

Associação Internacional de Lusitanistas

Avanços em
Literatura e Cultura Portuguesas
Século XX. Vol. 2

(Eds.)

Petar Petrov
Pedro Quintino de Sousa
Roberto López-Iglésias Samartim
Elias J. Torres Feijó

AIL

ATRÁS
editora

AVANÇOS EM

Literatura e Cultura Portuguesas.
Século XX. Vol. 2

Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas.
Século XX. Vol. 2

1ª edição: Abril 2012

Petar Petrov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias
Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.)

Santiago de Compostela-Faro, 2012
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
Através Editora

Nº de páginas: 338
Índice, páginas: 5-6

ISBN: 978-84-87305-58-0
Depósito legal: C 595-2012

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
www.lusitanistasail.net

© 2012 Através Editora
www.atraves-editora.com

Diagramação e impressão:
Sacauntos Cooperativa Gráfica - www.sacauntos.com

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

**GUERRA, POESIA E TRAUMA:
LEITURAS DA POESIA DA GUERRA COLONIAL**

Margarida Calafate Ribeiro
Universidade de Coimbra

O poeta Simónides, falando
Co' o capitão Temístocles, um dia,
Em cousas de ciência praticando,
Uma arte singular lhe prometia,
Que então compunha, com que lhe ensinasse
A se lembrar de tudo o que fazia
(...)
Mas o capitão claro, cujo intento
Bem diferente estava, porque havia
As passadas lembranças por tormento,
Ó ilustre Simónides! dizia
Pois tanto em teu engenho te confias
Que mostras à memória nova via,
Se me desses uma arte que em meus dias
Me não lembrasse nada do passado,
Oh! Quanto melhor obra me farias!

Luís de Camões

Um luto é um choro.
Um trauma é um grito.

Rui Mota Cardoso

No clássico texto do psiquiatra e antropólogo britânico W.H.R. Rivers, “The Repression of War Experience”, de 1917¹, o conhecido psiquiatra defendia que para abordar a questão do trauma, por motivos ligados à guerra, era essencial olhar para as manifestações artísticas desses períodos, mormente aquelas que se relacionavam com o discurso, como a literatura, e expunham 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, defendia que a repressão de memórias de guerra, 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 esquecê-las ou, pelo menos, evitá-las, e se o não consegue fazer a ponto de ser diagnosticado 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. 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, co-

¹ “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>

bardia, arrependimento, vergonha e perda de identidade, que era possível atenuá-las na mente. Caso contrário 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 hoje e 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, 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 1916², 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. O protesto de Sassoon, embora não fosse único³, foi iniciador – até pela destacada posição do seu autor – de uma atitude política de reclamação de paz no interior de um mundo em guerra.

² Os poemas de Sassoon publicados por Rupert Hart-Davis, *The War Poems of Siegfried Sassoon*, London, Faber and Faber, 1983, retém as datas de escrita e indicação de publicação permitindo-nos identificar os poemas escritos e enviados da frente de batalha, os poemas escritos em Craiglockhart War Hospital, etc.

³ 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 - como 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”. Cfr. Simon Featherstone, *War Poetry*, London and New York: Routledge, 1995, p. 54.

Neste texto o poeta dava notícia não só do sofrimento humano que a guerra envolvia, mas sobretudo denunciava os “erros políticos” e as “mentiras” daqueles que eram os senhores da guerra e que injustificadamente a prolongavam, denunciando assim em letra de forma o que o malogrado poeta Wilfred Owen designou como “The old Lie: Dulce et decorum est /Pro patria mori” (Owen, 1983: 140) e que é, na verdade, a “old lie” de todas as guerras. Mais tarde nos seus escritos⁴, Sassoon, recordando W.H.R. Rivers, diz que na verdade o psiquiatra procurava tratar a sua “condição”, não como “shell shock”, mas como um “complexo anti-guerra”⁵. Como descreve Pat Barker o tratamento desta “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* (Rivers, 1923). 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, conseqüentemente, 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 terapêuticamente 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

⁴ Cfr. *Sherston's Progress*, London, Penguin Books, 1948.

⁵ Cfr. “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.” (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, *op. cit.*, 1948.

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" (Sassoon, 1984: 89-90), escrito em Julho de 1917⁷, escrito em diálogo com a comunicação de Rivers com o mesmo título e acima referida e seguramente devedora das conversas e dos 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. Mas para além do tratamento a dar aos pacientes no momento do internamento hospitalar, Rivers interrogava-se também sobre o futuro destes homens. E foi sobre os homens em tratamento em Craiglockhart War Hospital, que Sassoon escreveu, em Outubro de 1917, o poema "Survivors", cujo título indica por si só a condição intermédia dos homens que tecnicamente sobreviveram à guerra, não deixando de apontar para o que restaria de todo aquele mundo vivido nas trincheiras e abafado a cheiros de hospital.

Assim e contra todas as expectativas iniciais ficava o aviso 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 "desencantamento" a que se referia C. E. Montague⁸. No entanto, houve ainda a esperança, de que as lembranças da guerra se poderiam arquivar na "categoria de coisas esquecidas". Mas rapidamente se verificou que "a influência da guerra continuava a controlar todos os pensamentos e actos" (Fussell, 1975: 325), exibindo as suas ruínas materiais e humanas 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 atti-*

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 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". Cfr. Paul Fussell, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 91.

⁸ 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.

tudes to war neurosis, a psiquiatria começou a mudar as suas atitudes, 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, na mudança cultural e social da Europa do pós-guerra⁹. Daí que o crítico Paul Fussell quando elabora a sua conhecida antologia de poesia da Primeira Guerra *The Great War and the Modern Memory*, justaponha no próprio título a “Grande Guerra” e “a memória moderna”, atribuindo ao evento o estatuto de ruptura com um 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, como tão bem nos mostrou Karl Kraus ao intitular o seu livro sobre a Primeira Guerra, traduzido para português por António Sousa Ribeiro, como *Os Últimos Dias da Humanidade* e, ao fazê-lo colocava-nos a todos nós, filhos e netos de sobreviventes desta guerra numa espécie de indefinível pós-humanidade. Os limites linguísticos e literários eram manifestos perante a necessidade de descrever uma realidade para a qual não havia referência. Na verdade não havia referência linguístico-literária para transmitir a dimensão apocalíptica do acontecimento (Fussell, 1975: 138-139 e 169-179), mas também não havia referência narrativa 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 – 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

⁹ Cfr. 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.

apenas como “história” ou “documentário” (Fussell, 1975: 312), ignorando assim um dado fundamental – que o testemunho não é a prova que procuravam ver nesta literatura, como em toda a literatura moderna de guerra, incluindo naturalmente a literatura da nossa Guerra Colonial. O testemunho, judicial ou literário, está sempre aquém da prova¹⁰. 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, aquela em que a ênfase narrativa é colocada na dimensão vivencial de um sujeito individual, cuja experiência e o testemunho literário convertem em sujeito histórico¹¹ e, conseqüentemente, em narrador da história. W.H.R. Rivers terá eventualmente pressentido essa mudança e é manifesto que 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 terá atribuído a dimensão terapêutica de exorcização de um trauma, ou seja, a “dimensão clínica” que hoje a crítica literária e a psiquiatria atribuem aos testemunhos literários (Shoshana, 1992: 12). Sabemos hoje, após tanta literatura de tantas guerras, tanto testemunho literário de tantas experiências traumáticas¹², 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”¹³, 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, ge-

¹⁰ Sobre isto ver Eduardo Prado Coelho, “Literatura e Testemunho”, *O Escritor*, 11-12, Dezembro, 1998, pp. 211-215.

¹¹ Catherine Savage Brosman, *op. cit.*, 1992, p. 85.

¹² Sobre este assunto ver a antologia organizada por Carolyn Forché, *Against Forgetting: 20th Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

¹³ Utilizo a tradução portuguesa de Primo Levi, *O Dever da Memória*, Lisboa, Civilização/ Contexto, 1997.

rando-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). No limite é apenas o resto do que fica, é aquilo que não permitirá esquecer, pois a sociedade saída de uma guerra tudo fará para esquecer, tentando imaginariamente voltar a essa vida anterior, tornando assim o regressado de guerra como um fantasma do mundo que se quer esquecer. Como diz uma personagem de um romance da nossa Guerra Colonial *Jornada de África* de Manuel Alegre, prevendo o pós-guerra:

Não penses que alguém se interessa. (...) Vamos ser os grandes cornos deste tempo. (...) 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.

(Alegre, 1989: 124)

ou, já em tempo de regresso, o protagonista regressado da guerra em *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes:

Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar [...]

(Antunes, 1991: 81 e 240)

Desta forma as sociedades saídas da guerra nos seus protocolos de recordação e esquecimento deixam isolados com os seus fantasmas aqueles que são portadores da experiência da guerra, deixando-os entre um luto impossível de fazer e o grito que é o trauma, como bem exprime uma

personagem de *Fado Alexandrino* de António Lobo Antunes pedindo socorro e alguma comiseração e solidariedade:

o que faço ao sacana deste preto que não acaba de cair, de umbigo roto, no interior de mim, o que farei a este preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim...

(Antunes, 1989: 40)

Estas reflexões levam-me à questão colocada em termos colectivos por Jo Labanyi, na esteira de Derrida, da impossibilidade de ficar de luto pelos fantasmas da História, pela impossibilidade de narrar a História (Labanyi, 2003: 59-68), o que, de alguma forma, explicaria, por um lado, o silêncio colectivo, e, por outro lado, o carácter essencialmente testemunhal característico desta literatura, como a tentativa inacabada, e por isso intensamente reescrita, daqueles que são “assombrados pelas memórias da guerra” (Medeiros, 2000: 201-221). O silêncio sobre a guerra seria assim uma forma equivalente ao discurso sobre a guerra, ou seja, uma forma de resposta ao trauma num sentido individual e colectivo. Assim de um lado teríamos a catarse e testemunho, e do outro lado do espectro podemos ter a denegação ou o silêncio sobre o mesmo acontecimento. O que estas duas posições – catarse ou silêncio – enviesadamente afirmam é a incomunicabilidade da experiência traumática da guerra levando os autores – como aliás mostrou Roberto Vecchi em relação aos escritores da Guerra Colonial portuguesa (Vecchi, 2001: 398) - à escrita e reescrita de livros sobre a guerra, não só por uma questão pessoal de pesquisa das palavras justas para exorcizar essa experiência autobiográfica traumática para sempre inacabada, mas também por uma questão social, política e literária de afirmação contra o silêncio colectivo inerente à funcionalidade pública do testemunho.

Este foi o percurso poético traçado por Fernando Assis Pacheco, o primeiro poeta que se manifestou poeticamente contra a Guerra Colonial e o primeiro oficial a ser evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria do exército português. A sua poesia, tecida numa grande atenção ao

quotidiano e marcadamente autobiográfica¹⁴, está profundamente marcada pela guerra, onde esteve de 1963 a 1965. Como Sassoon também 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 “preto que cairá para sempre, a cada segundo, de umbigo roto, no interior de mim”, sobre o qual explode a memória do personagem de *Fado Alexandrino* (Antunes, 1989: 40) acima referido. 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.

(Pacheco, 1996: 50)

Nambuagongo, 1963 – Lisboa, 1995

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 o seu filho poderia desertar, lhe disse taxativamente que se ele não fosse para a guerra ele alistar-se-ia como médico vo-

¹⁴ 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.

luntário (Neves, 1998: 7-21). 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:

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 Nambuangongo. Vinte e cinco anos de idade, como é possível!

(Pacheco, 2001: 60)

Ao longo dos meses que estive no aquartelamento de Nambuangongo foi enviando ao pai as suas impressões da guerra, 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 àquele que se tinha tornado agora, como W.H.R. Rivers para Sassoon, o seu pai-confessor.

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, 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 “Versos que o Autor Mandou de Nambuangongo 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 “Nambuangongo, 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 Nambuangongo 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.

Nesta medida, e dentro do contexto da guerra colonial portuguesa, estes eram os primeiros poemas de denúncia da guerra colonial enviados da frente de combate; eles constituem 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 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.

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.

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”¹⁵. 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 Pacheco¹⁶.

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:

¹⁵ Evoco aqui o título do livro de Anne Karpf, *The War After: Living with Holocaust*, London, Heinemann, 2000.

¹⁶ “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.” Cfr. “A Fala do Escriba”, entrevista de João Paulo Cotrim, in Fernando Assis Pacheco, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, pp. 62-63.

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.

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,
altas 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: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte –

(*Id., ibid.*, pp. 39-40)

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, in-

capaz 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 (Martinho, 1996: 4). 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 inverso (Martinho, 1995: 21-28), 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.

(Pacheco, 1996: 41)

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:

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

(*Ibid.*, pp. 42 -43)

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” (*Ibid.*, p. 52.) 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.

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; protestai comigo diante das palmeiras; sentai-vos no banco de pau, é por estes matos que tudo foge.

(*Ibid.*, pp. 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.

(*Ibid.*, p. 51)

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” (Owen, 1983: 193), 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.

Mas para além da denúncia nacional que estes poemas oferecem, a poesia de Assis Pacheco traz também e sobretudo a dimensão dilacerante da guerra no sujeito. Assim o medo, provocado pela iminência da morte que a guerra traz a cada instante, é um sentimento que permeia esta poesia, 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”¹⁷ 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!’” [*Ibid.*, p. 58]), nas consequências físicas e psicológicas, como no poema “Os Cães”, na terrível confissão íntima de um estado de fim:

Bato no fundo.
Bato nas pedras do fundo.

(*Ibid.*, p. 74)

¹⁷ Cfr. os poemas, “Ou, Quem Sabe...” e “Outro Nome Para as Noites” *ibid.*, respectivamente, p. 53-55 e p. 186.

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” (*Ibid.*, p. 58), 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 Clausewitz (*Ibid.*, p. 66). 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, indo assim ao encontro do conceito de uma possível pós-humanidade de que falei invocando o conhecido título de Karl Kraus.

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 cicatriciais” visíveis na 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 incommunicabilidade 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.

(*Ibid.*, pp. 77-78)

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. 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 modificá-la 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 (Nogueira, 1997: 256-257) que a prazo teria as suas consequências políticas terminando com a guerra e mudando a própria configuração identitária do país.

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.

(Pacheco, 1996: 163-164)

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 cicatriciais que se derramam no poema da guerra para sempre inacabado.

Trinta anos depois continuo revoltadíssimo
 V. Ex.^a 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.

(Pacheco, 1996a: 9)

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 discrição 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.

Uma história, conversa, poema, trauma de guerra não tem fim e a experiência da sua comunicabilidade devolverá sempre o rosto da sua incomunicabilidade (Vecchi, 2001: 398), 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

(Pacheco, 1996a: 87)

Referência bibliográficas

- ALEGRE, Manuel, *Jornada de África*, Lisboa, Dom Quixote.
- ANTUNES, António Lobo (1991), *Os Cus de Judas*, Lisboa: Dom Quixote.
- ANTUNES, António Lobo Antunes (1989), *Fado Alexandrino*, Lisboa, Dom Quixote.
- FELMAN Shoshana, (1992), “Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching”, in
- FUSSELL, Paul (1975), *The Great War and the Modern Memory*, Oxford,
- LABANYI, Jo (2003), “O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação” in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto: Campo das Letras.
- MARTINHO, Fernando J. B (1996), “A confissão e a guerra”, *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1995), “A confissão e a guerra: uma leitura de Catalabanza, Quilolo e Volta”, in Manuel G. Simões e Roberto Vechi (org.), *Dalle Armi ai Garofani – studi sulla letteratura della guerra coloniale*. Roma, Bulzoni Editore.
- MEDEIROS, Paulo (2000), "Hauntings – memory, fiction and the Portuguese Colonial Wars", in T.G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper (Ed.), *The Politics of War Memory and Commemoration*, London/New York: Routledge.
- NEVES, Susana (1998), “Um Retrato de F. A. P.”, *Espacio/Espaço Escrito*, 15/16.
- NOGUEIRA, Franco citado por Nuno Mira Vaz (1997), *Opiniões Públicas Durante as Guerras de África 1961-74*, Lisboa, Quetzal Editores/ Instituto de Defesa Nacional.
- OWEN, Wilfred Owen (1983), *The Complete Poemas and Fragments* (edited by Jon Stallworthy), London, Chatto & Windus, The Hogarth Press and Oxford Universty Press.
- Oxford University Press.
- PACHECO, Fernando Assis (1996), *A Musa Irregular*, Porto, Asa.
- PACHECO, Fernando Assis (1996a), “Desversos”, in *Jornal de Letras*, 20 Novembro.

- PACHECO, Fernando Assis (2001), “A Fala do Escriba”, in *Retratos Falados*, Porto, Asa.
- RIVERS, W.H.R. Rivers (1923), *Conflict and Dream*, Kegan Paul, Trench, Trubner.
- SASSOON, Siegfried (1984), *Collected Poemas 1908-1956*, London/Boston, Faber and Faber.
- Shoshana Felman e Dori Laub, *Testimony – crises of witnessing in literature, psycho-analysis, and history*, New York/ London: Routledge.
- VECCHI, Roberto (2001), “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.