

Textures

ISSN : 2971-4109

Publisher : Université Lumière Lyon 2

20 | 2010

Poétique de l'écriture d'une expérience de guerre

Para além dos Fantasma Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa

Margarida Calafate Ribeiro

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=78>

DOI : 10.35562/textures.78

Electronic reference

Margarida Calafate Ribeiro, « Para além dos Fantasma Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa », *Textures* [Online], 20 | 2010, Online since 23 novembre 2022, connection on 04 octobre 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=78>

Copyright

CC BY 4.0



Para além dos Fantasma Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa

Margarida Calafate Ribeiro

OUTLINE

Nambuangongo, 1963 – Lisboa, 1995

TEXT

Uma palavra de agradecimento muito grande a Anne-Marie Pascal, Olinda Kleiman, Margarida Ochoa e Leonor Moura que me convidaram a participar nas Journées d'Étude – Poétique de la mise en fiction d'une expérience de guerre, que decorreram na Université Lumière – Lyon 2 e na Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, de 15 a 17 de Março de 2007, onde este texto foi apresentado.

Só me importa esquecer
e esquecer.

O impossível de
esquecer. Nunca

Se esquece, tudo se
lembra ocultamente.

Rui KNOPFLI

- 1 A história ocidental do século XX e o seu imaginário político e cultural estão dominados por um legado de conflito: duas Guerras Mundiais, o Holocausto, a Guerra Civil de Espanha, a Guerra do Vietname, as pouco narradas Guerras Coloniais europeias no Sul, seja na Ásia, seja em África e a mais recente Guerra da ex-Jugoslávia. *Jamais poderemos esquecer* é a frase correntemente associada a estes eventos¹. Contudo, a produção deste *jamais esquecer* tem diferentes expressões públicas e privadas, isto é, a produção da recordação e do esquecimento é diferente, dependendo, ora da natureza dos acontecimentos, ora da geografia onde têm lugar os acontecimentos, ora da perspectiva pessoal ou pública em que se

constrói. O *visível* deste *jamaís esquecer* está ligado a monumentos, comemorações, leis, mas também à literatura, ao cinema, à historiografia, aos discursos pedagógicos, políticos ou dos media, isto é a narrativas públicas que compõem a memória pública; o *invisível* destas histórias liga-se a histórias de famílias elaboradas a partir de subjectividades e de objectos, como cartas, fotografias, *souvenirs* que em conjunto providenciam o material de construção da memória familiar do acontecimento².

- 2 A produção da memória pública de um acontecimento resulta da interacção comprometida entre aquilo que devemos recordar e aquilo que vemos esquecer. Desta interacção sai o consenso que estabelece o que *jamaís poderemos esquecer*, sobre o qual se tece a memória pública. A produção do esquecimento público, ou seja daquilo que devemos esquecer, resulta da interacção entre trauma, memória e imaginação. Assim sendo, o que é publicamente declarado como o que devemos esquecer passa a só ser possível de recordar na esfera do privado. Deste modo, o testemunho de quem viveu o acontecimento ergue-se como o local privilegiado para captar o dinamismo do conflito entre estas memórias, a seriedade e a gravidade da fractura por ele gerada e a relação dinâmica do acontecimento recordado com o presente.
- 3 Entre 1961-1974 Portugal manteve com as suas então colónias africanas de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau uma longa Guerra Colonial não publicamente assumida. A memória desta guerra na sociedade portuguesa contemporânea liga-se a três momentos históricos, particularmente marcantes e intimamente ligados: o final da ditadura salazarista, o 25 de Abril de 1974 e a descolonização. A grandeza destes acontecimentos na história contemporânea portuguesa, por um lado, e a quase inexistência de estudos da história colonial portuguesa, por outro, permitem que a Guerra Colonial seja vista como algo externo e não como algo de profundamente interno a Portugal e aos países africanos, entretanto independentes³. Assim, ela torna-se incompreensível, publicamente não recomendável de recordar, invisível e portanto reservada aos grupos que são portadores da sua memória: os ex-combatentes e as suas famílias. Daí o seu sentimento de abandono, a sua solidão, a sua não manifestação pública de participação, o seu sentimento de estar na periferia da história. Mas daí também a sua

necessidade de testemunho produzido ao longo do tear da memória da guerra que a literatura, o cinema e a historiografia têm vindo a produzir, mas que no fundo prolongam esta ideia de apartamento da história ao contemplarem a guerra como um episódio pessoal ou geracional e não como uma etapa de uma longa história colonial de grande amplitude temporal. Até agora estas manifestações artísticas – incluindo aqui o monumento aos mortos do Ultramar e outros actos comemorativos – são quase exclusivamente um produto-reacção deste grupo titular da memória da guerra contra a falha da memória colectiva. No contexto específico português da memória da Guerra Colonial é manifesto que o valor político e social da memória privada e da memória colectiva não é coincidente, dado que a produção da recordação e a produção do esquecimento seguem diferentes caminhos e têm também objectivos diferentes.

- 4 Mas se hoje constatamos esta situação na passagem do testemunho da memória de geração em geração, ou seja, da passagem da memória à história, algo de muito semelhante acontecia nos tempos em que a guerra decorria. Este divórcio, que hoje encontramos entre o que é a memória colectiva e a memória privada da Guerra Colonial, prolonga portanto um divórcio já havido nos tempos da guerra entre o discurso público sobre uma guerra silenciada e que oficialmente não existia e o conhecimento privado que dela tinham os portugueses mobilizados e as suas famílias. Daí a importância do testemunho tanto no momento em que o acontecimento em análise – a guerra – se processa como depois da guerra.
- 5 Sabemos hoje, após tanta literatura de tantas guerras, tanto testemunho literário de tantas experiências traumáticas⁴, que dar relato ou 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. O texto produzido é portanto um testemunho do vivido para os seus leitores imediatos e para as gerações vindouras, satisfazendo aquilo que podemos chamar o direito à memória e cumprindo o que Primo Levi chamou «o dever de memória»⁵, 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. Desta forma gera-se o pacto de responsabilidade partilhada inerente à funcionalidade da literatura-testemunho. Por isso, a partir da Primeira Grande Guerra – em que assistimos à passagem de um discurso colectivo sobre a guerra ligado à celebração nacional para um discurso individual, fruto do testemunho daqueles que a viveram como combatentes⁶ – 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. Depois da guerra o espaço idílico a que se espera regressar ficou para sempre perdido, mas a sociedade saída da guerra tentará imaginariamente voltar a essa vida anterior de paz, esquecendo a guerra, como lucidamente antevê uma personagem de *Jornada de África*, de Manuel Alegre, Maldonado, o oficial rebelde do exército português em África, falando ao protagonista do romance, Sebastião:

Não penses que alguém se interessa. [...] Vamos ser os grandes cornos deste tempo. Todos nos estão a pô-los, o que é que pensas, o Estado, a família, os amigos, quem vai querer saber o que se passou aqui. Ninguém vai pôr em causa os brandos costumes, os mortos serão esquecidos, nós próprios faremos por esquecer, mais tarde ninguém contará. [...] A guerra não existe, um dia vais ver que nunca existiu⁷.

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 nuna e lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar [...] Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução, jamais houve⁸.

- 6 Ou ainda como lucidamente nos diz uma personagem do romance de Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, falando metaforicamente da futura memória da guerra:

se ninguém fotografou, nem escreveu o que aconteceu durante a noite, acabou com a madrugada. Não chegou a existir⁹.

- 7 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, 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...¹⁰

- 8 Ou como alerta o poeta Fernando Assis Pacheco numa comovente evocação clássica do mundo pastoril em que ele «não tinha visto» e «era inocente», por oposição ao mundo do pós-guerra:

Ribeiras limpas acudi-me.
Vou ficar vivo encostado
a esta memória de trampa.
Os meus olhos já foram brilhantes.
Sei fazer alguns versos mas nem sempre.
Eu narrador me confesso.
A guerra lixou tudo¹¹.

- 9 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 História¹², 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»¹³. 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 portuguesa¹⁴ – à escrita e reescrita de livros sobre a guerra, não só por uma questão pessoal de pesquisa das palavras justas para

ficcionalizar/exorcizar essa experiência autobiográfica traumática para sempre inacabada, mas também por uma questão social, política e literária de afirmação contra o silêncio colectivo inerente à funcionalidade pública do testemunho.

- 10 Este foi o percurso poético traçado por Fernando Assis Pacheco, o primeiro poeta da Guerra Colonial e o primeiro oficial a ser evacuado pelos Serviços de Neuro-Psiquiatria do exército português. Fernando Assis Pacheco nasceu em 1937, em Coimbra, onde apaixonadamente viveu, estudou, fez teatro e publicou os seus primeiros poemas¹⁵ e morreu em 1995, em Lisboa, numa livraria, cumprindo o seu hábito de procurar pelos livros as palavras com que nos ia oferecendo o seu mundo. Teve como «profissão dominante» o jornalismo e foi poeta e ficcionista nas horas que pediu emprestadas ao jornalista. A sua poesia, tecida numa grande atenção ao quotidiano e marcadamente autobiográfica¹⁶, revela-nos o percurso de um homem sensível ao longo de uma vida cheia de episódios marcantes que encontraram na palavra poética o seu lugar íntimo de registo. Um deles, sem dúvida o mais marcante e a que o poeta sempre volta nos trinta anos de trabalho poético, foi o da vivência da guerra colonial, onde esteve de 1963 a 1965.

Nambuangongo, 1963 – Lisboa, 1995

- 11 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 – 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 voluntário, como aliás a irmã do poeta confirma em entrevista:

Para o nosso pai era impensável que o Fernando não fosse à guerra, senão fosse o filho ele voluntariava-se, mas depois sofreu imenso¹⁷.

- 12 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 à 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 possível¹⁸!

- 13 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 o seu pai-confessor, como diz numa entrevista, confirmando este problemático, ambíguo e complexo acto de tentativa de diálogo e conciliação, mas também de punição e vingança.

As cartas à minha mulher não continham os pormenores mais dramáticos. As dos meus pais sim, contribuindo assim para que eles envelhecessem estupidamente¹⁹.

- 14 Quando Assis Pacheco partiu para a guerra tinha deixado a seu pai o seu primeiro livro de poemas, *Cuidar dos Vivos*, que viria a ser publicado como livro de estreia da colecção «Cancioneiro Vértice», em 1963. Nele se revela uma poesia marcada pelo gosto pela vida e a vivência da paixão e do amor, com que se filtra os dissabores e se ilumina as sombras da vida, preenchendo assim o lado solar da realidade («Porque eu amo-te, isto é, eu dou cabo/da escuridão do mundo²⁰»). Mas há um lado lunar da existência que vai invadindo a juventude e o amor que neste livro se celebra, e que se revela nos poemas como uma «sombra» que pairava sobre a vida destes jovens, ligada a uma atmosfera de bloqueamento triste e de violência. A finalizar *Cuidar dos Vivos* temos uma secção intitulada «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 «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 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 Nambuanguo e na solidão do mato, os poemas são, pelas figuras que evocam, manifestações de orfandade e apelos de paz, no interior do espaço de guerra que aprisiona o poeta. Escritos na intimidade da correspondência familiar, estes eram os primeiros poemas de denúncia da Guerra Colonial enviados da frente de combate. E foi perante o testemunho neles contido que o pai do poeta, destinatário desta correspondência contra a guerra que ele defendia, foi vendo os seus mitos esboroarem-se na experiência vivida pelo filho e foi modificando os seus gestos, a ponto de tornar aquilo que era uma declaração contra a guerra, num texto também seu, ao ser o seu editor.

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

- 16 Mas se os primeiros poemas da guerra acima referidos foram escritos de jacto sob a vivência traumática do luto e da guerra no furor catártico da correspondência enviada ao pai, o mesmo não aconteceu com os poemas que integraram o segundo livro, *Câu Kiên: Um Resumo*, publicado em 1972. *Câu Kiên: Um Resumo* é composto por um conjunto de poemas onde a nomenclatura vietnamita, logo enunciada no título, disfarça, habilmente, os matos angolanos em que a guerra se desenrolava. Esta analogia, desvendada em 1976 com a publicação de *Catalabanza, Quilolo e Volta*, constituía uma forma geracional, como o poeta fazia questão de sublinhar, de falar de Angola falando do Vietname ou de Hiroxima. Nestes, como em muitos outros textos da época, alguns escritores falavam, como Assis Pacheco, dos americanos e dos vietnamitas e, nas entrelinhas, dos portugueses e dos africanos no mato e na guerra e ao fazê-lo, numa primeira mão por motivos ligados à censura, colocavam simultânea e subtilmente a Guerra Colonial portuguesa numa situação universal de desconcerto ao aproximá-la do conflito americano no Vietname.
- 17 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»²¹. Foram precisos nove anos para que o silêncio se tornasse matéria escrita, ou seja, para que o eu poético pudesse coincidir com uma experiência/memória autobiográfica de dor, morte, horror e guerra que o livro apresenta. «Como é que eu ia escrever isso?» – auto-questiona-se Assis Pacheco numa entrevista e responde:
- Não sabia como é que havia de escrever o segundo livro porque tinha dentro de mim uma experiência africana, da guerra, da miséria. [...] Foi o livro que me custou mais trabalho e mais anos. Nove. [...] Queria que fosse perceptível a extrema solidão, a recusa moral em participar naquele jogo [...] Mas queria sobretudo tornar perceptível que era um livro feito em volta da personagem que melhor conhecia, e melhor conheço, um senhor chamado Fernando Assis Pacheco [...] à volta do qual se organizava ou desorganizava aquele mundo tenebroso²².
- 18 *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 a presença de pronomes de segunda pessoa ao longo do tecido textual reforçam esta ideia, convertendo assim aquilo que seria um testemunho monologante num implícito diálogo:

Assim eu só voltei para contar-te [...]

Tu vivo me querias? Porém morto
venho de merda, sangue, frio, pó,
que é a vida que fica dessa morte
na pistola aprendida, na pistola.
Cala já. Não perguntes. Tenho medo
que ao som da tua voz acabe a minha²³.

- 19 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: horas,
minutos como horas
para mastigar o sus-
tocado pelas trevas da mata.

E as minas/os fornilhos/
as armadilhas com trotil/
ah não vou contar-te um décimo

desta libertinagem.
[...]
Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte²⁴ –

- 20 A repetição do primeiro verso ao longo do poema ajuda à elaboração da dolorosa recordação e assinala o ritmo a que as imagens da guerra vão acorrendo à memória do poeta, conferindo ao seu testemunho a cadência de uma revelação em que a enumeração dos factos em crescendo, vai indo ao encontro do ritmo devorador da própria guerra – «Havia um coto de sangue», «Minutos como horas», «as minas», «armadilhas», «risos», «lágrimas como risos», «lágrimas» e «a morte».
- 21 *Catalabanza, Quilolo e Volta* termina em Lisboa com o poema «Genérico», onde assistimos à partida do poeta para a guerra, num «barco cheio» e à separação entre o pai emocionado, mas que «nunca chora» e o filho que, incapaz de seguir aqueles rígidos protocolos de conduta, transfere a partida para a guerra para uma cena de cumplicidade com um amigo «em frente a um copo, onde extravasa a sua incontida emoção²⁵». O primeiro verso deste longo poema é também uma pergunta – «E tu meu pai?» – definindo assim o seu primeiro destinatário, reafirmando o tom dialógico e coloquial que caracteriza os poemas do livro e confirmando a dimensão performativa do testemunho.
- 22 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 inverso²⁶, 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 sai²⁷.

- 23 Ao longo dos poemas de *Catalabanza*, *Quilolo* e *Volta* o poeta vai respondendo, com actualização pormenorizada, a diferentes modalizações da pergunta inicialmente formulada e que desencadeara a lembrança da guerra na memória do poeta impelindo-o para a narração, traçando primeiramente o mapa de uma geografia angolana que é a geografia toponímica, temporal, emocional e imagística da guerra a sério: Balacende, Zala, Catalabanza, Quilolo, Quijinga e Nambuanguongo são os espaços que preenchem o imaginário português e angolano desta guerra e títulos de alguns dos poemas que vão desfilando 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 farpado, populações mais ou menos miseráveis e um punhado de homens jovens, que, com o poeta, tenta literalmente, sem heroísmos ou fantasias, sobreviver.
- 24 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 pedaços²⁸» 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. Nambuanguongo, lugar arquétipo de uma violenta perdição pessoal e colectiva no imaginário português e angolano desta guerra, será o espaço eleito desta conversa-testemunho, num poema escrito como quem mostra uma sequência de fotografias:
- Olha, Nambuanguongo! As bombas explodem na mesa de cabeceira. [...] Por favor olha: onde estive, onde o capim passava do ombro, a morte passava, e a melancolia²⁹.
- 25 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»³⁰.

- 26 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. Assim apela a seu pai para que lute 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 podre³¹.

- 27 Num outro texto, assaz irónico, o poeta simula uma sequência cinematográfica em que os protagonistas são o seu pai, acompanhado pelo tio, viajando de jipe pelas picadas de Angola. Vão lentamente, tranquilos, «cercados de flores, e a sombra» e talvez haja no horizonte uma ave refazendo uma paisagem pastoril, que evoca na mente do poeta as imagens de caça, em pequeno, com o pai. Mas o poeta sabe da falsidade dos sinais que cobrem o cenário, sabe do perigo que espreita na serra. Na verdade, o seu pai e o seu tio não estão numa bucólica passeata campestre, estão na guerra e ele «gostaria de avisá-los» sobre as «cinco figuras de homens, três das quais armadas, emboscadas numa curva». Neste cenário, o homem é «matéria frágil» e tem medo porque vê o rosto imediato da sua morte. O medo, provocado pela iminência da morte que a guerra traz a cada instante, é um sentimento que permeia a poesia sobre a guerra de Assis Pacheco, expresso tanto em formas de trauma psíquico como físico. Como trauma psíquico ele é visível no semienlouquecimento

dos homens face a um tempo feito de semanas «de tardes paradas!» a «hora a hora empurradas»³² 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»³³!), 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 fundo³⁴.

- 28 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»³⁵, 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 Clausewitz³⁶.
- 29 A guerra é assim a destruição do humano até à sua forma mais íntima e, como modernamente mostrou o poeta inglês da Primeira Guerra Mundial Wilfred Owen e Assis Pacheco acentuou, o movimento a ela implícito representa uma regressão na humanidade. Nessa medida, e no continuado diálogo com o pai que no livro se encena, torna-se de extrema importância o apelo ao tópico clássico da guerra como a destruição do pastoril, que o poeta evoca ao contrapor imagens de casa e familiares aos cenários de guerra que as transformam, corrompem e finalmente destroem. As aves que o poeta via na infância com o avô e com o pai – «Ó serenidade. Rudes telhas/em... (flashback)/para espanto dos gorriones, mira mira/chico mira qué bellos » – eram «Descomunais, com seus pios./ Torvas, aterrorizavam-me»³⁷; ao cheiro do «pão fresco» sobrepunha-se o «cheiro da urina» no poema «Os Ratos de Zala», e finalmente os cães das bucólicas quintas da meninice eram homens – eram eles próprios na guerra – numa identificação dada no poema pela passagem alternada da terceira à primeira pessoa verbal (singular e plural) e de uma semântica ligada à vivência animal que se infiltra na descrição da vivência humana, convertendo assim o mundo dos

homens no mundo dos cães, ambos parados em frente do arame do quartel ou rodando em círculos intermináveis de espera e abandono:

Eram loucos. Alguns deles eram loucos,
parados uma tarde inteira ao pé
do arame, esquecidos, sobre o pó,
gemendo lentamente, sei
de fonte segura que eram loucos,
[...]
coçando-me incansável nas
pontas do arame, e logo ladro,
gemem, “está um trapo”, uma merda,
a merda destes cães deitados
porque em pé, percebes, eu já
não (aguento) e fiz o possível,
fizeram o possível por apenas
gemer somente, cães que somos
dez, vinte, chama-me “Niassa”,
ou “Tejo”, vinha deitar-se aqui,
e principalmente rodam, rodam sempre
vou rodando à velocidade
incrível da bala. Eram loucos³⁸.

- 30 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 nesta grande narrativa-poema sobre a guerra que é *Catalabanza, Quilolo e Volta*. Mas, como diz o poeta num dos últimos poemas do livro, a experiência deste diálogo esgotante e visceral é a experiência da incomunicabilidade da experiência da guerra, pelo excesso e pelo horror que ela comporta, pelo cansaço visível de quem ouve, pela incapacidade de contar do poeta, pela insuficiência expressiva das palavras:

Porque vejo os meus amigos
pálidos com estes contos. Paro aqui.
[...]
Porque os vejo presos
de aflição, sentados
sem uma palavra. Esqueço já.
[...]

Porque não cabem em contos
os maus encontros.
Porque no fim tudo magoa ³⁹.

31 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 nos anos 60, que começou a abrir 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 pagar por essa pátria «una e indivisível». De facto, a guerra não estava só em África como o regime desejava, ela ia subterraneamente atingindo toda a sociedade portuguesa. Ao contrário do que pensavam os poetas ingleses da Primeira Guerra Mundial, a guerra não era só uma experiência daqueles que a viveram nas trincheiras ⁴⁰, ela permeava todas as famílias, atingia a sociedade em geral, acabando por a modificar nos seus valores mais instalados. Os seus filhos foram os transmissores do que de facto havia em África contribuindo assim para o derrubar dos mitos dos pais e acabando por envolvê-los na longa e traumatizante experiência da guerra, de que também se tornaram activos testemunhos. Em 1967, era já o próprio regime que, pela voz do seu Ministro dos Negócios Estrangeiros ⁴¹, reconhecia este «andamento» social subterrâneo e é nessa medida que o testemunho privado – ao mesmo tempo que reata as relações familiares tensas provocadas pelas diferentes posições políticas que o testemunho do outro neutraliza – adquire o valor político que impele à mudança, e que, a seu tempo, determinará o protocolo colectivo sobre o que *jamais esqueceremos* e o que *devemos esquecer*.

32 Passados vinte anos e no momento da despedida de seu pai é sob a metáfora da guerra que o poeta se reelabora e retoma a intimidade do testemunho privado ao desembaraçar de vez a figura do pai 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 adivinhava⁴²

- 33 No poema «Desversos», escrito em 1994 e portanto cerca de trinta anos após o «regresso» da guerra, é ainda o tom de revolta acusatória, agora não mais dirigido ao seu pai, mas ao «pai da nação», Salazar, perfeitamente autonomizado. No poema a ironia não esconde, antes acentua, as marcas cicatriciais que se derramam num poema de 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.^a
com as competentes honras militares
mas a verdade é sempre para se dizer
trinta anos passados não me esqueço de nada⁴³

- 34 Ao longo deste artigo procurei mostrar a partir da poesia de Fernando Assis Pacheco e das circunstâncias biográficas que a ela se ligam, a dimensão performativa do testemunho na altura ainda em que a guerra fazia parte de um silêncio maior que caracterizava a ditadura portuguesa que então se vivia e no pós-25 de Abril em que o silêncio sobre a guerra continua, por diferentes razões e em virtude de outros condicionalismos. Os pronunciamentos que a poesia de Fernando Assis Pacheco profere relativamente à Guerra Colonial têm portanto diferentes amplitudes temporais e políticas, determinando assim as diferentes dimensões performativas do seu testemunho que vão de um espaço íntimo e familiar da correspondência de guerra ao espaço público da publicação de um livro. O poeta não é portanto e apenas o sujeito histórico⁴⁴ da experiência de que dá testemunho, ele

é o narrador da história, desde o tempo da guerra – com toda a motivação política e a dimensão potencialmente transformadora que subjaz a um texto escrito a partir do campo de batalha – até ao pós-guerra ou à «guerra seguinte», em que o poeta paradoxalmente se confronta com a impossibilidade do testemunho.

- 35 Na verdade, uma narrativa de 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. É uma história, uma conversa, um poema, um trauma que não tem fim e a experiência da sua comunicabilidade devolverá sempre o rosto da sua incomunicabilidade⁴⁵, 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, entre a insuficiência do testemunho e o excesso de vivência de uma guerra:

alguém alguma bala estilhaçou
as próprias minhas palavras que
tão claras desejava⁴⁶

NOTES

1 Refira-se a título de exemplo o célebre «Never again», de Kofi Annan, enquanto Secretário Geral das Nações Unidas, evocando os dez anos passados sobre o genocídio no Ruanda e a sua utilização e manipulação política na denúncia dos massacres em Darfur, no Sudão, praticamente na mesma altura.

2 São bastantes os estudos que tratam desta questão sobretudo a partir do anos 90. Reportome essencialmente ao clássico de HALBAWACHS, *Les Cadres de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994; Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 e *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins University Press, 1996; Anne MUXEL, *Individu et mémoire*

familiale, Paris, Nathan, 2002; Benjamim STORA, *La Gangrène et L'Oubli : la mémoire de la Guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1992.

3 Cf. a semelhança da situação relativamente à Guerra da Argélia na sociedade francesa analisada por Benjamim STORA, em quem me inspirei, *Le Transfert d'une Mémoire. De l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999. De forma diversa, mas igualmente interessante em alguns passos da obra, Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Sandrine LEMAIRE (dir.), *La Fracture Coloniale. La société française au prisme de l'héritage coloniale*, Paris, La Découverte, 2005.

4 Ver a antologia organizada por Carolyn FORCHE, *Against Forgetting: 20th Century Poetry of Witness*, New York, Norton, 1993.

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

6 Sobre isto ver Simon FEATHERSTONE, *War Poetry*, London and New York, Routledge, 1995, p. 22 e Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, 1975, p. 138-139 e 169-179.

7 Manuel ALEGRE, *Jornada de África*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 124.

8 António Lobo ANTUNES, *Os Cus de Judas*, Lisboa, Dom Quixote, 1991, p. 81 e 240.

9 Lúcia JORGE, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p. 215.

10 António Lobo ANTUNES, *Fado Alexandrino*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 40.

11 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 50.

12 Jo LABANYI, «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, 2003, p. 59-68.

13 Paulo MEDEIROS, «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, 2000, p. 201-221.

14 Roberto VECCHI, «Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial», in Rui Azevedo TEIXEIRA (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, p. 398.

- 15 Em Coimbra esteve ligado ao teatro de estudantes e foi colaborador da revista *Vértice*, participou no número único de *Poesia Útil* (1962) e nos *Poemas Livres* (1962-68). Cf. o estudo de Fernando J. B. MARTINHO, «A confissão e a guerra», *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 4; Cf. para mais informações de carácter biográfico, o trabalho de Susana NEVES, «Um retrato de F.A.P. », *Espacio/Espaço Escrito* 15/16, 1998, p. 7-21.
- 16 Cf. Joaquim Manuel MAGALHÃES, «Fernando Assis Pacheco», *Os Dois Crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 195 e 197 e o mesmo crítico em «Fernando Assis Pacheco», *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989, p. 215.
- 17 Citado por Susana NEVES, *op. cit.*, 1998, p. 12.
- 18 «A Fala do Escriba», entrevista de João Paulo Cotrim a Assis Pacheco, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, p. 60.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 30.
- 21 Evoco aqui o título do livro de Anne KARPFF, *The War After: Living with Holocaust*, London, Heinemann, 2000.
- 22 «A Fala do Escriba», entrevista de João Paulo Cotrim, in Fernando Assis PACHECO, *Retratos Falados*, Porto, Asa, 2001, p. 62-63. Cf. também o poema «Outro Nome para as Noites », Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, p. 186.
- 23 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 69.
- 24 *ibid.*, p. 39-40.
- 25 Cf. Fernando J.B. MARTINHO, «A confissão e a guerra», *Jornal de Letras*, 3 de Janeiro, 1996, p. 5.
- 26 Sobre esta questão ver o desenvolvimento de Fernando J. B. MARTINHO, *op. cit.*, p. 5.
- 27 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 41.
- 28 *Ibid.*, p. 52.
- 29 *Ibid.*, pp.48-49.
- 30 *Ibid.*, p. 49-50.
- 31 *Ibid.*, p. 51.

32 Cf. os poemas., «Ou, Quem Sabe...» e «Outro Nome Para as Noites». *Ibid.*, respectivamente, p. 53-55 e p. 186.

33 *Ibid.*, p. 58. Ler «foda-se».

34 *Ibid.*, p. 74.

35 *Ibid.*, p. 58.

36 *Ibid.*, p. 66.

37 *Ibid.*, p. 60 e 59.

38 *Ibid.*, p. 58-59.

39 *Ibid.*, p. 77-78.

40 Cf. Paul FUSSELL, *The Great War and the Modern Memory*, New York, Oxford University Press, 1975.

41 «Em 1960, a geração nova, atingida pelo deflagar da luta, mergulha na mística colectiva e sente-se motivada pela aventura africana; mas é outro o estado de espírito da geração de hoje; e na verdade o ambiente familiar e social que os novos jovens encontram é também diverso. Elementos da alta burguesia, famílias tradicionais [...] figuras da alta-roda política [...] têm sido partidários incondicionais da defesa de África; mas agora, ao cabo destes seis anos, os seus filhos atingem a idade militar, são mobilizados, têm de seguir para o ultramar; e então, salvo excepções, revelam uma clara mudança de atitude», Franco Nogueira citado por Nuno Mira VAZ, *Opiniões Públicas Durante as Guerras de África 1961-74*, Lisboa, Quetzal Editores/Instituto de Defesa Nacional, 1997, p. 256-257.

42 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 163-164.

43 Fernando Assis PACHECO, «Desversos», in *Jornal de Letras*, 20 de Novembro, 1996, p. 9.

44 Catherine Savage BROSMAN, «The Functions of War Literature», *Journal of the South Central Modern Language Association*, 1992, 9, 2, p. 85.

45 Ver Roberto VECCHI, «Experiência e representação: dois paradigmas para um cânone literário da Guerra Colonial», in Rui Azevedo TEIXEIRA (org.), *A Guerra Colonial – realidade e ficção*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001, p. 398.

46 Fernando Assis PACHECO, *A Musa Irregular*, Porto, Asa, 1996, p. 8.

AUTHOR

Margarida Calafate Ribeiro

Universidade de Coimbra

IDREF : <https://www.idref.fr/080672132>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-4865-1761>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/margarida-calafate-ribeiro>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000066608861>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15011166>