva e sente-se motivada pela aventura africana; mas é outro o estado de espírito da geração de hoje; e na verdade o ambiente familiar e social que os novos jovens encontram é também diverso. Elementos da alta burguesia, famílias tradicionais (...) figuras da alta-roda política (...) têm sido partidários incondicionais da defesa de África; mas agora, ao cabo destes seis anos, os seus filhos atingem a idade militar, são mobilizados têm de seguir para o ultramar; e então, salvo excepções, revelam uma clara mudança de atitude”⁷³.

Como Sassoon que se despede do seu pai-confessor em “Revisitation” sob o tema da guerra que os uniu, também Assis Pacheco se despede do seu pai sob a metáfora da guerra que os desuniu e terminou por unir no poema “Dito a Meu Pai em Tempo de Agonia”, em que o trauma da guerra persiste passados mais de vinte anos, mas em que a figura do pai se desembaraça de vez da imagem daquela pátria que o tinha enviado para a guerra:

*“A poesia que por ti
em certas noites soluçava*

*a tua letra já molhada,
despedaçando-se na mata*

*a saudade bordada a fio grosso
no camuflado*

*o olhar brando e tudo o que não dizes
e eu feito num oito adivinhava*⁷⁴.

Mas no poema “Desversos”, escrito em 1994 e portanto cerca de trinta anos após o “regresso” da guerra, é ainda o tom de revolta acusatória, não mais dirigido ao seu pai, mas ao “pai da nação”, Salazar, num poema em que a ironia não esconde as marcas cicatríciais que se derramam no poema da guerra para sempre inacabado.

72. Mesmo para Paul Fussell a experiência da guerra é a experiência das trincheiras na sequência da leitura da poesia inglesa da Primeira Grande Guerra. Sobre a guerra como um todo social ver JAMES CAMPBELL, “Combat Gaoticism: The Ideology of First World War Poetry Criticism”, *New Literary History*, 30, 1999, 203, SIMON FEATHERSTONE, *op. cit.*, 1995 e MICHAEL GELVEN, *War and Existence – A Philosophical Inquiry*, The Pennsylvania State University, 1994.

73. Franco Nogueira citado por NUNO MIRA VAZ, *Opiniões Públicas Durante as Guerras de África 1961-74*, Lisboa, Quetzal Editores/ Instituto de Defesa Nacional, 1997, pp. 256-257.

74. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, pp. 163-164.

*“Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
V. Ex.” foi de uma grande falta de chá
nem eu precisava de Angola – nunca!
nem Angola de mim – o que hoje parece claro
(...)
a esta hora já enterraram V. Ex.^{cia}
com as competentes honras militares
mas a verdade é sempre para se dizer
trinta anos passados não me esqueço de nada*⁷⁵.

Como sugere a poesia de guerra a psiquiatria estava errada como W.H.R. Rivers constatou ao criticar a terapia adoptada na sua época no célebre texto “Repression of War Experience”, como Sassoon tão claramente lhe tinha confidenciado na descrição do poema. Como têm mostrado os escritores de tantas guerras, desde os poetas da Primeira Guerra Mundial, aos poetas da guerra colonial portuguesa, Assis Pacheco, Manuel Alegre, José Bação Leal para citar alguns e os romancistas como Tim O’Brien ou António Lobo Antunes, o tema da guerra é sempre uma conversa inacabada entre um psiquiatra e um paciente, entre um pai e um filho-poeta, entre aqueles que viveram a experiência da guerra e aqueles que ouviram falar dela, entre os poetas e a sociedade saída da guerra, entre uma pátria e um poeta. Por isso, quando Sassoon em “Repression of War Experience” dizia ironizando sobre a prática clínica adoptada para os traumatizados de guerra da Primeira Guerra Mundial:

*“No, no, not that, – it’s bad to think of war,
When thoughts you’ve gagged all day come back to scare you”*⁷⁶.

Assis Pacheco só lhe poderia responder:

*“ainda falta um grito que dei ao pé do arame em Nambuangongo]
por tudo o de que somos feitos sacanices e tudo”*⁷⁷.

Uma história, conversa, poema, trauma de guerra não tem fim e a experiência da sua comunicabilidade devolverá sempre o rosto da sua incomunicabilidade⁷⁸, como subtilmente diz Assis Pacheco na sua poesia em permanente tensão entre uma profunda consciencialização da condição humana e uma profunda consciencialização da insuficiência expressiva das palavras para a representar:

*“alguém alguma bala estilhaçou
as próprias minhas palavras que
tão claras desejava”*⁷⁹.

75. FERNANDO ASSIS PACHECO, “Desversos”, in *Jornal de Letras*, 20 Novembro, 1996, p. 9.

76. SIEGFRIED SASSOON, *op. cit.*, 1984, p. 89.

77. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, p. 155.

78. Sobre isto ver ROBERTO VECCHI, *op. cit.*, 2001, p. 398.

79. FERNANDO ASSIS PACHECO, *op. cit.*, 1996, p. 87.