

O escritor e a (I Grande) Guerra: testemunho e comemoração¹

Ana Paula Coutinho

Universidade do Porto - ILC

Resumo: De molde a explorar as modalidades de representação e o trabalho de memória (Ricoeur 2000) em torno da I Guerra, debruçar-me-ei sobre duas obras literárias separadas entre si por um século: *A malta das trincheiras* [1918], um conjunto de crónicas do escritor português, André Brun, e *14* [2012], romance do escritor francês, Jean Echenoz. Além da respectiva contextualização no quadro comunicacional em que se integra a literatura, a minha leitura relacional propõe-se destacar as mudanças na representação da Grande Guerra a partir do papel quer do humor na relação com a experiência, quer da ironia na relação com o passado evanescente.

Palavras-chave: André Brun, memória, I Grande Guerra, Holocausto

Only the dead have seen the end of war.

George Santayana

Never such innocence again

Philip Larkin

1. Testemunho, memórias e recriações da Guerra

Em “Experiência e Pobreza” (1933), texto muitas vezes evocado para dar conta de um dos efeitos mais devastadores da Guerra, Walter Benjamin afirmou, para o denunciar, que os combatentes da Guerra de 14-18 tinham regressado silenciosos das trincheiras, quer dizer, mais pobres em experiências comunicáveis, juntando-se a outros que, embora longe dos campos de batalha, também acabaram por sentir na pele os diferentes choques de uma época de profundas alterações: “Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência económica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (Benjamin 1987: 115).

Bastaria porém ter em conta o trabalho monumental do escritor francês Jean Norton Cru, ele próprio combatente, intitulado *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, publicado pela primeira vez em 1929, e que se reportava a mais de trezentas narrativas testemunhais de soldados, para depreender que aquilo para que Walter Benjamin chamava a atenção não era exactamente a inexistência de escritos sobre a Guerra². Segundo este filósofo, que o conflito mundial seguinte levaria ao exílio, o que estava em causa era uma destruição profunda a nível cultural, na sequência daquilo a que ele próprio chamou “o monstruoso desenvolvimento da técnica”, a incessante busca do progresso através da novidade transformada em mercadoria, a que viria associar-se também a ruptura com um certo regime ou ideia de literatura. Este indelével abalo, agravado de resto com a Segunda Guerra e o Holocausto, levou outro filósofo alemão, Theodor W. Adorno, a proferir a célebre, e tantas vezes treslada, sentença de que “é bárbaro escrever poesia após Auschwitz” (Adorno 1967: 34). Ora, aquilo que tanto o autor de *O Livro das Passagens* como o autor de *Prismas* lamentavam era o advento de uma cultura de vidro: sem opacidade, sem aura e sem rastros ou constante distanciamento crítico. Vaticinaram então que essa forma de cultura, intimamente ligada a uma existência burguesa e sujeita ao império do “actual”, passaria a bastar-se a si mesma, acabando na esteticização, no fetichismo, na alienação, na “indústria cultural”, em suma.

A História encarregar-se-ia de confirmar muita dessa melancolia messiânica que Benjamin deixava registada em vésperas de uma outra Guerra mundial; simultaneamente, os julgamentos do autor de “O narrador” cavavam um fosso e erguiam um muro simbólico entre a chamada «literatura» ou «arte» e aquilo que passava a ficar, irremediavelmente, acantonado do lado do “documento” e/ou da retórica tradicionalmente estilizada e mistificadora... Sem querer, nem poder, fazer tábula rasa das teses benjaminianas e seguindo-lhe, pelo contrário, o encaixe fecundo da problematização, têm-se desenvolvido, nos últimos anos. Algumas teses no sentido de mostrar que a I Guerra, e em geral o século XX, fortemente marcado por conflitos bélicos e por genocídios, não se limitaram a desencadear um declínio da literatura ou da arte em geral; pelo contrário, obrigaram a romper com uma certa prática da escrita e/ou com uma leitura hegemónica da literatura moderna e contemporânea, ancoradas nas ideias de vanguarda e de autotelismo.

Assim, no âmbito mais vasto do recrudescer das relações entre a Literatura e a História, a que também se tem assistido nas últimas décadas (tendência não de todo alheia, sublinhe-se, à pressão das comemorações e ao risco de desaparecimento total de testemunhas directas), bem como no quadro da intensificação das relações entre os estudos literários e outras áreas das ciências sociais humanas como a História, a Filosofia, a Antropologia ou a Sociologia, essas propostas de revisão da modernidade estética têm levado a reequacionar a função do «testemunho» e «o lugar do real» na literatura, apontando-se, inclusive, para a existência de um “cisma literário” (Coquio 2006), mas que, obviamente, não pretende recuperar qualquer tipo de ideário realista ou naturalista. Leia-se, por exemplo, o que escreveu o ensaísta brasileiro Márcio Seligmann-Silva em “O testemunho na era das catástrofes”:

A literatura de testemunho é mais do que um género: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época das catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de auto-referência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’. (Seligmann-Silva 2003: 377)

Nessa “literatura de testemunho” incluem-se não apenas o relato jornalístico ou a reportagem do sobrevivente (o “superstes” latino), mas também os textos de todo o sujeito de enunciação que, mais cedo ou mais tarde, acaba por dar voz ao “real traumático”, no sentido de um real que pressupõe uma ferida invasiva e que, por conseguinte, resiste à representação, de acordo com a modelização de «trauma» que Freud leva a cabo nos seus ensaios de psicanálise, justamente a partir da experiência da guerra de 14-18 (Freud 1920).

Do conjunto desse vasto e heterogéneo domínio da “literatura de testemunho”, elegi como *corpus* de análise duas obras que se debruçam sobre a I Guerra, muito distantes entre si no tempo e na concepção. Através delas, o meu principal objectivo é reflectir sobre alguns dos matizes do trabalho da memória (individual e colectiva) a curto e a longo prazo: um muito próximo do teatro da Guerra e outro que continua e se (re)configura por diferentes vagas de representação literária, paralela e independentemente dos trabalhos de reconstrução histórica, uma vez que esta, em rigor, não está dependente da memória social (Connerton 1989: 14).

À partida, poderá ser mais evidente a designação de “literatura de testemunho” para o conjunto de crónicas intituladas *A Malta das Trincheiras – Migalhas da Guerra*, textos que, na sua maioria, foram escritos e até publicados pela primeira vez quando o autor, André Brun, Comandante do Batalhão de Infantaria 23 do Corpo Expedicionário Português (CEP) se encontrava na Linha da Frente, do que para o romance *14*, de Jean Echenoz, publicado em 2012, depois de, alegadamente, o romancista ter tido acesso ao diário de um familiar combatente na Grande Guerra. Mas, até que ponto não são ambos exemplos de construção de linguagem que se debate com o «real» traumático» da Guerra? Que traços de humanidade revelam estas obras e que são, talvez, transversais a qualquer experiência bélica? Em que medida o humor e a ironia, respectivamente em *A Malta das Trincheiras* e *14*, funcionam como estratégias discursivas para não só comunicar o irrepresentável da Guerra, como ainda para a comemorar, isto é, para a trazer de novo à mente, passado um ano ou passados cem anos? Por fim, e retomando a reflexão benjaminiana, que «pobreza» mais pode entrar em campo, na passagem do «testemunho» à «comemoração»?

2. A participação de Portugal na Guerra: registos aquém e além do compromisso oficial

Reunidas em livro logo após o final da Guerra, no regresso do escritor e capitão André Brun dos campos de batalha no Artois e na Flandres, as crónicas que integram *A Malta das Trincheiras*, segundo o próprio autor, não passam de uma documentação pitoresca, “um livro de anedotas” (Brun 2014:20), prelúdio de outro livro *ad probandum*, mas que, na realidade, nunca chegou a ser escrito. Estamos, assim, perante um conjunto de pequenas narrativas cujo principal interesse reside no facto de se desviarem da grandiloquência, do dramatismo, e até mesmo da apologia do vitalismo e do heroísmo que outros autores, portugueses e estrangeiros, incutiram aos seus textos escritos durante a Guerra ou em torno dela, num misto de convicção e de infiltração, mais ou menos directa, dos ideários de exaltação nacionalista e de progresso então reinantes.

Com efeito, no caso concreto de Portugal, onde se vivia ainda o rescaldo da Implantação da República, a participação directa das tropas portuguesas na Guerra começou com o propósito de unir, na regeneração, a causa da Pátria segundo a ideologia moderna de nacionalismo, e apresentava como urgência concreta a defesa dos territórios ultramarinos perante a ameaça alemã. Num teatro de guerra a todos os títulos inédito na História da Humanidade, a intervenção da imprensa revelar-se-ia decisiva para a mobilização geral, inclusive numa nação como Portugal, onde apesar da enorme taxa de analfabetismo, a explosão, nas últimas décadas, da imprensa periódica desempenhava um papel fundamental na formação da opinião pública nos mais variados domínios (Dias 2014:8)³.

Alguns jornais, como *O Século*, apressar-se-iam, pois, a abrir as suas páginas a crónicas de guerra enviadas das mais diferentes capitais europeias, de molde a que os seus leitores pudessem seguir o desenrolar do conflito, passo a passo, ou tanto quanto as condições técnicas da época o permitiam. Com a partida do *Corpo Expedicionário Português* para França, no início de 1917, e, por conseguinte, com a participação efectiva de Portugal na Guerra, em território europeu, começa a publicar-se em Paris, uma Revista Quinzenal Ilustrada, intitulada *O Portugal na Guerra*⁴ e, onde, logo no primeiro número, ficava sublinhado que o objectivo era

documentar (pelos textos, fotografias, pinturas⁵) o heroísmo do esforço militar das tropas portuguesas e assim contribuir também para a elevação do espírito nacional:

O Velho Portugal renasce senão para a gloria de novas conquistas, para as recompensas de consideração que se deve aos povos vigorosos. O dia d’hoje é cheio de promessas; o d’amanhã cheio de esperança. Depois dos grandes dias do passado, este é o mais bello momento da nossa historia. (*loc.cit*)

Foi nesta revista, bem como n’*O Século*, que André Brun começou por publicar as suas crónicas, pelo que tanto o detalhe das descrições como, pelo menos no início, o manifesto entusiasmo aventureiro das suas missivas abertas, não podem ser dissociados nem do estilo e circunstâncias do autor, nem do local de publicação e da função a que se destinavam.

Além da empatia e da crença merecidas pelo facto de o seu testemunho ser o de quem participava efectivamente na Guerra e viria a sobreviver-lhe, aquilo que contribuiu para que essas crónicas ganhassem uma visão diferenciada, um estilo próprio, inclusive uma certa autonomia relativamente às circunstâncias e episódios para que remetem, foi o tipo de enfoque que André Brun lhes deu. Enquanto outros autores aproveitaram a tragédia histórica para a denúncia, para o registo detalhado, senão mesmo para o arroubo mítico ou para o heroísmo espectáculo, o autor d’*A Malta das Trincheiras* foi mais sensível ao tom prosaico e familiar da heroicidade própria à “guerra de trincheira”, onde ele próprio actuava duplamente, e com antecedentes, uma vez que, quando parte para a Guerra, o autor de *Folhinha de qualquer ano: contos e crónicas* (1916) ou *Não desfazendo...* revista em dois actos e sete quadros (1910), entre outros títulos, já levava consigo a experiência dos retratos humorados de certos meios burgueses de Lisboa.

Diante das circunstâncias concretas de combate, que não se cingiam às façanhas das máquinas que outros exultaram, encandeados pelas luzes do Progresso, o autor de *A Malta das Trincheiras* mostrar-se-ia, antes de mais, sensível aos “heróis de trazer por casa” ou “heróis de cócoras” que o farão desenvolver uma prosa épica moderna, em tom menor, a realçar o lado mais literalmente rasteiro da Guerra.

A guerra de trincheira não fornece aquele tipo de heróis que os paisanos de cinquenta anos para cima e as mulheres de dezoito anos para baixo esperavam, naquela figura de gravura ou de oleografia atirando-se com uma espada na mão e um dito histórico na boca para o meio da batalha e para o seio da História. (Brun 2014:157)

Por conseguinte, o enfoque de André Brun acabaria incidindo sobre aqueles que estavam na linha da frente, não sobre os que se limitavam a segui-la na retaguarda, por detrás das instruções de secretaria, como “almocreves das petas” (*idem*:109), ou mesmo no remanso de Portugal. Uns e outros são tratados com indisfarçável ironia, se não mesmo desprezo pelo autor com voz de sujeito colectivo:

Ainda se perdoa um pouco àqueles que vêm de quando em quando, de botas engraxadas e nas horas clamas da manhã, bater-nos no ombro e perguntar-nos: «Então como vai isto? Fazemos-lhes o favor de os receber, de lhes impingir alguns palões, de nos rir nas costas deles. Mas os outros, os que não vêm nunca, os que só conhecemos pela assinatura que põem em papéis escritos à máquina, para esses não há na nossa alma de exilados, de sacrificados, desdém que baste. Quanto aos camaradas de Portugal, esses não existem. São vermes desprezíveis, que não chegam a valer o rato fedorento que galopa pelos cantos a emboscar-se nos seus esconderijos. (*idem*: 87)

Esta passagem é retirada de uma crónica com o título “Mil e uma noites de trincheira” e deixa transparecer uma agressividade pouco comum na escrita de André Brun, que era muito mais sensível à bonomia, ao humor, aos traços de humanidade em todas as circunstâncias ou apesar delas, do que permeável ao ataque verbal, preparatório ou complementar do ataque militar.

Uma vez que se inscreviam num plano mais ou menos oficial de intervenção ou mobilização cívica, é natural que estas crónicas manifestassem a ideia de que a intervenção na guerra resultava de uma necessidade de afirmação individual e colectiva, embora o escritor não se coibisse também de afirmar que as nossas tropas eram dirigidas pelo excesso de confiança de desorganizadores (*sic*) (*idem*: 68) e desse conta da preguiça, da astúcia, do analfabetismo, ou da

geral impreparação das tropas portuguesas, representadas pela figura do lãzudo “José Maria Folgadinho”, versão patusca, anti-heróica do Célebre soldado Milhões.

O que valia aos nossos “Folgadinhos” era serem mais simpáticos e interactivos com quem se iam cruzando do que, por exemplo, os soldados ingleses que se ficavam pela elementaridade do francês do “pas compris”... De resto, se há pormenores curiosos, capazes de provocar o (sor)riso, à época como ainda agora, ao mesmo tempo que nos põem a pensar sobre os estereótipos condicionadores das relações interculturais, são justamente alguns clichés sobre franceses, ingleses ou alemães nesta “viagem guiada” aos meandros da guerra. As ideias feitas sobre o “outro estrangeiro” faziam parte da bagagem que cada soldado carregava consigo, mas acabavam por ser fortalecidos pelas crónicas e pelos testemunhos de regresso, contribuindo assim para o rol dos efeitos internacionais que extravasam da duração dos próprios conflitos.

De salientar, entretanto, a subtil passagem do estádio inicial de entusiasmo humorado e de inconsciência da gravidade da situação no dia-a-dia do C.E.P. (*idem*: 44), de voluntarismo combatente do “Outro” enquanto inimigo a abater, à consciência partilhada da sua humanidade e do absurdo da Guerra. Tratou-se de uma evolução discreta, ao longo das crónicas, mas que ressaltaria depois como nota, ainda que não muito desenvolvida, no texto introdutório que Brun escreve em Agosto de 1918. Aí se percebe o fosso considerável entre aquilo que o autor *viu* e aquilo que ele e outros imaginaram poder ou dever ser a participação de Portugal na Guerra das trincheiras. Nesse sentido, deverá reconhecer-se que este testemunho literário da guerra não estivera apenas ou essencialmente limitado por um dado estilo ou por expectativas prévias, mas acabaria moldado pela própria experiência das trincheiras. Caberia assim ao autor dissociar, de uma vez para sempre, a representação da Guerra das hipotéticas beleza e grandiosidade por outros exaltadas:

Mas de tudo o que se fez – pelo menos até agora – dessa indecisa passagem da nossa nacionalidade pela grande guerra, não podem a meu ver, senão sair relatos de episódios, quadros de impressões. As mais belas cousas que lá se praticaram cabem numa folha de papel almaço. Descritas por um grande talento, tão individuais como foram, darão uma bela página de selecta. A esta convicção cheguei depois de reflectir

muito sobre o caso, de ouvir aqueles que julgo susceptíveis de terem uma noção inteligente da nossa acção, e decidi-me então a publicar este livro. (*idem*: 22)

Ainda relativamente ao dissenso sobre a Guerra, sentido já no período em que lá actuava, a crónica mais significativa tinha sido, sem dúvida, aquela que André Brun escrevera sobre “Fritz e Berta”. Sobre o primeiro, que funciona como a personagem-tipo do soldado alemão, surgem sinais de manifesta empatia, levando o escritor-combatente a comentar em directo: “Curioso efeito desta guerra, o de aproximar pela simpatia à distância aqueles que têm por tarefa diária matar-se o mais possível!” (*idem*: 106). Todavia, o mesmo já não acontece, com a personagem designada por Berta (alusão clara à construtora alemã de armamento Bertha Krupp), relativamente à qual não é escamoteado o rancor, por haver consciência de que todos, de um lado e do outro da barricada, por causa da “Berta” e/ou através da “Berta”, estavam a ser joguetes de interesses obscuros que verdadeiramente ultrapassavam os anseios e propósitos declarados dos povos e das nações envolvidas na Guerra. Ora, André Brun ousara terminar a crónica com uma impetuosa profecia, cujo verdadeiro significado a Censura da época certamente não alcançou, caso contrário, talvez não se tivesse chegado a ler o seguinte:

Ai de ti, Berta, na hora em que Fritz se convencer da inutilidade do seu sacrifício! Tu que comes o pão de luxo amassado com o suor dos trabalhadores de Essen, que queres valorizar com o sangue da tua malta e da nossa a cotação das acções das tuas grandes companhias de navegação, talvez encontres diante de ti, não o Fritz que nós bispamos de cá, encolhido com os seus traveses e esgueirando-se pelas suas trincheiras, mas um outro formidável, vingador de si próprio e dos camaradas que assassinaste inutilmente.

Nesse dia serás tu que gritarás “Kamerad?”; e de debaixo do chão, de dentro das covas, milhões de vozes gritarão a Fritz que não te dê quartel, e estoire os teus fornos, e incendeie as tuas fundições e faça saltar os teus laboratórios. (*idem*: 107)

3. O que resta dos de 14

No caso do romance *14*, a grande questão simultaneamente pré-textual, intertextual e extratextual, com que se confrontou certamente o escritor Jean Echenoz prende-se com a

enorme quantidade de discursos (literários, artísticos e outros), produzidos em torno da I Guerra ao longo de um século. A profusão e a distância tendem tanto ao excesso como ao esbatimento de dados, abrindo alas ao esquecimento, entretanto compensado (ou não) por rituais de comemoração, consoante os ciclos mais ou menos redondos, com que se costuma medir a passagem do tempo.

Assim, o que poderá ainda dizer, nos dias de hoje, um escritor, mais concretamente um romancista, sobre a I Guerra, que já não tenha sido dito por outros e que possa ainda fazer sentido para um leitor do século XXI? É verdade que este tipo de hesitação preliminar pode assaltar qualquer escritor, independentemente do assunto sobre o qual se propõe escrever. São, por assim dizer, questões que fazem parte dos bastidores da criação literária e que só em circunstâncias muito particulares interessam aos críticos. Se as trago aqui à colação é porque elas estão directa e indirectamente implicadas na representação que Echenoz oferece ao seu leitor, curiosamente por altura já da preparação do centenário do início da I Grande Guerra... Contudo, em termos paratextuais (mais concretamente a nível de peritexto), é de salientar que nada, ou quase nada, aponta para que *14* seja um romance de encomenda ou de comemoração. O texto da contra-capa prima, aliás, pelo laconismo: “Cinq hommes sont partis à la guerre, une femme attend le retour de deux d’entre eux. Reste à savoir s’ils vont revenir. Quand. Et dans quel état”. O título do romance, pelo seu lado, aposta também no rigor seco e abreviado do número *14*, sem a carga solene da inscrição monumental da numeração românica, como no célebre poema “MCMXIV” de Philip Larkin, embora possa fazer lembrar a colectânea de narrativas, *Ceux de 14*, publicada em 1949 por Maurice Genevoix, mas como um eco simbolicamente reduzido, uma vez que no título de Echenoz deixa de haver referência àqueles (ceux) combatentes que, em Maurice Genevoix, eram evocados por comparação com a Segunda Guerra.

Mais significativo ainda: o leitor de *14* será directamente confrontado com a razão de ser de um romance em torno da I Guerra, num comentário de parábase, na página 79, que surge no decurso da referência a um dos campos de batalha repleto de destroços e dejectos. A voz narrativa questiona-se então sobre o sentido de descrever todo esse cenário de guerra, e até

mesmo de recorrer ao contraponto musical – à imagem do que já foi realizado noutras ocasiões – para acentuar, sublimar, ou abafar a estridência do horror:

Tout cela a été décrit mille fois, peut-être n'est-il pas la peine de s'attarder encore sur cet opéra sordide et puant. Peut-être n'est-il d'ailleurs pas bien utile non plus, ni très pertinent, de comparer la guerre à un opéra, d'autant moins quand on n'aime pas tellement l'opéra, même si comme lui c'est grandiose, empathique, excessif, plein de longueurs pénibles, comme lui cela fait beaucoup de bruit et souvent, à la longue, c'est assez ennuyeux. (Echenoz 2012: 79)

Aliás, noutros momentos do romance, o autor-narrador também não esconde a inutilidade de repetir aquilo que é do conhecimento geral (“On connaît la suite” – lê-se mais do que uma vez), assim como também mostra estar ciente da impossibilidade de escrever actualmente segundo convenções narrativas de há um século atrás, isto é, alheias à suspeição, ou anteriores à impossibilidade de alguma inocência, não só histórica como literária. Isto significa que o escritor Echenoz, que naturalmente só pode trabalhar a partir daquilo a que se chamam pós-memórias (Hirsch 1997), propôs-se enfrentar o desafio de regressar narrativamente à Primeira Grande Guerra, sem repetir o “déjà vu” ou o “déjà lu”, sem enveredar pelo fetichismo do furor documental, mas mostrando-se fiel, pelo contrário, à sua própria “estética da recuperação” de alguns traços de géneros narrativos populares. Desta feita, o autor de *Je m'en vais* foi buscar alguns dos “clichés” dos romances da I Guerra, a saber: a partida inconsciente e voluntariosa dos homens para a frente de batalha;⁶ a intriga sentimental ditada pela separação de casais, a criança que nasce de mãe solteira com o pai na guerra, que nunca chegará a conhecer; os feridos de guerra, os seus vazios, as suas obsessões e fantasmas; as recomposições amorosas/familiares no pós-guerra... Mas todos esses tópicos narrativos são tratados de modo extremamente lacónico, despojado, sem quaisquer notas de emoção ou de julgamento, seja por parte das personagens envolvidas,⁷ seja por parte do próprio narrador. A focalização narrativa do romance é, aliás, particularmente ambígua, pois, às vezes, parece estar-se perante um narrador participante a coincidir, ou com a consciência de Anthime, ou com um narrador colectivo, como numa reconstituição histórica;⁸ outras vezes, somos remetidos para

circunstâncias que convocam um saber ou experiência posteriores aos acontecimentos evocados: “comme on peut le voir de nos jours sur la vaste fresque d’Albert Herter, dans le hall Alsace de la Gare de l’Est” (*idem*: 21). Essa variabilidade impede que o leitor se identifique com, ou que adira completamente a qualquer uma das perspectivas (dentro ou fora da guerra, visão no passado ou visão no presente), e, por conseguinte, o romance é resgatado quer da ilusão realista da reconstituição histórica, quer da ignorância total ou do alheamento de quem não testemunhou de perto os acontecimentos.

Na sequência da amputação do braço direito⁹ que Anthime sofre por ataque de um óbus, a narrativa abandona a frente de combate para se focar na guerra vista a partir das terras e famílias abandonadas, inclusive, a partir das repercussões na vida de diferentes animais e nos hábitos alimentares, a que o autor dedicará todo um capítulo assaz curioso. Bastariam os ratos e as pulgas – lê-se a dado passo - para que qualquer um sentisse vontade de literalmente fugir, desertar: “Or on ne quite pas cette guerre comme ça. La situation est simple, on est coincés: les ennemis devant vous, les rats et les poux avec vous et, derrière vous, les gendarmes” (*idem*: 94).

Restava então a hipótese paradoxal de ser vítima de um ferimento que exigisse evacuação, o que levaria alguns ao desespero da auto-mutilação com maior ou menor sucesso. É desse tipo de episódios ao arrepio do sacrifício heróico pela pátria - de que foi feita a Guerra de 14 (como tantas outras) – que o romance de Echenoz nos dá conta ao concentrar-se também, e por exemplo, no silêncio literal dos combatentes, no tédio e na solidão dos que regressaram antes do tempo às suas terras, onde já só havia praticamente velhos; inválidos e animais à solta.

Dos quatro longos anos que mudariam a França, os franceses, e o mundo em geral, ficam pouco mais de 100 páginas que também não concorrem para o discurso laudatório por excepcionalidade de carácter ou de situação, nem tão-pouco recorrem a um certo registo neorrealista contemporâneo, que poderia ter levado o romancista a fazer um julgamento do passado. Pelo contrário, o narrador-autor limita-se a selecionar e a cortar de uma forma precisa, muito atenta ao ritmo e à economia da narrativa, alguns fragmentos de existência; cabe depois ao leitor tirar as suas conclusões, mais prosaicas ou mais simbólicas, deste modo

manifestamente distanciado de (re)criar testemunho daquelas vidas anónimas que a hecatombe e a passagem do tempo tornaram fantasmas sombrios à espera de voz(es).

4. Recordar *como* e/ou recordar *para* ?

Num primeiro relance, poderíamos ser levados a concluir que estas duas obras, separadas por mais de 90 anos, consubstanciam uma passagem muito sintomática do ‘humor’ à ‘ironia’ na representação literária, de acordo com a distância temporal e emocional com que é vivida a memória individual e colectiva da Guerra de 14-18. Se as notas de humor nos registos cronísticos de André Brun lhe permitiram criar cumplicidade com os leitores da época, ansiosos por novidades, e necessitados de um olhar atento a pormenores do dia-a-dia que extravasassem do registo mais técnico das crónicas militares, já o laconismo desimplicado, se não mesmo irónico, no romance de Jean Echenoz, e que exige também naturalmente uma cumplicidade do leitor para compreender o efeito de derisão,¹⁰ esse laconismo – dizia eu – parece funcionar mais como estratégia de neutralidade, pela qual o romancista se emancipa de quaisquer compromissos exteriores ao próprio texto. Por outras palavras, a ironia integra-se num processo de distanciamento autorreflexivo que permite ao escritor evitar quer o “voyeurismo” do horror quer o sentimentalismo da compaixão (Schoentjes 2012: 969), subterfúgios emocionais que, não raro, tendem a ser explorados sob o efeito de espectáculo mitificador da comemoração.

Por outro lado, importa não esquecer que nem André Brun ficou completamente refém das expectativas socioliterárias do seu tempo e da sua condição de combatente, uma vez que ousou até certo ponto desviar-se de umas e de outra, por uma revisão (auto-)crítica, nem Jean Echenoz escapou liminarmente à pressão das pós-memórias da Guerra, e se bem que possa estar convicto de que o “o passado é uma ficção do presente” (Michel de Certeau), também mostrou uma consciência metaliterária dos constrangimentos a que está sujeito um escritor que se debruce sobre um acontecimento como a guerra, muitas décadas depois de ela ter terminado.

No entanto, como bem lembrou Seligmann-Silva, no estudo já citado: “Apenas para a historiografia vale o partícipio ‘passado’; já para a memória, o ‘passado’ é ativo e por conseguinte ‘Não passa’” (Seligmann-Silva 2003: 16), pelo que, embora sejam bem distintas nas suas características discursivas, nos seus contextos de escrita e de recepção, as duas obras em análise contribuem indubitavelmente não apenas para a memória, enquanto processo ainda e sempre em aberto da Guerra de 14-18 (como em qualquer guerra, “só os mortos viram o seu final”, escreveu com razão George Santayana), como também para a nossa consciência cívica actual, mediante o efeito daquilo a que poderá chamar-se uma ironia de situação ou de destino mais abrangente. Refiro-me à ironia da História que ressalta de um olhar à volta do mundo e que nos leva a constatar que, cem anos depois da I Guerra, o homem continua a ser o único animal capaz de cair mais do que uma vez na(s) mesma(s) trincheira(s) ou, por assim dizer, em buracos negros similares.

Sob os próprios holofotes da comemoração, urge então interrogarmo-nos: que testemunhos vamos nós deixar também da memória da Primeira Guerra Mundial? Será que basta apelar a que não esqueçamos – “Lest we Forget” – um apelo que ecoa desde a “Ode of Remembrance” de Lawrence Binyon, de Setembro de 1914, retomado também em filmes, desde Léonce Perret (1917) a Jean-Luc Godard (1991), entre outras utilizações/evocações também a nível de *pop music*? Que mnemónica vai ser a nossa desse passado para o presente e para o futuro? Mais ainda: parece cada vez mais necessário perguntar não apenas “como as sociedades recordam” (Paul Connerton), mas para que o fazem. Comemorar-se-á *para* não esquecer? Repetir-se-á *para* lembrar? Lembrar-se-á *para* não repetir?

Talvez o efeito mais perene da equação “pobreza e experiência”, para que chamava a atenção o ensaio de Walter Benjamin que comecei por evocar neste estudo, resida na hesitação ou na inquietação que continuam a provocar-nos tais questões de princípio e finalidade, uma vez que, como apontava já na primeira metade do século XX o autor de *Magia e técnica, arte e política*, impôs-se uma fissura desumanizante entre o património cultural e a experiência, ou seja, aquilo que dá verdadeiramente unidade e continuidade ao conhecimento. Daí que uma comemoração, em si mesma, não signifique nem verdadeiro conhecimento nem garantia de

não repetição, embora possa ou deva contribuir para um preenchimento integrado da fissura acima referida. Dir-se-á que estamos já a pisar a fronteira delicada entre estética e ética... É verdade, mas não se trata da aplicação de nenhum guião externo, antes de uma consequência natural das questões que espolta aquilo que os escritores (como outros artistas e pensadores) nos fazem olhar de frente, ou que nos levam a equacionar numa outra linha da frente. E pese embora existirem sempre perspectivas distintas, julgo que é pacífico afirmar que essa incidência ética para que abrem pelo menos alguns escritores, consciente ou inconscientemente com o seu trabalho, constitui uma das razões fundamentais por que o testemunho da memória literária e cultural não pode deixar de integrar as dinâmicas de comemoração colectiva, designadamente da Primeira Guerra Mundial.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1967), *Prisms*, trad. Samuel and Shierry Weber, Cambridge, Massachussets, The MIT Press.

Benjamin, Walter (1987), *Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo, Brasiliense.

Brun, André (2014), *A Malta das Trincheiras. Migalhas da Grande Guerra: 1917-1918*, Lisboa, Guerra e Paz Editores [1ª ed. 1918].

Carvalho, Teresa (2014), “A Ferro, Fogo e Riso: das Ondas do Mar Bravo às Trincheiras”, *A Malta das Trincheiras*, *op. cit.*: 233-238.

Comut, Laurence (2009), “Jean Echenoz, auteur postmoderne?”, *Acta fabula*, vol. 10, nº 8, Notes de lecture, Octobre 2009, URL: <http://www.fabula.org/revue/document5194.php> (page consultée le 09 juillet 2014).

Connerton, Paul (1989), *How Societies Remember*, Cambridge University Press.

Coquio, Catherine (2006), “La ‘vérité’ du témoin comme schisme littéraire” in *Les Camps et la littérature: Une littérature du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes: 65-91.

Cru, Jean Norton (1993), *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

Dias, Luis Augusto Costa (2014), “O conflito na opinião pública. A voz dos intelectuais”, *JL*, Ano XXXIV, nº 1145, de 20 de Agosto a 2 de Setembro 2014: 8-10.

Freud, S. (1920), *Essai de psychanalyse: Au de-là du principe de plaisir*, Paris [ed. ut. Payot, 1968].

Genevoix, Maurice (1949), *Ceux de 14*, Paris, Editions G. Durassié & Cie.

Echenoz, Jean (2012), *14*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Hirsch, Marianne (1997), *Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press.

Pereira, Joana Dias (2014), “Guerra à Guerra!”, *Visão-História*, 25, Setembro: 21-23.

Schoentjes, Pierre (2012), “14 de Jean Echenoz: Un dernier compte à régler avec la Grande Guerre”, *Critique*, 786: 964-981.

Seligmann-Silva, Márcio (org.) (2003), *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, Campinas, Editora da UNICAMP.

NOTAS

¹ Este artigo integra-se na investigação desenvolvida no âmbito do PEst-OE/ELT/UI0500/2013.

² Já em “Experiência e Pobreza” era feita referência a essa proliferação de escritos, vazios contudo de experiência directamente partilhada, aspecto esse a que Walter Benjamin voltaria no início do seu conhecido ensaio “O Narrador. Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov”.

³ Note-se que, apesar de terem sido comparativamente poucas as publicações que assumiram uma posição anti-intervencionista (como os jornais *A Luta*, *O País* e *Portugal*), os movimentos operários de tendência revolucionária e os anarquistas demonstrariam uma atitude antimilitarista, contrária por conseguinte à intervenção de Portugal na Guerra (Pereira 2014: 21).

⁴ Que seria publicada entre 1 de Junho de 1917 a Janeiro de 1918. Colecção disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/portugalnaguerra/portugalnaguerra.htm>

⁵ André Brun dedicará inclusive uma interessante crónica àquele que foi o pintor oficial do C.E.P., Sousa Lopes. Vd. “Um pintor nas ‘trichas’” (*idem*: 139-143).

⁶ “Tout le monde avait l’air très content de la mobilisation: débats fiévreux, rires sans mesure, hymnes et fanfares, exclamations patriotiques striées de hennissements” (Echenox 2012: 12).

⁷ Por exemplo, de Anthime (curiosa ou ironicamente, nome de uma novidade de origem germânica), que acaba por ser o protagonista do romance, dir-se-á secamente que “il s’adapte toujours”. Parece um Candide resignado, mas ainda assim muito menos expressivo e anti-herói que a célebre personagem voltairiana.

⁸ “C’est le lendemain qu’on a commencé de se sentir des soldats” (*idem*: 18); “On s’est tous retrouvés à la caserne” (*idem*: 15).

⁹ Pormenor que tanto pode apontar para uma verosimilhança de cunho realista, como para a preocupação pelo detalhe simbólico da amputação daquele membro que, por norma, está associado à iniciativa, à acção e até muito concretamente à escrita...

¹⁰ Veja-se, por exemplo, o modo como são referidas as reacções dos companheiros de armas ao ferimento de Anthime: “Cinq heures après, à l’infirmierie de champagne, tout le monde a félicité Anthime. Tous ont montré comme on lui envoyait cette bonne blessure, l’une des meilleures qu’on pût imaginer – grave, certes, invalidante mais au fond pas plus que tant d’autres, désirée par chacun car étant de celles qui vous assurent d’être à jamais éloigné du front” (*idem*: 83). Assim como a reacção de Blanche quando aquele é forçado a regressar do campo de batalha: “Au retour d’Anthime, on l’avait étroitement surveillé pendant sa convalescence, on l’avait soigné, pansé, lave, nourri, on avait contrôlé son sommeil. On, c’est-à-dire surtout Blanche qui d’abord lui a reproché d’avoir maigri pendant ses cinq cents jours de front – sans même songer à décompter, à cet égard, les trois kilos et demi en moins que représente à peu près un bras perdu” (*idem*: 105). Pese embora até o grau de verosimilhança desta passagem, aquilo que mais se destaca é o modo aparentemente neutro como o narrador apresenta as situações e as reacções; essa “neutralidade” acaba por enfatizar o contrário daquilo que parece estar a dizer-se, já que, tanto num caso como no outro, o que ressalta é a exposição do mais paradoxal absurdo a que conduz a guerra.