

Margarida Calafate Ribeiro  
Roberto Vecchi  
(Org.)

# Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial

 Edições  
Afrontamento

## A Guerra Colonial e a poesia contemporânea portuguesa: quatro tempos de uma memória

A experiência da participação portuguesa na Guerra Colonial teve um registo estético, subjectivo e imediato, numa valiosa produção poética que se conjugou com o evento bélico e posterior, ou seja, uma produção que se seguiu ao momento bélico e que se constituiu como um dos lugares de elaboração pós-traumática da guerra. Ao lado dos grandes nomes que encontramos no aparentemente escasso cânone da poesia da Guerra Colonial – Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco e José Bação Leal –, praticamente todas as vozes poéticas consagradas da época se debruçaram sobre o evento trágico e em simultâneo com os factos foi sobretudo a poesia que se pronunciou. A lista a que chegamos no âmbito deste projecto e com representação nesta antologia é enorme, e mencionar alguns nomes serviria só para condenar os inúmeros outros não citados ao silêncio. Esta enorme lista de poetas – embora não desfaça a ideia de que a «guerra» de muitos destes poetas na sua poesia era a guerra à ditadura, à mesmidão do país onde nada acontece, como dizia Alexandre O'Neill – mostra cabalmente como a Guerra Colonial tocou e marcou a poesia contemporânea portuguesa para além dos autores que se viram nela directamente envolvidos, colocando assim sob suspeita o argumento crítico clássico – elaborado por Paul Fussell (1975) relativamente aos poetas da Primeira Grande Guerra – de que a poesia de guerra está directamente ligada à experiência bélica.

Nesta medida, importa agora considerar o imenso grupo de poetas que estiveram na Guerra Colonial e que entregaram

à forma lírica sentimentos e emoções, medos e desejos, pesadelos e sonhos, culpas e raivas da sua experiência, hoje publicadas em edições de autor, em edições de pouca circulação ou em livros colectivos que combinam vários géneros. Trata-se de um grupo de vozes absolutamente heterogéneo que encontrou no meio poético um modo de simbolizar o nicho duro e frequentemente opaco, em termos de significação, de uma experiência na maior parte dos casos sofrida e alienada, ou ainda para exprimir os efeitos posteriores da idealização que pode ocorrer numa fase da vida que, para o bem ou para o mal, se identifica com a juventude e que só retoricamente se liga a antigos ideais de patriotismo, nacionalismo e glória agora esvaziados de conteúdo. Esta linha minoritária, profundamente conservadora e claramente a favor do conflito bélico, utiliza não só a retórica e o eco poético de palavras como patriotismo, nacionalismo, sacrifício, etc. como ainda recorre à retórica histórica ligada aos Descobrimentos e à acção colonizadora/civilizadora de Portugal no mundo, que no momento político da guerra se ia a cada passo esboroando. É um grupo de poetas publicado no tempo da Guerra Colonial e que hoje sobrevive pela voz de alguns poetas publicados no interior de algum meio militar, ou em edições de autor ou de pequena circulação. De facto, para a esmagadora maioria, a Guerra Colonial ficou poeticamente registada como um fantasma por esconjurar acenando à dimensão do luto, da perda, da saudade de uma pessoa que se foi, de uma juventude hipotecada, de uma partida contrariada, de um regresso que não aconteceu, expresso em milhares de versos que frequentemente povoam o território opaco da escrita íntima – poemas, cartas, diários, etc. – ou aparecem nas margens de pequenas publicações dispersas, ou ainda na memória pública do canto de intervenção, dos cancioneiros ou dos hinos que povoam a memória colectiva da Guerra Colonial.

Até hoje, esse imenso material do imaginário poético português não tinha ainda sido recolhido e sistematizado, e uma conclusão imediata, para quem empreendeu este trabalho, é a constatação das dimensões infinitas duma produção de facto

ainda em curso e que toca todos os quadrantes possíveis. Assim, ao lado de uma poesia estabilizada como de guerra pelos seus grandes nomes – Manuel Alegre, Fernando Assis Pacheco, José Bação Leal –, e de poetas do panorama literário português que à guerra dedicaram alguns poemas – como Fíama Hasse Pais Brandão, Luíza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Jorge de Sena, Nuno Júdice, João Miguel Fernandes Jorge, Gastão Cruz, Pedro Tamen, Ruy Belo, Casimiro de Brito, Ana Hatherly, António Gedeão, Alexandre O' Neill, José Manuel Mendes e tantos outros –, surge um outro registo que inscreve a poesia no campo da cultura de massas colocando-a como um possível material fundador da memória contemporânea partilhável deste conflito. A questão será então se uma reflexão sobre a memória poética tem possíveis elos em comum com a construção de uma memória cultural e sobretudo pública, considerando a tensão que marca a relação entre memória e poesia. O caso em jogo, o da poesia da Guerra Colonial, permite aparentemente responder de modo positivo à pergunta. Define-se de facto uma dimensão cultural nesta poesia de cariz erudito e sobretudo popular, a que se juntam os cancioneiros que nasceram ora na oposição frontal ao conflito armado, ora no âmago das Forças Armadas Portuguesas, como foi o caso do conhecido «Cancioneiro do Niassa». Ambos projectam esta memória poética no âmbito dos quadros sociais da memória colectiva, como Maurice Halbwachs (1968), Jan Assmann (1997) e Michael Pollack (1989) a discutiram. No entanto, poderíamos por exemplo argumentar que as letras do «Cancioneiro do Niassa», assim como uma massa considerável da produção poética que lhe foi contemporânea, radicalizam o sentido próprio do poético, ou seja, de facto põem em questão o que é a poesia. O que ocorre na construção dessa memória poética praticamente ilimitada que desafia e põe em crise as categorizações estéticas – que provavelmente excluam obras como o «Cancioneiro do Niassa» e uma vasta parte da poesia da Guerra Colonial de autores não consagrados – é uma tensão entre a dimensão singular e dolorosa da experiência mediada e uma forma poética que universalize e amplie o

registo, às vezes directo, do desabafo emocional. Ou seja, uma forma que registre a multiplicidade de «eus» estilhaçados por uma guerra, construindo assim uma antologia/ontologia de «eus» poéticos estilhaçados, inclusiva e não apenas mediada pelas estritas categorizações estéticas pré-determinadas e, conseqüentemente, pouco agéis para interagir com as diferentes modelizações da palavra poética. Assim, nesta memória poética da Guerra Colonial conjugamos díspares expressões do poético a partir do contexto comum: um «material em forma de poesia», no sentido em que possui um valor predominantemente documental, uma poesia de poetas da Guerra Colonial e textos de outros poetas cujo tema invadiu horizontal e verticalmente a sua poesia – e pensamos no exemplo clássico da proposta de *Poesia 61*, produzida no momento do risco e do trauma.

Um outro segmento importante é o do canto-poema. Do ponto de vista do conteúdo e do valor poético desenha-se, assim, uma sistematização possível entre aquilo a que chamamos os textos-reflexo desta guerra – testemunhos de uma experiência por vezes ideologicamente marcada – e os textos-consequência, isto é, aqueles que ultrapassam o carácter meramente testemunhal de uma realidade vivida para a partir dessa experiência elaborarem uma reflexão mais ampla sobre o vivido num sentido individual e colectivo. Uma poesia, portanto, a vários tempos, tematicamente unida pela Guerra Colonial. A análise que se segue, em seus quatro tempos, configura-se como um instrumento que pode enriquecer a leitura dos poemas apresentados na antologia. Proporcionar-lhes uma moldura crítica que contribua para os repensarmos. E, continuamente, para os relermos.

• Tempo um: Requiem por um império ou sombras da guerra entre nós – *Poesia 61*

No mesmo ano em que a guerra estoirava em Angola surgiam, em Maio, as *plaquettes* de *Poesia 61*, reunindo cinco jovens poetas: Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Casimiro de Brito e Gastão Cruz. Unia-os a juven-

tude, um interesse editorial comum e alguns signos que passam as suas poesias sem contudo deles fazerem um grupo, como será aliás atestado pelos percursos individuais e individualizados que vão traçar no panorama da poesia dos anos 60 em diante.

Do lugar onde estavam diziam ser o «cais dos barcos pequenos de papel», onde «dentro de um secular sossego» se «dormia e apodrecia», assumindo-se eles próprios, enquanto cidadãos, como «a escultura de amanhã» (Cruz, 2009: 39; Jorge, 1961: 3-6)<sup>1</sup>. A imobilidade sugerida pela palavra «escultura», referindo-se a jovens em plena fase da descoberta e do usufruto da vida, do corpo e da sexualidade rumo ao futuro, demonstra-nos a mesmidão de um tempo parado e mortificante, reforçado, aliás, no sintagma seguinte do poema com a expressão sinónima «estátuas de amanhã». À expressão de dor deste tempo de futuro hipotecado e de morte espiritual, expressa em várias poéticas dos anos 50, *Poesia 61* acrescenta um importante dado epocal num sentido semântico e histórico: a expressão de uma violenta fragmentação espiritual e física, tematicamente expressa, por um lado, no questionamento de um imaginário colectivo ligado ao mar e à aventura marítima e, por outro lado, no questionamento de uma moral tradicional, fechada e castradora, simbolizada na «casa portuguesa» e nas relações familiares, que por sua vez projecta e refracta as instituições públicas que compunham a sociedade. Este questionamento é veiculado, de um ponto de vista semântico, pela obsessiva referência a partes, fragmentos de corpos, cadáveres, pedaços de vida, morte, palavras cortadas, sugerindo um estilhamento das matérias referidas, e, de um ponto de vista sintáctico, na contenção vocabular e expressão textual fragmentária que caracteriza esta poesia.

Em *Portugal Maio de Poesia 61*, Jorge Silveira (1986), ao analisar as conexões entre o texto e a história, por um lado, e o

1. «Dorme-se e apodrece o pesadelo/ o sol nunca existiu e o resto é lodo» (Cruz, 2009: 39); «sem nevoeiros asfixiamos nítidos» (Jorge, 1961: 3-6). Sobre a poesia de Luiza Neto Jorge, ver Fernando Cabral Martins (2000: 247-255).

contexto poético de *Poesia 61*, por outro, mostra-nos como esta poesia correspondeu a um estado de espírito de prenúncio de fim de um tempo, não só de um império e de uma identidade nacional aprendida desde os bancos da escola, mas também de uma moralidade nacional e familiar que já não correspondia às expectativas da época e que a guerra iria modificar profundamente. O país «do eterno Portugal meu berço (de) inocente que a pedagogia do regime destilava como mel obrigatório desde o banco da escola primária à Universidade» (Lourenço, 1982: 35) «desbotou / no mapa das escolas» (Jorge, 1961: 4) e os «seres sitiados» que o habitam falam obsessivamente de morte, sofrimento, corpos mutilados ou mortos precisamente porque estão em busca do amor, da vida, da esperança que o tempo mortificante insiste em lhes furtar (Cruz, 2009: 370), como explicitamente nos aparece na poesia de Luiza Neto Jorge, que situa esta luta pela libertação no plano quotidiano da vida familiar, social e institucional. Como viu Jorge Silveira (1986: 180), neste espaço quotidiano existem dois mundos em oposição: de um lado, estão os detentores do poder, representados como o «alto-relevo»: «o monstro gótico», «os milionários», «os mortos», «o país», «os Pais», «o senhor professor doutor»; do outro lado, estão os desprovidos de poder, os de «baixo-relevo»: «tu e eu», «a criança», «as meninas da saia rodada», «os soldados», «a aluna», os «elípticos de sexo», os «deserdados da sombra», isto é, um colectivo «nós», cujo futuro está hipotecado – «nós somos / a escultura de amanhã». Mas ainda que espacialmente localizado nas instituições que representam o poder – a família e a escola –, o discurso poético de Luiza Neto Jorge, mercê da lição surrealista, situa o cenário deste conflito no discurso por elas veiculado. Apropriando-se e interpretando-o às avessas, Luiza Neto Jorge põe-no em causa e, ao fazê-lo, reclama a vida, pela afirmação do ser no momento da história: ora na escola segregada, de que «Exame» é um brilhante exemplo, ora na sociedade restringida no apertado cerco dos valores familiares tradicionais e da igreja, a que se contrapõe a vida, o amor, a sexualidade e o prazer.

Num país onde em nome da defesa da integridade nacional se pedia o corpo e a vida aos homens, e a família (e a Igreja) resguardava o corpo das «meninas de saia rodada», Luiza Neto Jorge, no poema acima citado, propõe a subversão da divisa dos militares («a vida pela pátria»), e consequentemente da guerra por eles administrada, com o oferecimento dos corpos das meninas aos soldados. Este oferecimento constituía de facto uma afirmação dupla de subversão: da sexualidade, reprimida pela sociedade, e da morte que a guerra trazia, subvertendo assim de duas maneiras distintas mas complementares o que quotidianamente interditava a vida e a liberdade dos jovens e de todos os homens e mulheres deste tempo (Silveira, 1986: 178).

Nos poemas de Gastão Cruz são vários os signos que nos levam a refazer os roteiros do mar e da aventura marítima e imperial portuguesa. O mar, o barco, o Tejo, os corpos são espaços que vão ficando rodeados de sinais de morte e de ruína até ao naufrágio. Este cadáver-navegante representa metonimicamente a pátria em agonizante movimento que, usando os corpos, se imagina viva – numa imagem próxima dos barcos que «esmagam» os soldados que transportam para a guerra – mas que na verdade vai ao encontro da sua própria perda. Os textos de Gastão Cruz assinalam a morte da epopeia marítima que cobre os corpos num sentido físico e espiritual e os estilhaça pela força das armas, devorando desta forma a última possibilidade de imaginar a viagem e a aventura que o mar, o barco, o Tejo simbolizam na cultura portuguesa.

A mudança, historicamente substantiva, contida por exemplo em alguns poemas de Fiama Hasse Pais Brandão, em que passamos de um tempo de barcos reais ou míticos a barcos cheios de sangue, leva à mudança pessoal e colectiva de percepção do país da partida que é Portugal, uma partida sem glória rumo à guerra, que leva ao estilhaçamento dos seres, uma partida sem regresso, como mais tarde aparecerá no grande mural de interiores em urgência de comunicação que são as *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas com grande escândalo e proibidas pela censura em 1972, não apenas pelas múl-

tiplas «clausuras» femininas, visíveis e invisíveis, expostas, mas também pela denúncia nelas feita do estado em que os homens (não) vinham das Áfricas:

*mas como é que eu podia saber que o meu António havia de vir assim das Áfricas, ele que era uma pessoa, não desfazendo, de tão bom coração e desde que veio das guerras anda transtornado da cabeça e me mete medo grita noite e dia, bate-me até se faltar e eu ficar estendida. [...] António, eu quero ir-me embora e quero tanto que volte. (Barreno, Horta e Costa, 1974: 209 e 245)*

A importância decisiva de *Poesia 61* nas vozes poéticas da Guerra Colonial marca a tendência de uma poesia de pendor universitário que vai conjugar uma revisitação dos temas da partida, da canção medieval e dos temas clássicos com o seu tempo, um tempo de guerra e de censura, que é preciso denunciar para que termine. José Manuel Mendes, Luís Guerreiro, Manuel Simões, Nuno Júdice, Deana Barroqueiro, José Niza e tantos outros poetas presentes na antologia deste projecto seguirão esta linha de reescrita dos temas e poemas clássicos, não para lhes prolongar uma vida agonizante de que já não gozam – como acontece com a poesia apologética da guerra e a re-utilização abusiva de Camões e dos signos da epopeia ou da história dos Descobrimentos – mas sim para denunciar os temas do seu tempo, nomeadamente a partida sem regresso para a guerra, a épica camoniana lida às avessas, a eterna e vã espera da mulher portuguesa no cais, a viagem rumo à morte em barcas de armas. Um canto de hoje e de sempre que ecoa, na cultura deste país, desde as cantigas ainda em galaico-português.

• **Tempo dois: Requiem por um império ou a reinvenção retórica do império**

O *corpus* de literatura relativa à Guerra Colonial anterior ao 25 de Abril autorizada para publicação traz-nos nomes de escasso relevo no tecido literário português, de hoje como de então. O sentido aprioristicamente doutrinário e oficial desta

literatura, bem como a sua reduzida expressão, tirou-lhe provavelmente as hipóteses de sobrevivência, mas assegurou-lhe uma referência inevitável nos trabalhos deste género. O relativo interesse desta literatura prende-se, portanto, com o facto de veicular o discurso oficial e de nela detectarmos com facilidade a própria duplicidade e ambiguidade deste discurso. Disto é exemplo a singular obra de António de Cértima, *Não Quero Ser Herói*, escrita entre 1967-68 e publicada em 1970, cuja originalidade reside no facto de o autor evocar a experiência por si vivida como militar na Primeira Grande Guerra em Moçambique, para assim legitimar e creditar as suas posições de voluntário nesta nova guerra em África. De maior expressão ideológica doutrinária e de menor valor literário é o livro *Sangue no Capim*, de Reis Ventura, publicado em 1963 e reeditado em anos sucessivos. Entre a crónica, o relato e o panfletário, este livro apresenta uma estratégia exemplar para doutrinação das massas na linha ideológica dos valores defendidos pela literatura colonial/ultramarinista, que agora se adaptava ao contexto da guerra. No prefácio apologético e galvanizador da política do regime em África, o autor actualiza, por usurpação, a matriz ideológica que regularizava a acção bélica dentro de um esquema memorialista de prestígio anti-quíssimo ligado aos ideais da «guerra justa», adaptando-o ao contexto da Guerra Fria que então fazia parte da «ordem natural das coisas». Assim se sublinhava o vanguardismo da atitude portuguesa em África como protagonista da nova cruzada do Ocidente cristão contra o novo infiel que alastrava em África – o comunismo. Cumpria-se portanto neste vanguardismo a possibilidade de Portugal «voltar a ser» um líder internacional, ao apontar à Europa o caminho a seguir no continente africano, que deste modo escapava tanto ao perigo comunista como à hegemonia americana ou, nas palavras de Reis Ventura, às «oligarquias do dinheiro». Ainda que possamos encontrar grande parte desta fundamentação teórica no ideário francês que legitima o império em nome da «*mission civilisatrice*» e que define a nação francesa como «una e indivisível», em nome da qual se faria a Guerra da Argélia que, tal

como a Guerra Colonial, também seria de difícil designação, não há dúvida de que todo o ideário de pioneirismo dos Descobrimentos portugueses e de cruzada acrescentava à posição portuguesa o peso religioso, histórico e moral que o regime transformou e sagrou para «imobilizar» o imaginário da nação no seu singularismo e excepcionalidade antiquíssima.

Próximos, em termos ideológicos e no tom galvanizante, estão os primeiros livros de Barão da Cunha, *Aquelas Longas Horas: narrativas sobre a actual epopeia africana* (1968) e, já menos entusiástico, *Tempo Africano* (1972), sem dúvida superiores no seu valor literário. Mas o que aqui mais nos importa é a poesia produzida por esta corrente. Ela aparece ora em pequenos livros de poetas cujos nomes não deixaram registo no património poético desta guerra, ora na revista *Itinerário*, criada nos anos 60 por uma série de estudantes de Coimbra quando regressados da Guerra Colonial e cujo objectivo era fazer valer os ideais do regime relativamente a esta guerra e estimular os jovens a lutar, e, na década de 70, nas antologias *O Corpo da Pátria – Antologia Poética da Guerra do Ultramar 1961-1971* (1971) e *Vestiram-se os Poetas de Soldados – O Canto da Pátria em Guerra* (1973), organizadas, respectivamente, por Pinharanda Gomes e Rodrigo Emílio. Ambas as selecções poéticas apresentavam uma grande variedade de autores, e embora imbuídas das ideias de multirracionalidade e pluricontinentalidade do império português, do recentemente adaptado lusotropicalismo e dos ideais de heroísmo da missão dos soldados portugueses, em alguns poemas estava já presente um questionamento indirecto desta ideologia do regime, pelo facto de, nos tempos que corriam, a sua defesa só ser possível pela guerra. Não são disto exemplo os poemas de Couto Viana ou de Fernanda de Castro, simultaneamente nostálgicos e restauradores de históricos imperialismos, mas sim os de Ruy Cinatti, «Poema de uma guerra longe», de Natércia Freire, «Guerra», ou de Álamo Oliveira, «Soldado» e «África-mim», incluídos em *O Corpo da Pátria – Antologia Poética da Guerra do Ultramar 1961-1971*. Do mesmo modo, na antologia de Rodrigo Emílio, *Vestiram-se os Poetas de Soldados – O Canto da Pátria em*

*Guerra*, encontramos poemas de Miguel Torga ou, de novo, Natércia Freire. Sensível a esta leitura que poderia quase estender-se para aí ver laivos de uma contida subversão, o antologador de *Corpo da Pátria*, Pinharanda Gomes, sublinhava, no prefácio político à antologia, a união de tão diversos escritores, estética e politicamente falando, em torno da mesma causa – a defesa da integridade nacional. Daqui se excluíam naturalmente «[os] apátridas e [os] indiferentes [...] que só entendem Portugal como nesga de terra vã à beira deste mar» (Gomes, 1971: 17). Não se tratava de facto de nenhuma subversão emergente – como seriam os poemas de Manuel Alegre, Assis Pacheco ou José Bação Leal, que naturalmente não estavam nesta antologia por se tratar de «apátridas ou indiferentes» – mas em alguns destes poemas tornava-se claramente visível a ambiguidade dos tempos que se viviam.

No pós-25 de Abril esta poesia sobrevive não tanto na defesa da guerra mas na nostalgia esvaziada pelo império perdido e na acusação explícita dos «traidores» que «venderam» Portugal, como aparece explicitamente por exemplo na poesia de António Manuel Couto Viana e outros poetas. Hoje, metamorfoseada na memória da guerra, esta poesia de fraca densidade poética sobrevive nos meios mais conservadores, nos cantos de publicações militares ou de revistas mais ou menos desconhecidas ou ainda em pequenas edições de autor ou, de maneira geral, de pequenas editoras. Nesta poesia, a acusação formal da traição surgida no pós-25 de Abril é substituída por um discurso de saudade da terra africana e dos africanos e de uma saudade da história gloriosa de Portugal, apelando a ideais antigos de patriotismo, nacionalismo ou honra, mais ou menos retóricos e esvaziados ou como que exclusivos de um certo grupo de portugueses. Esta reelaboração retórica do império e do tempo da guerra pretende por vezes ter uma vocação pedagógica para as gerações futuras, outras vezes uma função agressiva relativamente a um pretense e designado grupo de «culpados», mas ela não é mais do que a expressão às avessas de uma culpa que não se quer/sabe assumir por um eu poético cuja realidade trágica é saber que

ficou sem lugar, ou que lutou numa guerra sem razão. O grau do tema retórico é, sem dúvida, o grau de expressão da culpa. E assim, refugiado numa retórica esvaziada, incessantemente repetida como se pela repetição os seus símbolos voltassem a encher-se de conteúdo, o eu poético desfalece em estilhaços pela consciencialização trágica da sua condição póstuma.

• Tempo três: Requiem pela guerra – Três vozes da Guerra Colonial

Logo em 1963, pela voz poética estreante de Fernando Assis Pacheco em *Cuidar dos Vivos*, a partir dos matos de Namuangongo surgem dois dos primeiros poemas de denúncia da guerra em Angola editados em livro. A estes viriam juntar-se *Poesias e Cartas*, de José Bação Leal, publicadas postumamente em 1966 e 1971, *Praça da Canção* (1965) e *O Canto e as Armas* (1967), de Manuel Alegre, *Cau Kiên: Um resumo* (1972) e *Viagens na Minha Guerra* (1972), também de Assis Pacheco, *Três Natais* (1967), de José Correia Tavares, entre alguns outros. Poemas-notícias que quebravam o tempo de silêncio e colocavam sob suspeita o Portugal sonâmbulo de Salazar, revelando uma realidade povoada de «miséria», «pedaços», «corpos», «cadáveres», «minas» e mostrando «outras verdades» sobre as virtudes de a «tropa fazer dos jovens uns homens», sobre a nação pluricontinental e plurirracial, sobre os «enfeitados selvagens a soldo do comunismo», sobre os políticos de Lisboa, sobre o silêncio que se fazia sobre a palavra «guerra».

O tempo era de silêncio e eram várias as deslocações simbólicas e temporais utilizadas pelos poetas, transferindo as imagens da Guerra Colonial ora para outros momentos da história de Portugal – como na relação entre o desastre de Alcácer Quibir e os terrenos da Guerra Colonial que a poesia de Frey Ioannes Garabatus e de Manuel Alegre sustentam – ora para outras geografias – como é o caso das aproximações sugeridas entre o conflito que Portugal e as suas colónias viviam e Hiroxima ou Vietname, não só dadas pelas antologias organizadas por Manuel Simões e Carlos Loures, mas também nos poemas de Assis Pacheco, Egito Gonçalves, António Rebor-

dão Navarro e outros poetas. Como denominador comum destas sugestivas deslocações impõe-se a imagem de fim, seja na memória colectiva portuguesa, com evocação do episódio de Alcácer Quibir, onde se escreveu um epitáfio à nação portuguesa imperial, seja na memória colectiva do Ocidente, com a evocação de Hiroxima ou Vietname, onde o mundo escreveu os limites de uma violência física e psíquica. Parecia assim ficar sugerido por estas aproximações já não o pressentimento do naufrágio da pátria – que só uma poesia nacionalista retórica de reinvenção imperial sustentava –, mas a certeza iminente de um naufrágio pessoal e colectivo, como privadamente anunciava Assis Pacheco a seu pai: «é por estes matos que tudo foge. A guerra perdeu a medida» (1996: 50). Esta poesia de tom anti-situacionista, anticolonialista e intervencionista, escrita e publicada nos limiares da clandestinidade ou em edições de autor com tiragens pequeníssimas e frequentemente apreendidas pela PIDE, não só não subcrevia as visões do centro como as interrogava e punha em causa, a partir da experiência vivida na periferia imperial em guerra.

São relevantes, para uma apreciação da poesia da Guerra Colonial como um todo, as mensagens dos três primeiros poetas que referimos, cujas poesias e cartas marcaram de forma distinta o testemunho desta guerra na literatura portuguesa anterior ao 25 de Abril de 1974: José Bação Leal, enviado em Novembro de 1964 para Moçambique, onde viria a falecer num acidente, tornando-se a sua voz no símbolo de uma geração «habitada pela mesma ferida» e sacrificada numa guerra sem sentido; Assis Pacheco e Manuel Alegre, unidos por várias vicissitudes da vida e da poesia. Mas enquanto nas cartas e poemas de José Bação Leal e na poesia de Assis Pacheco o tom intimista e performativo do testemunho do poeta que roga «Por favor olha: onde estive, onde o capim passava do ombro, a morte passava, e a melancolia» (Pacheco, 1996: 49) ou do poeta que escreve «Sou neste momento um cadáver em fúria [...] Estou farto, farto, farto!» (Leal, 1971: 144 e 85) nos comprometem com as experiências das suas guerras, sem com isso

pretenderem apresentar-se como porta-vozes dos que passaram experiência semelhante – ainda que nos seus textos detecemos a denúncia de uma guerra sem sentido, como sublinhou Fernando J. B. Martinho (1995: 25), relativamente a Assis Pacheco – na poesia de Manuel Alegre encontramos um acentuado ritmo e sentido epopeico que dá voz a um sentimento colectivo de perdição de que o poeta se afirma portador. É, de certa forma, o sopro dos ventos de Alcácer Quibir, metáfora sobre a qual Manuel Alegre assenta a sua poesia, e a aragem do «plano abandonado» de todas as guerras, que podemos utilizar para caracterizar genericamente estas duas linhas poéticas, que encerram não tanto posições éticas e políticas distintas, mas sobretudo distintas funcionalidades morais e literárias, que entre si se entrecruzam e perpassam a literatura relativa a esta guerra.

Nas *Poesias e Cartas* de José Bação Leal, publicadas em 1966 e 1971, dá-se testemunho da experiência do jovem poeta como soldado involuntário da Guerra Colonial, desde Novembro de 1964, a bordo do Niassa rumo a Moçambique, até Setembro de 1965 no Norte de Moçambique, onde viria a falecer num trágico acidente. Nelas, não é tanto a dimensão geográfica do processo de desterritorialização inerente à ida para a guerra que perturba o poeta, mas a assustadora dimensão humana e política que esta desterritorialização assume num sentido imediato e retrospectivo. Assim, temos um novo território, África, como um espaço que o fascina, enquanto espaço natural e cultural, e lhe repugna enquanto construção colonialista visível na denúncia que o poeta faz da miséria e desprotecção das populações que nenhuma retórica política poderia ocultar; a África dos quartéis e da guerra e da profunda miséria humana que os povoa; e, finalmente, a consciência psíquica e física do que era Portugal perante tão vasto império e da distância a que Portugal, de onde vinha e para onde mandava notícias, estava de toda a realidade por si experienciada. «Aí deve-se ignorar o que se passa», «ficas também a saber» são frases que pautam as suas cartas e revelam uma vontade activa de dar testemunho sobre o que estava a acontecer em

África e a si mesmo e, ao fazê-lo, comprometer o seu leitor com a realidade revelada.

Pela agudeza e distinção da sua mensagem e pelo destino trágico do seu autor, este volume de *Poesias e Cartas* fez parte da mitologia dos homens que viveram na guerra este drama interior e o desencontro de si próprios, tornando-se os seus textos epígrafes de outros livros e poemas sobre a guerra, desde *Catalabanza, Quilolo e Volta* de Fernando Assis Pacheco ao romance de António S. Viana *A Primeira Coluna de Napainor*, publicado em 1994, que de forma diferente homenageia o poeta<sup>2</sup>. «Sim: tentarei o canto, mesmo de gatas», dizia José Bação Leal na epígrafe escolhida por Assis Pacheco para o seu livro *Catalabanza, Quilolo e Volta*.

Fernando Assis Pacheco partiu para Angola no dia 25 de Abril de 1963 a bordo do Niassa, rumo a Nambuangongo. Ao longo dos meses em que esteve 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 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, com que se filtra os dissabores e se ilumina as sombras da vida, preenchendo assim o lado solar da realidade. 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* encontramos uma secção intitulada em *Musa Irregular* – publicação que reúne a obra completa de Assis Pacheco em 1991 – «Versos

2. Como informa o escritor, as citações atribuídas ao personagem Fernando são extractos de *Cartas*, de José Bação Leal.

que o Autor Mandou de Nambuanguo ao Editor». Na correspondência enviada ao pai, Assis Pacheco incluiu dois poemas, e o seu pai, que viria a financiar a primeira edição de *Cuidar dos Vivos*, colocou-os no final do livro sob o título inicial de «Nambuanguo, 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 eram alguns dos primeiros poemas sobre a Guerra Colonial enviados da frente de combate e em que se denunciava uma guerra absurda. 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 integram o segundo livro, *Câu Kiên: Um Resumo*, publicado em 1972. 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. *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 desenrolava. 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 já referidas colectâneas *Hiroxima* e *Vietname*, organizadas por Carlos Loures e Manuel Simões e publicadas, respectivamente, em 1967 e 1970, os poemas de Egito Gonçalves, «Vietnam» e «Também aqui Vietnam», «voltamos da guerra», de José Manuel Mendes e «Acróstico» de António Rebordão Navarro, publicados nesta antologia, *Vietname: Em Nome da Liberdade*, de Casimiro de Brito, publicada em 1967, a tradução para português de várias obras sobre o Vietname, diversos artigos da imprensa da época e o importante inquérito realizado por Cecil Woolf e John

Bagguley, *Vietname: os escritores tomam posição*, publicado em Portugal em 1968<sup>3</sup>, onde treze intelectuais portugueses depõem.

*Catalabanza, Quilolo e Volta*, 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 2.<sup>a</sup> pessoa ao longo do tecido textual e mesmo a explícita intervenção interrogativa de uma 2.<sup>a</sup> pessoa ao longo de um poema reforçam esta ideia, convertendo assim aquilo que seria um testemunho monologante num implícito diálogo.

O primeiro poema – «E Havia Outono?» – é porventura um dos mais belos textos que se escreveu sobre a Guerra Colonial e nele se condensam uma série de marcas de distinção da poesia desta colectânea, tanto do ponto de vista estrutural como temático. O poema em si constitui-se como resposta à pergunta que o seu título encerra – «E Havia Outono?» –, pergunta que, aliás, percorre muitos dos livros de regresso da guerra, feita, ou imaginariamente feita, por metropolitanos a Assis Pacheco e a tantos outros aquando dos seus regressos de África<sup>4</sup>. A partir dela desencadeia-se o testemunho-resposta do que de facto havia em África e que pouco tinha a ver com as retóricas oficiais que os interlocutores porventura conheciam. Desta forma, o tom dialógico em que o poema se constrói reafirma ao mesmo tempo a eficiência desta poesia enquanto testemunho e contribui para que o poema se erga como uma vio-

3. Neste livro, 269 escritores e intelectuais tomaram posição, entre os quais treze portugueses. A obra original, sob o título *Authors Take Sides on Vietnam*, saiu em Londres, em 1967.

4. «Que tal aquilo em África?», questionou o Olavo como se acabasse de o ver há cinco minutos, no mesmo tom casual com que perguntaria Como anda o trânsito na Baixa? [...] – Morre-se, respondeu cautelosamente [...] Morre-se tanto, acrescentou ressentido, que julguei que se não lembrassem do rapaz: cheguei há quase três semanas, pá» (Antunes, 1989: 50).

lenta denúncia desse império imaginado, feita num tom em que, sob o filtro de uma vivência individual dilacerante, se dá expressão a um sentimento colectivo de estilhaçamento e morte numa guerra eufemisticamente designada como uma «acção de soberania e civilização».

Ao longo dos poemas de *Catalabanza, Quilolo e Volta*, Assis Pacheco vai respondendo com actualização pormenorizada a diferentes modalizações da pergunta inicialmente feita no poema que desencadeou a lembrança da guerra na memória do poeta, impelindo-o para a narração. Responde ao destinatário interveniente em «Nambuanguo em Maio», que demanda histórias da guerra:

*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, [...]  
cercando a igreja branca  
(das quais?).*

(Pacheco, 1996: 42-43)

E se em «E Havia Outono?» Lisboa era o espaço referencial, em «Dembo», segunda secção do livro, mergulhamos no mapa de uma geografia angolana que é a geografia toponímica, temporal, emocional e imagística da guerra: 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 desfilarão à frente dos nossos olhos de leitores, como fotografias 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 far-

pado, populações mais ou menos miseráveis e um punhado de homens jovens que, com o poeta, tenta literalmente, sem heroísmos ou fantasias, sobreviver. As coordenadas paisagísticas a que um discurso descritivo e algo repetitivo nos habitua revelam antes 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» (Pacheco, 1996: 52) ou, por outras palavras, a cor do medo, da angústia e da morte.

Em contraponto a este tom melancólico que perpassa os poemas deste livro, temos um outro tom, sabiamente irónico, parodístico e auto-irónico que, com uma destreza verbal que lembra Drummond e a atitude de um Cesariny ou de um O'Neill, impede o poeta de endoidecer de solidão e desespero. Assim, no poema, ao mesmo tempo que se interroga e se desassossega o discurso oficial, vai-se desconstruindo por dentro o estado de mentira em que se vivia, seja em termos de retórica discursiva, seja nos gestos quotidianos de burocratização e ocultação da guerra, seja ainda na nomeação objectiva dos locais da guerra, ao inscrever, desde o seu primeiro livro, Nambuanguo na sua poesia.

Ao longo da poesia de guerra de Fernando Assis Pacheco a mensagem pronunciada enuncia a mentira que se vivia no país e revela a condição trágica do poeta enquanto elemento desgraçadamente activo na referida mentira, como explicitamente surge no poema «Por Estes Matos». Neste poema, como em muitos outros do poeta, assistimos à denúncia da mentira da guerra, ecoando o que o malogrado poeta inglês da Primeira Grande Guerra, Wilfred Owen, designou como «The old Lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori» (1983: 140) e que é, na verdade, a «old lie» de todas as guerras. A guerra é, na poesia de Fernando Assis Pacheco, a destruição do humano até à sua forma mais íntima e o movimento a ela implícito representa uma regressão na humanidade.

Neste tempo em que as *Viagens na Minha Terra*, propostas por Garrett no seu fecundo «pronunciamento», se transformaram nas estéreis *Viagens na Minha Guerra*, como escreve Assis

Pacheco em 1972, o regresso do guerreiro da Alcácer Quibir de hoje é o retorno de um fantasma, que em «existência líquida de cadáver atento» (Leal, 1971: 155) ficaria algures num barco entre Angola e Portugal, nem morto nem vivo – como é próprio dos fantasmas – e por isso impossível de fazer viver e impossível de matar.

Outro foi o percurso poético e pessoal de Manuel Alegre, a quem Assis Pacheco diria do meio das *Viagens na Minha Guerra* que «É por estes matos que foge a canção» (1996: 49), evocando assim o poeta e amigo que em 1965 o tinha colocado em *Praça da Canção* depois de ler *Cuidar dos Vivos* e que iria ser o portador da voz da «canção» de uma juventude que rejeitava a guerra. A voz poética de Manuel Alegre surge, desde *Praça da Canção* (1965), como a voz de um «Camões em Restelo», clamando por um outro Portugal que não o que lhe é veiculado pela mitologia salazarista e perspectivando este «tempo triste» num redimensionamento do tempo da história de Portugal, contada sob o olhar daqueles cujas histórias não vêm na História: o Manuelinho de Évora, o Pedro-Soldado, o José, a Linda, o João-que-foi-à-Índia, a Rapariga-do-País-de-Abril que compõem a «galeria de heróis» de *Praça da Canção*, são, como sublinhou Mário Sacramento (1975: 6), símbolos de uma gesta popular que não vinha na história contada pelos historiadores, tal como não vinha na história do Portugal de 1965 a gesta dos anticolonialistas, dos antifascistas, dos exilados e de todos aqueles que sonhavam trocar este tempo de «versos tristes» «sem barcos ideias» por um «verso marinheiro» que trouxesse um tempo novo, onde se projectava o espaço utópico da epopeia prometida. Desta forma expressamente subversiva, o discurso de Manuel Alegre vai tecendo aquilo a que o autor chamou uma «epopeia moderna», em que a crónica do passado e a crónica do presente aparecem fundidas como vários tempos de um só tempo, compondo o pano de fundo de uma certa «tensão dialéctica» entre uma epopeia do visto, do sentido, do vivido e do sofrido e as vivências colectivas que compõem a História (Alegre, 1981: 18). Neste singular espaço de resistência, em que o discurso poético nasce de uma rela-

ção simbólica entre o discurso político e o discurso histórico, Manuel Alegre constrói um discurso de portugalidade alternativo, dando assim as fundações históricas e políticas para um genuíno processo revolucionário, chamando toda a sua geração à luta contra o novo Alcácer Quibir que se alevantava nos matos africanos e contra a «noite que invadia os homens do país».

Numa linha próxima de Assis Pacheco, em *Praça da Canção* temos a denúncia da guerra como o prolongamento desmedido e monstruoso do «país triste» de Salazar e a inscrição de Nambuangongo como o lugar símbolo de uma vivência colectiva de morte física e espiritual. Mas enquanto em Assis Pacheco o nome de Nambuangongo é inscrito numa geografia íntima, em Manuel Alegre temos abertamente a presença de um sentido moral colectivo em que o poeta é o porta-voz da nação e a sua consciência dolorosa, manifestada em toda a secção intitulada «Nambuangongo Meu Amor» e, em particular, no poema que lhe deu o título. Neste poema – ao invés da corrente geracional que utilizava ora o exemplo de Hiroxima, ora o do Vietname para, sub-repticiamente, falar de Angola – Manuel Alegre utiliza o poderoso eco moral e textual de Hiroxima para falar abertamente da guerra em Angola, construindo uma espécie de «Hiroxima moral» portuguesa, como lhe chamou Eduardo Lourenço, cujo nome é Nambuangongo (Lourenço, 1999: 37).

Em *O Canto e as Armas*, de 1967, o canto eleva a sua voz: alarga-se a temática, sobe de tom a revolta, afirma-se a voz do poeta como a voz da nação, num completo e apelativo convite à exorcização do país em «inho» pela acentuação da referencialidade histórica, mítica e intertextual que nos traz as imagens de uma nação infielmente traída, fazendo deste livro um momento único de revisitação da «Fé e do Império» e simultaneamente um manifesto contra o silêncio e o «naufrágio no presente da velha barca de nove séculos» (Lourenço, 1999: 36). Como Camões, o poeta de *O Canto e as Armas* situa a sua «epopeia» num tempo de impasse, veiculado ora pela imagem sebástica do nevoeiro pessoano, ora pela imagem garrettiana

da pátria-Penélope, que em si contém a esperança de um novo tempo que se levanta. Como Camões, Manuel Alegre oferece o seu canto aos seus contemporâneos, para que com ele preencham o esvaziado tempo presente que, como o tempo camoniano, na leitura de Helder Macedo (1998: 125), «passa lento» e se revelem capazes de cumprir o «novo atrevimento» a que os poemas apelam, mostrando-se assim aptos a rumar a um novo tempo que acabe com o silêncio e «a noite dentro dos homens do meu país», com as partidas para França, com os *Lusíadas Exilados*, com os homens morrendo nos campos de Nambuangongo/Alcácer Quibir, e assim se revelando merecedores da *História* com um *H maiúsculo*, que foi a que nos fez como nação. As armas de hoje não são as armas do modelo virgiliano, nem as armas que Camões pede aos «excelentes vassalos» para empunharem contra a «vã cobiça» que invadira o reino. Este é o tempo dos poetas-soldados armados com a palavra, e o campo de batalha, onde Manuel Alegre coloca o seu *poemarma*, está manchado de sangue e de morte<sup>5</sup>. Como sublinhou Eduardo Lourenço, «para não assistir “à morte do Rei” escreveu Manuel Alegre a epopeia por defeito de *O Canto e as Armas*» (1999: 42), onde o poeta evoca não só «as colunas que partiam de madrugada» para os terrenos de Quipedro / Nambuangongo / Alcácer Quibir, mas também os mesmos barcos que Fiana Hasse Pais Brandão via partir do cais, cheios de «homens e armas» (repare-se na semelhança das palavras usadas pelos dois poetas), as partidas para emigração e para o exílio, as mulheres que ficavam à espera no cais e todo um conjunto de situações que compunham a contra-epopeia portuguesa dos anos 60. Desta forma, Manuel Alegre denunciava a falsa epopeia que era a Guerra Colonial.

Assinalando a desmesura individual e colectiva do tempo português de então, assinalando claramente o «inimigo» – «Alcácer Quibir és tu Lisboa», assinalando que era possível uma outra vida, como propõe em «Letra para um Hino» desta cru-

5. Sobre a poesia de Manuel Alegre como uma poesia de resistência, ver Clara Rocha, 1984.

zada –, a poesia de Manuel Alegre vai ao encontro de uma luta sem fronteiras que tem por meta a liberdade e a dignidade humana contra todos os totalitarismos e formas de opressão. Neste aspecto, a luta do povo português pela liberdade encontra-se com a luta dos povos colonizados em busca da sua libertação cuja voz aflora alguns dos poemas. Não se travestindo de africano, que não é nem pretende ser, Manuel Alegre reconhece o lugar do Outro, ou «talvez o nosso rosto», como diz, falando de Pepetela ou de Amílcar Cabral (Alegre, 1991, 1995).

Mais do que dar testemunho de uma experiência de guerra que leva os «meninos de sua mãe» e de os chorar num impossível enterro, como em «Canção com Lágrimas», a poesia de Manuel Alegre põe a claro não só a desintegração de uma identidade pessoal mas toda a fragmentação inerente à imagem nacional oficial de Portugal e do seu império, que em África se vai descobrindo esvaziada. A sua obra, marcada à evidência por um tempo histórico que era o seu, é a mais forte reacção da sua geração a um regime que se tinha apropriado politicamente do nacionalismo, desvirtuando a tradição nacional, e a mais consistente aposta de luta contra a prepotência e a decadência. Não só pelas razões políticas evidentes que, à data, este discurso contemplava, mas sobretudo pela maneira ética em que essas mesmas razões foram convertidas em razões estéticas, a poesia de Manuel Alegre faz parte da memória de uma geração que com ele partiu a bordo desse imenso barco fantasma e que com ele imaginou um outro «barco de regresso a Ítaca», onde uma pátria-Penélope os aguardava para um novo tempo.

Se no discurso poético de Assis Pacheco ou na correspondência de José Bação Leal a fórmula «a guerra perdeu a medida» é perspectivada numa dimensão pessoal, em que assistimos ao esfacelamento do ser num intenso testemunho da guerra vivida, sem utopias de redenção, na poesia de Manuel Alegre ela é vivida na sua dimensão colectiva e nacional, como um espaço simultaneamente síntese de todas as marginalidades criadas pelo Estado Novo e de despoletamento

inevitável da luta por um espaço português alternativo em que a utopia política nacional se abre como espaço de redenção. Embora todos os discursos se situem num tom dialógico que vem dar notícias e desinquietar, o discurso de Assis Pacheco compromete-nos com o testemunho do poeta, enquanto o de Manuel Alegre, pela interpelação directa que dirige e pelo ritmo melódico em que é pronunciado, sabiamente lírico, épico, elegíaco e intervencionista, exigiu, àqueles que o leram e ouviram na época, uma resposta. Daí que tantos dos seus poemas tenham sido musicados e façam hoje parte da memória poética e musical de uma geração «habitada pela mesma ferida», uma geração em luta contra a Guerra Colonial.

Une-os a todos essa mesma ferida, ou seja, a guerra («que passa para os ossos e não sai», como dizia Fernando Assis Pacheco), que povoa e regressa sempre ao longo das suas obras poéticas, como são exemplos os poemas «Desversos», de Fernando Assis Pacheco, escrito mais de trinta anos depois da guerra e pouco tempo antes do falecimento do poeta, ou «Ainda», recentemente escrito por Manuel Alegre, no âmbito da publicação dos seus poemas da Guerra Colonial num livro sob o título emblemático a vários títulos de *Nambuanguo meu Amor* (2008).

#### • Tempo quatro: A dimensão performativa do canto na poesia da Guerra Colonial

Não foi objectivo inicial deste projecto recolher e estudar o importantíssimo manancial de canções a que a Guerra Colonial deu origem, seja na sua vertente de canto de intervenção, de canção popular, rock, hinos ou cancioneros de guerra. Todavia, no decorrer da investigação percebemos o seu imenso valor tangencial à produção da poesia da guerra. Daí a necessidade que se impôs do seu registo e do estudo do valor poético e político desta poesia que, pela sua qualidade e pela sua dimensão performativa, atingiu um enorme público, pertencendo hoje à memória colectiva portuguesa da Guerra Colonial.

Qual foi então o sentido de considerar esta produção cultural no âmbito da memória poética da Guerra Colonial? Ou melhor, será que podemos traçar elos entre a construção de uma memória cultural, e sobretudo pública, e estas produções culturais que combinam algo de muito tradicional – uma tendência para a composição poética que muitas vezes valoriza um manancial folclórico e subjectividades líricas, um gosto para a expressão em verso – com uma forma própria da cultura de consumo (a canção, a trilha musical em voga), que serve como vector da criação? Como já afirmámos no âmbito de uma discussão mais ampla, encontrámos nestas canções e cancioneros, que nasceram no âmago da Guerra Colonial, uma vasta dimensão cultural, que projecta a memória poética no âmbito dos quadros sociais da memória colectiva. São várias as gerações de portugueses para quem, por exemplo, ouvir o hino «Angola, é nossa» tem um significado emocional e quase visual imediato. Imagens como o cais, as despedidas, a chegada a África, a guerra, o amigo que se deixou para trás, a namorada, a mulher, a mãe impõem-se entre a emoção, a revolta ou a saudade, gerando uma memória comunitária que assimila a experiência singular e irredutível da dor. O mesmo se passa com algumas canções de intervenção cantadas por Adriano Correia de Oliveira, Zeca Afonso, as canções de José Mário Branco, como a célebre «Ronda do Soldadinho», Luís Cília, Tino Flores ou Sérgio Godinho, que no exílio construíram a canção de luta contra a guerra, a falta de liberdade e todas as formas de opressão e assim denunciaram, também na Europa, a violência da Guerra Colonial; ou, quase que por aparente oposição, com o enorme arquivo de cancioneros militares de que o exemplo mais conhecido e mediatizado é o «Cancioneiro do Niassa»; ou, finalmente, com a reactivação de canções ligadas à memória da Primeira Grande Guerra, que, pelo seu conteúdo bélico e o seu apelo à paz num mundo de guerra, adquiriram novo significado no contexto da Guerra Colonial, como é o caso do poema de Fernando Pessoa «O Menino de sua Mãe», cantado por cantores tão diversos como Dário de Barros ou Luís Cília, «Menina dos Olhos Tristes»

ou ainda «Receita para fazer um Herói», ambos de Reinaldo Ferreira e anteriores à Guerra Colonial. A reactivação destes poemas, agora musicados, torna-se particularmente interessante pelas situações repetidas que evocam – o menino de sua mãe que jaz morto e arrefece traz o tópico da guerra como um fenómeno que desfaz a obra de maternidade e elege a figura da *mater dolorosa* como um símbolo de apelo à paz no interior da guerra; e a menina «dos olhos tristes» que espera no cais o soldado que não volta do outro lado do mar –, gerando tópicos que fazem parte de todas as guerras e que consolidam uma memória comunitária.

Nas suas várias formas, mais eruditas ou mais populares, mais de música ligeira ou de fado, o heterogéneo arquivo poético-musical que conseguimos recolher representa a forma de poesia da Guerra Colonial que melhor conjuga e activa as relações antigas entre poesia, canto e memória e aquela que mais emoção partilhada e partilhável causa na memória individual e na memória colectiva portuguesa da Guerra Colonial. Nessa medida, e apesar de esta pesquisa não estar inicialmente contemplada no projecto, foi decidido que a investigação tinha de ser empreendida e os resultados provaram bem a importância da sua realização e a inclusão seleccionada destes textos no projecto editorial da *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial*.

Nesta poesia cantada por gerações de jovens com vidas ceifadas pela guerra, no interior das academias, das fábricas ou das aldeias, na distância e abandono do exílio, no mato ou nos quartéis onde também os soldados entoavam estas letras, trauteavam estas músicas – muitas vezes também utilizadas em espectáculos improvisados por grupos de soldados que, sendo músicos, e no âmbito da legislação *Alerta já*, passavam o seu tempo de guerra em missões de entretenimento das tropas cantando para os colegas soldados – estava também a semente da denúncia e da indignação. Apesar da vigilância e da censura, a par das canções e dos êxitos da época, ia-se também cantando Zeca Afonso ou Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco ou Luís Cília, e assim também se ia

denunciando e questionando a guerra. Escritas tantas vezes por quem viveu a experiência da guerra ou por quem estava na «outra guerra» – a da deserção e do exílio –, esta poesia estava investida de uma função de denúncia, desta situação trágica e humanamente devastadora, de alerta contra o esquecimento, e de revolta contra quem, tendo o poder de terminar a guerra, a continuava para dela tirar os dividendos políticos que eram, acima de tudo, a manutenção do próprio regime. De uma forma ou de outra, trata-se de textos que, no momento de conflito e pela sua dimensão performativa e colectiva, obrigavam a repensar a guerra em que se estava envolvido. Hoje levam-nos a reflectir sobre a importância da memória da guerra, enquanto espaço de criação e preservação de liberdade e cidadania. Textos como «A Bola», de Jonas Negalha, cantado por Luís Cília, que traz a terrível denúncia da violência do massacre, constitui um dos mais fortes e violentos poemas da Guerra Colonial; ou «Fotos do Fogo», de Sérgio Godinho, que colocava o problema de como contar a história (e que história contar) às gerações futuras, a partir de um álbum de fotografias de guerra; «Romance de Pedro Soldado», de Manuel Alegre, cantado por Adriano Correia de Oliveira, que evoca a partida dos soldados para esta e para todas as guerras da história de Portugal («Já lá vai Pedro soldado / Num barco da nossa armada / E leva o nome bordado / Num saco cheio de nada / Triste vai Pedro soldado» (Alegre, 1999: 120-121), mas também os mais populares «Lenda de Nambuanguo», de José Cid, ou «Lá longe onde o sol castiga mais», de Paco Bandeira, são textos que obrigavam e obrigam ainda hoje quem ouve a questionar a Guerra Colonial e, a partir dela, a legitimidade de qualquer guerra.

Este foi aliás o lastro que as gerações futuras – nomeadamente a geração dos cantores de rock dos anos 80 – apanharam da Guerra Colonial, evocando-a nas suas letras, não só para dar uma palavra de conforto e reconhecimento à geração dos seus pais, mas também para, a partir desta experiência, defender a paz e afirmar a objecção de consciência que então se discutia. Canções como «Aquele inverno», dos Delfins, «O

Trolha da Areosa», de Rui Veloso, ou «Aerograma», dos Trovante, evocam a experiência da Guerra Colonial para reclamar a paz e o pacifismo como ideologia e como opção de cidadania.

De certo modo, a partir de uma vertente cultural, também estas canções exercem uma luta contra o esquecimento, integram uma memória poética do que foi, e do que é, a Guerra Colonial. Reconfiguram-se assim as relações entre trauma e memória colectiva, mediadas por imagens e formas poéticas, que podem ser reactivadas inclusive na sequência de contextos históricos variados. Aliás, esta sequência, noutras circunstâncias, mas sempre marcadas por traumas e perdas, foi denominada pelo historiador de arte alemão Aby Warburg «património de sofrimento»<sup>6</sup> da humanidade.

Se assim for, na imaginação da memória poética da Guerra Colonial, no seu ditado lírico, de versos improvisados ou meticolosamente criados, é possível detectar rastros de um arquivo da dor que procura, às vezes com êxito outras vezes não, tornar-se dizível, ou pelo menos intenção de dizer. É este património de sofrimento que a leitura da poesia da Guerra Colonial tenta expor e valorizar, sobretudo pela contribuição que a sua reinscrição pode oferecer à construção de uma futura memória pública partilhada. Uma memória comum que se capta entrelaçando as múltiplas vozes e tonalidades que surgem aqui, dos versos desta antologia. Uma memória, portanto, que já está concreta e potencialmente presente e que se pode agora ouvir, inclusive em seus silêncios e vazios, nos versos aqui reunidos.

Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi

6. Sobre o conceito de Warburg de *Gedächtnis als Leidenschaft*, ver Aleida Assmann, 2002: 411.

## Referências bibliográficas

- Alegre, Manuel (1981), «Atlântico” ou as Sete Partidas duma Geração», *Jornal de Letras*, 28 de Abril, p. 18.
- Alegre, Manuel (1991), «O Outro Lado da Alma», *Jornal de Letras*, 22 de Junho, p. XXXI.
- Alegre, Manuel (1995), «Muana Puó: Ou Talvez o Nosso Rosto», *Jornal de Letras*, 29 de Março, pp. 19-20.
- Alegre, Manuel (1999), *Obra Poética*, Lisboa: Dom Quixote.
- Antunes, António Lobo (1989), *Fado Alexandrino*, Lisboa: Dom Quixote.
- Assmann, Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna: il Mulino. Versão original: Assmann, Aleida (1999), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck.
- Assmann, Jan (1997), *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino: Einaudi. Versão original: Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck.
- Barreno, Maria Isabel; Horta, Maria Teresa; Costa, Maria Velho da (1974), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa: Editorial Futura.
- Cruz, Gastão (2009), *Os Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Fussell, Paul (1975), *The Great War and Modern Memory*, London: Oxford University Press.
- Gomes, Pinharanda (org.) (1971), *O Corpo da Pátria: Antologia Poética sobre a Guerra no Ultramar 1961-1971*, Braga: Pax.
- Halbwachs, Maurice (1968), *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France (2.ª edição).
- Jorge, Luiza Neto (1961), «Quarta Dimensão», in *Poesia 61*, Faro.
- Leal, José Bação (1971), *Poesias e Cartas*, Porto: Tipografia Vale Formoso.
- Lourenço, Eduardo (1982), *O Labirinto da Saudade*, Lisboa: Dom Quixote.
- Lourenço, Eduardo (1999), «Manuel Alegre ou a Nostalgia da Epopeia», in Manuel Alegre, *Obra Poética*, Lisboa: Dom Quixote, pp. 31-44.

- Macedo, Helder (1998), *Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Projeção no Renascimento Português*, Porto: Campo das Letras (com Fernando Gil).
- Martinho, Fernando J. B. (1995), «A confissão e a guerra: uma leitura de *Catalabanza, Quilolo e Volta*, de Fernando Assis Pacheco», in Manuel Simões; Roberto Vecchi (org.), *Dalle Armi ai Garofani: studi sulla letteratura della Guerra Coloniale*, Roma: Bulzoni Editore, pp. 21-28.
- Martins, Fernando Cabral (2000), *O Trabalho das Imagens*, Lisboa: Aríon.
- Owen, Wilfred (1983), *The Complete Poems and Fragments*, London: Chatto & Windus, The Hogarth Press and Oxford University Press (org. Jon Stallworthy).
- Pacheco, Fernando Assis (1996), *A Musa Irregular*, Porto: Asa (1.<sup>a</sup> edição, 1991).
- Pollak, Michael (1989), «Memória, Esquecimento, Silêncio», *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Rocha, Clara (1984), «A Poesia de Manuel Alegre no Contexto Cultural Português», in AAVV, *Afecto às Letras: Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa: INCM, pp. 110-118.
- Sacramento, Mário de (1975), «Sal e Trevo: Um Sentido Fulgurante de Epopeia», in Manuel Alegre, *Praça da Canção*, Coimbra: Centelha, pp. 11-20.
- Silveira, Jorge Fernandes da (1986), *Portugal Maio de Poesia 61*, Lisboa: INCM.
- Viana, António S. (1994), *A Primeira Coluna de Napainor*, Lisboa: Caminho.
- Woolf, Cecil; Bagguley, John (1968), *Vietname: Os Escritores Tomam Posição*, Lisboa: Ulisseia.

## Notas biográficas