

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ROMÂNICOS**



**Luiz Pacheco: Um projecto moderno crítico-ficcional**

Dissertação de Mestrado orientada pela Professora Doutora  
Fátima Freitas Morna

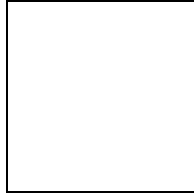
Ana Sofia Narciso dos Santos

Mestrado em Estudos Românicos

Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea

2009

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ROMÂNICOS**



**Luiz Pacheco: Um projecto moderno crítico-ficcional**

Ana Sofia Narciso dos Santos

Mestrado em Estudos Românicos

Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea

2009

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar gostaria de agradecer à Professora Doutora Fátima Freitas Morna cuja excelência académica e acompanhamento exemplar e incansável excederam uma orientação exclusivamente horária, prejudicando-se, por vezes, em outras actividades universitárias. A sua crença e alento dados a este projecto, bem como a força incondicional nas alturas mais difíceis, transmitindo uma calma apaziguante e anímica, foram fundamentais e decisivos na concretização deste projecto. Agradecendo mais uma vez, gostaria ainda de salientar o gosto que me deu trabalhar em conjunto consigo.

Gostaria também de agradecer à minha Família (Pais, Irmã e Avós (maternos e paternos)) cuja presença terna e acolhedora nunca deixou de me acompanhar e incentivar tanto nos momentos de repouso e alegria, como nos mais difíceis, sempre com uma palavra de ânimo e força.

Ainda a disponibilidade, acessibilidade e atenção generosas de Nuno Franco, exemplar editor e livreiro da Alexandria, que me disponibilizou, sempre com um sorriso e grande profissionalismo, dados preciosos sobre Luiz Pacheco, inclusive a oportunidade única de poder contactar com manuscritos inéditos. Num país pautado pelo hermetismo intelectual e pelo (excessivo) zelo são de louvar profissionais do livro que procuram, antes de mais, servir a Cultura.

A Arlete Madeira Pacheco, amiga incondicional cuja disponibilidade, atenção e conhecimento impecável da cultura e língua inglesa foram determinantes para a apresentação sumária complementar deste trabalho.

Por fim, gostaria de agradecer aos funcionários da Faculdade de Letras, especialmente a D.Amparo Honorato, que com acessibilidade, atenção e carinho (sempre com uma palavra amiga e de incentivo) me facultou o acesso aos depósitos da Biblioteca. A sua ajuda foi imprescindível numa pesquisa completa e atempada. Ainda a D.Elisabete Ferreiro que com profissionalismo, ânimo e alegria, me ajudou irrestritamente quando necessitei da consulta mais demorada de um exemplar da Biblioteca.

## Resumo

Este trabalho procura estudar de forma abrangente a obra de Luiz Pacheco e o seu contributo para a concepção da Modernidade portuguesa de meados do século XX. A partir dos seus textos críticos, epistolográficos e ficcionais, pretendo demonstrar que este autor personifica um dos últimos projectos modernos que tem nos conceitos de ‘livro’ e ‘personagem’ a sua força motivadora. Concebendo o livro como uma realidade completa que vai muito além do objecto, Pacheco procura criar uma noção de Literatura que problematize todos os processos que envolvem a formação do livro: desde a montagem e a edição, passando pela crítica, culminando na assunção da sua própria personagem, a que integrará a ficção. Desenvolvendo um programa crítico-literário que lhe permitiu autoficcionalizar-se enquanto criador de uma personagem homónima, Luiz Pacheco vai-se construir como um habitante de Lisboa que viveu em meados do século, exercendo as actividades de crítico, editor, epistológrafo e ficcionista.

A primeira parte deste trabalho dedicar-se-á à crítica e à edição deste autor. Apontando os principais defeitos do meio crítico português, Pacheco concebe uma metodologia que possibilitará analisar a literatura do seu tempo (e não só) e inscrever-se como crítico e leitor contemporâneo. Posteriormente, proporá um *corpus* literário capaz de educar todos os tipos de público, preparando-os como leitores modernos.

Posteriormente, através do método crítico criado, Luiz Pacheco consumir-se-á como leitor exemplar da sua época, preparando a construção dos seus próprios textos através da absorção das influências que melhor o definirão e consolidarão como um autor moderno.

Na terceira parte, analisar-se-ão narrativas seleccionadas de Luiz Pacheco. Partindo de *Textos Locais*, a única obra publicada em vida do autor que oferece uma perspectiva única e circular do seu Texto, analisarei a Literatura em Pacheco como um projecto de autoficção e criação de uma personagem homónima cuja construção é uma afirmação contra a Morte.

## Abstract

Through this essay, I intend to study and examine, in a comprehensive way, the work of Luiz Pacheco, and his contribution to the conception of Portuguese modernity at the turn of the 20<sup>th</sup> century. Through his critical texts, his letters and fictional narratives, I intend to demonstrate this author as the personification of one of the last modern projects, whose motivational force lies in the conceptions of “book” and “character”. Pacheco seeks to form a concept of Literature which approaches all the processes involved in the conception of a book, from assembly and edition, criticism, and finally the assumption of a character which will be integrated in fiction. The author achieves this by conceiving the book as a complete reality, detached from the object itself.

In this sense, Luiz Pacheco develops a critical literary program which allows him to auto fictionalize himself as a homonymous character. He recreated himself as an inhabitant of Lisboa living at the turn of the century, as a critic, an editor, a correspondent, a fictionist.

The first part of this essay concerns the criticism and edition of this author. By pointing out the main flaws of the Portuguese literary criticism, Pacheco conceives a methodology through which he can analyze coeval and non-coeval literature, thus declaring himself a critic and a contemporary reader. Once he has formed his own critical method, Pacheco proposes a literary *corpus* capable of educating all sorts of public, and develop them as modern, comprehensive readers of their time.

Afterwards, through his critical method, Pacheco perfects himself as the model reader of his own time, and proceeds to prepare and build his texts by taking in influences which define and strengthen him as a modern author. Such influences are revealed through quotation (mainly neo-realist and surrealist) in his hybrid, at times fragmented e fragmentary work.

On the third part of this essay, I will examine a series of selected texts by Pacheco. As a starting narrative, I chose *Textos Locais*, the only work of the author published in his lifetime, and which offers a wholesome and cyclic perspective of his Text. From *Textos Locais*, I will analyze the Literature in Pacheco as a project of auto fictionalization and consequential creation of a homonymous character whose very fabrication is a statement against Death.

## Índice

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8-9</b>
<b>1. Luiz Pacheco, o cultor da cultura</b>	<b>10</b>
<b>1.1. A reforma pela palavra: a crítica como intervenção social</b>	<b>12-13</b>
<b>1.1.1. Uma concepção de crítica literária</b>	<b>14-29</b>
<b>1.1.2. Alguns aspectos sobre a edição em Luiz Pacheco</b>	<b>30-34</b>
<b>2. A construção cultural Luiz Pacheco</b>	<b>35</b>
<b>2.1. Luiz Pacheco, o leitor como autor</b>	<b>36-37</b>
<b>2.1.1. O cadinho literário: divergências e convergências</b>	<b>39-61</b>
<b>2.1.2. Uma concepção ideológica de Literatura</b>	<b>63-79</b>
<b>2.1.3. O caso autoral de Luiz Pacheco</b>	<b>80-85</b>
<b>3. O Livro-Pacheco</b>	<b>86</b>
<b>3.1. O Livro-Pacheco</b>	<b>87</b>
<b>3.1.1. A Literatura em Luiz Pacheco</b>	<b>89-122</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>123-125</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>126-141</b>

There are many people who can appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is an expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet.

T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent* [apud Fernando Pinto do Amaral "Um olhar intenso", VVAA, *Apeadeiro*, nº3, Lisboa, Quasi, 2003, p.72.]

## Introdução

Quando contemplado pelos críticos como contribuinte para a formação de uma literatura caracterizadora da sua época, Luiz Pacheco é considerado no panorama da Literatura Portuguesa como uma personalidade do folclore e não como construtor de uma personagem literária. A sua atitude polémica abriu-lhe portas para a sua consagração como crítico interventivo mas a sua excentricidade e produção literária irregular demarcada de qualquer movimento retiraram-lhe visibilidade como ficcionista. O seu nome sobrepôs-se ao seu Texto (surrealizante mas tipologicamente inclassificável), considerado uma autobiografia fragmentada longe do crivo metafórico. É na sua imagem de “escritor maldito” (uma degeneração do conceito de ‘marginalidade’ literária) que se foca a interpretação dos críticos. Em “O que é um escritor maldito”<sup>1</sup>, Pacheco expõe as diferenças entre ‘maldição’, opção vivencial<sup>2</sup> (que contribui para a confusão entre vida e obra) e marginalidade literária. Tentando chegar a quem o julga, subverte o conceito de ‘maldito’ associando-o a um escritor que, por não ter tido tempo de terminar a sua obra, será considerado literária e não vivencialmente “maldito”. Ao reabilitar o conceito de ‘maldição’, adianta-se àqueles que o insceveram nessa tradição tentando ser reconhecido pelas suas obras e não pela sua vida. A partir deste ponto, conceberá a maldição não como uma opção pessoal (“precisamos não confundir a **maldição** com **excentricidade**”<sup>3</sup>) mas como vanguardismo, uma marginalidade estética e ética. A “maldição” (marginalidade) não passa apenas por uma escolha pessoal mas por uma oposição intelectual: ser-se livre não é uma maldição mas uma posição vanguardista acima de qualquer época ou corrente. Pacheco declara que não existem escritores malditos mas escritores “malescritos” (que escrevem mal), “o escritor dos domingos e os vendilhões”. “Logo e com mais propriedade lhe devíamos chamar escritor **malescrito**”<sup>4</sup>. Assim, Pacheco define o que para ele é um escritor e afirma para si o estatuto de escriba:

**O principal é que ele escreva como quer e seja parecido com o que escreve.** Escrita (...) única, original, a expressão duma personalidade, o panorama duma vida. É isto tão difícil entre nós que poucamente e a medo, envergonhado das minhas faltas de informação, de perspectiva humana (...), que me declaro discretamente como **escriba**. Durante anos e anos não publiquei nada meu, publicando outros, que considerava e considero ainda com muito mais talento do que eu (exemplo: o Cesariny, o Manuel de Lima).<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O que é um escritor maldito?”, *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, pp.14-15.

<sup>2</sup> Pacheco aborda este equívoco interpretativo quando, referindo-se aos escritores denominados malditos, afirma: “Mas não há dúvida que a MALDIÇÃO (forma das mais perigosas) lhe proveio de um certo tipo de comportamento com incidências sociais (já que o escritor é UM HOMEM PÚBLICO, coisa que por vezes se finge ignorar, logo com RESPONSABILIDADES PÚBLICAS perante a sua colectividade, a SUA HONRA está aí – é para sempre aí jogada)”. Luiz Pacheco, “O que é um escritor maldito?”, ed. cit., pp.14-15.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.19

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.21.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.21.

Nos meados do século XX, em que o Surrealismo e o Neo-Realismo vigoravam, este combate dialéctico entre concepções ideológicas segregou as perspectivas sobre a cultura vigente. Luiz Pacheco encontrou o seu espaço nessa dicotomia, expressando a sua liberdade literária e o dismantelamento dos artifícios culturais de uma sociedade acrítica. Autor marginal(izado) e construto de uma época cujas influências não se esgotam nas duas correntes mencionadas, Pacheco é expressão de uma consciência crítico-literária transitiva entre a Modernidade e a pós-Modernidade, um caleidoscópio que não se esgota nos meandros definidos de um movimento, expressando-se através de uma idiosincrasia muito particular.

Por escolhas alheias à visibilidade e aceitação públicas, Pacheco foi construindo a sua mundividência literária num padrão de ficção intermitente entre múltiplas actividades. Neste trabalho, serão analisados textos seleccionados da sua obra crítica, editorial, epistolográfica e ficcional que mais contribuíram para a construção do seu legado literário: um projecto crítico e ficcional que, ao expôr as principais luzes e sombras de uma época, se torna dela exemplo. Considerando que em todos os seus textos um único nome os protagoniza, Luiz Pacheco, podemos seguir este imaginário literário ao conceber uma personagem (homónima ao autor) que outrora viveu para o livro: como crítico, começou a construir o seu próprio edifício autoral ao estabelecer uma tipologia literária, ponto de partida para a recepção dos seus textos. Através das suas selecções críticas e do seu contacto com importantes figuras da época, Pacheco desenhou as suas influências que se manifestariam na construção da sua autobiografia romanceada.

Todo o seu Texto é espelho de influências de uma época em que os diálogos entre artistas foram necessários para a dinâmica social e cultural, revelando-se uma útil ferramenta para uma visão coerentemente global de uma época fervilhante em ideologias literárias. O Texto de Pacheco permite-nos não só compreender a sua época como também conceber o modo como foi formada. Este autor foi dos últimos elos de ligação entre personalidades e visões literárias diferentes e a sua obra culminou na hibridez de um género literário ainda por identificar, expresso em todos os seus textos, retalhos de conceitos, correntes, ideologias e gostos estéticos mas que espelha a derradeira (des)construção moderna do texto literário: o fragmento.

## **1. Luiz Pacheco: o cultor da cultura**

Criticar, eis a nossa função positiva.

António Maria Lisboa [*apud* Luiz Pacheco  
“Convivência e Polêmica”, *Crítica de  
Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p.41.]

### 1.1. A reforma pela palavra: a Crítica como intervenção cultural.

Luiz Pacheco foi um observador de mentalidades que encabeçou um dos mais ambiciosos programas crítico-literários portugueses. Cândido Franco afirma que a sua Crítica “apresenta uma das raras ilusões humanísticas da crítica literária portuguesa pós-presencista”<sup>1</sup>. A orientação vanguardista deste projecto transparece em cada texto como marca distintiva, desde os artigos interventivos até à ficção, fundando uma metalinguagem discursiva com incidências pedagógicas e polémicas. Cândido Franco alega que Pacheco “quixotesicamente afirma que a crítica não é um fim em si mesma, mas um meio ao serviço da educação social e espiritual do Homem” e que “acreditou piamente que o seu afã contribuiu para reformar os maus costumes da República das Letras”<sup>2</sup>. Por outro lado, Serafim Ferreira, considera que a crítica de Pacheco levanta problemas ainda actuais, que não foi “despropositada ou supérflua”, e que “daí que acreditemos SEMPRE que Luiz Pacheco não esgrimiu nunca contra moinhos de vento. (...) A sua atitude nunca, NUNCA foi quixotesca”<sup>3</sup>.

A fim de preparar os leitores para pensar a Literatura e como ler um texto, Pacheco empreende um trabalho de reestruturação das suas bases críticas. Estabelece alguns parâmetros de avaliação tipológica para os tipos críticos mais praticados nos meados do século e reflecte sobre os seus resultados à luz das carências literárias do público. Considerando as falhas e sucessos que caracterizaram a Crítica, Pacheco constrói uma proposta para as urgências culturais. Através da noção pedagógica de uma Crítica formativa, concebe um programa que objectiva despertar o espírito crítico dos (seus) leitores, identificando os problemas sócio-culturais que impedem uma verdadeira consciência crítica. Pela controvérsia da sua visão cultural e socialmente reformadora, Pacheco perpetua a herança da vanguarda surrealista na crítica e estética de António Maria Lisboa, uma das suas maiores referências. Sobre o projecto crítico de Pacheco, Cândido Franco afirma:

O seu trabalho crítico é exemplar e indispensável para se erguer um panorama imparcial da época (...). E não se pense que não houve aí afinado uso dos instrumentos da sua profissão; o seu virtuosismo ter-lhe-ia permitido fazer tudo o que os outros da sua geração fizeram. Se decidiu fazer crítica foi por opção (...). E se preferiu uma crítica de identificação ou de circunstância, como ele lhe chama (...) foi porque lhe pareceu que a vida cultural portuguesa estava, desde a Presença, saturada de estética e falha de valores éticos; (...). Optou, por isso, em toda a consciência, por uma crítica formativa, combativa, polémica, panfletária (...).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> António Cândido Franco, “Luiz Pacheco: contundência crítica, in *Jornal de Letras*, 10 de Fevereiro de 1999, p.20.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.20.

<sup>3</sup> Serafim Ferreira, “Crítica de circunstância de Luiz Pacheco”, in *Jornal de Notícias* (Suplemento literário), 28 de Abril de 1996, p.1.

<sup>4</sup> António Cândido Franco, “Roteiro cronológico de Vinte e duas cartas a João Carlos Raposo Nunes”, Luiz Pacheco, *Cartas ao Léu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, Lisboa, Quasi, 2005, nota1, pp.25-26.

Pacheco constrói paulatinamente o seu programa começando pela noção básica de crítica literária, passando pela recepção e, finalmente, pela selecção das obras a apresentar ao público: projecto que ele mesmo empreendeu com a sua editora, Contraponto, dado que nenhuma outra satisfazia os requisitos necessários a uma boa base de divulgação cultural.

### 1.1.1 Uma concepção de crítica literária

Num texto de 1957, Luiz Pacheco advoga objectivamente que a missão do crítico é a de “informar e esclarecer o público sobre as qualidades ou defeitos da obra que julga”<sup>1</sup>. Esta tarefa enfrenta, contudo, obstáculos na “indiferença dos valores que numa obra de arte coincidem e, em consequência dela, a confusão e a desordem dos juízos do crítico”<sup>2</sup>. Este problema excede qualquer preparação académica dado que a dificuldade judicativa reside no “especial carácter e complexidade da obra de arte” que, “regendo-se por leis suas e dentro de um quadro de valores próprios, segue todavia a condição humana nos seus múltiplos interesses e atitudes ondulante e diversa como ele”<sup>3</sup>. Uma obra encerra uma dimensão artística e valorativa que ultrapassa o conceptualismo da arte. A crítica tem, portanto, que contemplar no seu discurso ambas as dimensões.

Apesar de reconhecer os benefícios da crítica formalista<sup>4</sup>, Pacheco considera-a inexequível em Portugal dado não terem ainda sido criadas bases à sua aplicação: conhecimento dos variados métodos e dos seus prós e contras em cada caso. Ainda, a escassa procura deste tipo de análise literária e a sua fraca capacidade de comunicação inviabilizam a sua eficácia no meio literário português. Pacheco identifica três tipos principais de crítica praticados em Portugal em 1957: “um tipo subjectivista”, “que não deseja ver na obra literária senão resultados duma pura actividade espiritual (...)”; um tipo de formação “positivista”, “que procura na obra de arte o reflexo dum conjunto de casualismos sociais, económicos, etc.”<sup>5</sup>, e, finalmente, “um subtipo, caricatural dos anteriores”, que “procura combinatos sem grande ciência e certa dose de arteirices práticas”<sup>6</sup>, utilizando de modo equívoco e degenerado as particularidades que distinguem os outros dois, a “subjectivista” e a “positivista”. Os dois primeiros tipos sofrem o equívoco da incomunicabilidade entre o crítico e o público, desinformados das suas respectivas competências. Contribuindo para a generalizada fraca qualidade da Crítica, soma-se a falta de uma tradição crítica que norteie o público, os artistas e até os próprios críticos:

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”, *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa, 1972, p.131.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.131.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.131.

<sup>4</sup> “Nem contesto que uma obra literária (...) deva ser analisada (...) pelo seu valor intrínseco (...) na ignorância de que escrita por a, b ou c.”, Luiz Pacheco, “Crítica de Identificação”, *Literatura Comestível*, ed.cit., p.124.

<sup>5</sup> “Em relação ao segundo tipo, Pacheco identifica-o em “muitos artigos e estudos, de variada fortuna e objectivos” “dispersos por jornais e revistas da especialidade mas sem que se possa definir por eles um corpo de doutrinas pessoais e coerente”. *Idem, ibidem*, 134.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, “Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”, ed.cit., p.134.

Acresce ainda, neste negro quadro, que nós, portugueses, não temos um alto grau «la tête critique» (...), isto é, um conjunto de hábitos mentais indispensáveis à crítica, como sejam o equilíbrio e elasticidade, a técnica e a prática de julgamento, o orgulho e a consciência na afirmação, a humildade e austeridade mental que são toda a sua força e fazem o seu prestígio.<sup>1</sup>

Porém, Pacheco reconhece que tem vindo a efectuar-se um esforço para colmatar essas falhas e reduzir os hiatos que separavam Portugal de outras grandes tradições críticas. Destacando a crítica mais influente, a subjectivista, Pacheco identifica-a com a da *Presença*, “a qual (...) mantém uma lúcida capacidade apreensiva do fenómeno literário, afinada sensibilidade julgadora e uma altaneira defesa dos seus ideais primitivos, por que tem lutado com uma tenacidade exemplar que só a honram e a tornam credora da nossa (...) admiração”<sup>2</sup>. Gaspar Simões foi um dos intelectuais cujo trabalho mais influenciou a Crítica em Portugal tendo percorrido quase um século literário. Apesar das diferenças ideológicas e metodológicas em relação ao trabalho do crítico presenciista, Pacheco reconhece que a qualidade da obra de Simões é indiscutível num país onde a tradição crítica ainda não se havia afirmado. Concorrendo para o lugar de “la tête critique”, este crítico reúne no seu trabalho aquilo que Pacheco considera serem os pilares da Crítica: vasta cultura, segurança e assertividade argumentativa. Apesar de já em 1950 se começarem a evidenciar as diferenças entre Pacheco e Gaspar Simões, o jovem crítico analisa a personalidade cultural do presenciista em toda a sua abrangência, ponderando os factores que levaram Gaspar Simões a tornar-se numa referência: “não compartilhando as suas ideias críticas nem os seus postulados estéticos e a posição social, filosófica e humana (...) temos contudo de lhe prestar a homenagem, a justiça de reconhecer que, na pobreza do nosso meio intelectual, poucos estarão aptos a substituí-lo (...)”<sup>3</sup>. O artigo “Uma obra monumental”<sup>4</sup> – recensão de Pacheco à *Vida e Obra de Eça de Queiroz* da autoria de Gaspar Simões – é um balanço do trabalho empreendedor do presenciista, que clmina simbolicamente nesta obra referência dos estudos literários. Contrariando a escassa recepção que esta obra mereceu à data, Pacheco considera-a exemplo da exigência, constância e paixão que devem consistir a Crítica. Em Portugal, essas qualidades são raras e turvas até nos intelectuais mais representativos. Porém, apesar de reconhecer a influência inalienável do trabalho de Gaspar Simões, salienta que este tipo de crítica, esteticamente pura, traz acoplado a si um dos maiores problemas do panorama nacional: a “crítica de tendência”, a que melhor caracteriza os intelectuais da *Presença*: “expressando-se assim o movimento literário que nesta revista se concretizou, ainda que se

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Uma revisão crítica”, Editorial do nº1 de *Contraponto – Cadernos de crítica e arte*, Lisboa, 1950, p.1.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”, ed.cit., p.134.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.134.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Uma Obra Monumental”, in *Diário Popular*, 3 de Janeiro de 1980. Reproduzido em *Textos de Guerrilha 2*, Lisboa, Ler, 1981, pp.27-30.

ignorassem os perigos da tal designação generalizada a personalidades tão distintas como um Régio, um Torga, um Gaspar Simões, um Olavo, um Raul Leal”<sup>1</sup>. Neste texto de Pacheco, o tradicionalismo e dogmatismo de G. Simões são amplamente criticados. Porque a Crítica não pode ser considerada uma autoridade, Eduardo Lourenço converge para a mesma opinião quando afirma que o crítico é: “«consciência de limites» (...) e não a pavorosa caricatura em que aquela se tornou ao converter-se em «exercício de determinar os limites de tudo, ficando «o crítico», não se sabe por que sublime privilégio», ao abrigo do mesmo «espírito crítico»”<sup>2</sup>. Assim, a crítica de tendência baseia-se nas inclinações estéticas e éticas do crítico e, processando-se de dentro para fora, contamina a obra com a análise em curso. Num outro artigo, Pacheco alude à inflexibilidade da crítica tendenciosa, cujo dogmatismo é propício à falta de “cuidado semântico”<sup>3</sup>. Ao não permitir a renovação de perspectivas, vicia o quadro literário operando sempre através da mesma avaliação. Desta forma, a crítica de tendência prende-se a valores puramente estéticos inversos ao “postulado de que ela se rege por leis e dentro dum quadro de valores próprios”<sup>4</sup>, ignorando “todas as preocupações e interesses morais, religiosos, políticos e outros que nela surgiram”<sup>5</sup>.

Contudo, existem, para Pacheco, bons exemplos críticos que têm contornado estas falhas. Além de Moniz Barreto – inteligente, sensível e “dotado de métodos de ordenação perspectiva e de classificação”<sup>6</sup> –, Óscar Lopes e Gaspar Simões, nos seus aspectos positivos já mencionados, o crítico que deles se aproxima em qualidade é David Mourão-Ferreira. Num artigo ainda qe parodiador parodiador, Pacheco louva este crítico comparando-o a um artista luminotécnico e o seu texto a um trabalho de luzes e sombras que agem sobre a mente do leitor e o guiam através de argumentos mais ou menos penetrantes. Apesar da ironia, é notória a admiração de Pacheco pela capacidade argumentativa de Mourão-Ferreira que considera “apto a expor e defender qualquer tese (...) sob qualquer perspectiva”<sup>7</sup>. Todavia, Pacheco critica a sua impessoalidade que, perdendo o olhar íntimo sobre a obra, alheia o leitor que tenta acompanhar o texto e, concomitantemente, relacioná-lo com a obra. Para Pacheco, a análise literária deste crítico é “calculista” e não “impressionista”, como se supõe a início. Os artifícios argumentativos que se julgam improvisados afiguram-se, no fim, exaustivamente estudados e resolutamente ancorados a uma irrefutável argumentação que, além de não deixar

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”, in ed.cit., p.129. e p.132, respectivamente.

<sup>2</sup> Eduardo Lourenço, “Ficção e realidade: da crítica literária”, in *O Canto do Signo – Existência e literatura*, Lisboa, Presença, 1994, p.20.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Crítica de Identificação”, in ed.cit., p.127.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”, in ed.cit., p.129.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.129.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, “Uma revisão crítica”, in ed. cit., p.1.

<sup>7</sup> Luiz Pacheco, “O David e o Paulino”, in *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, pp.189-190.

espaço à reflexão e meditação, aliena o leitor ao concentrar a sua atenção na arrebatadora confluência de referências bibliográficas:

Trata-se, aqui, não já de *crítica impressionista* (...) que D. M.-F. tão lucidamente tem denunciado (...), mas de *crítica calculista* (...) onde todos os prós e contras foram (...) precavidamente *calculados*; onde (...) uma implacável bateria de argumentos nos fazem crer que o tema proposto foi exaustivamente tratado, depurado de todo o acessório e se ergue, dentro da sua justa perspectiva epocal e genética, numa arquitectura rigorosa, irrespondível.<sup>1</sup>

Porém, Pacheco absorve o que a escrita de Mourão-Ferreira tem de melhor: a ‘crítica criadora’. A obra *Vinte Poetas Contemporâneos*, segundo Pacheco o trabalho mais interessante deste crítico, é exemplo desse tipo de crítica (especialmente o estudo sobre Régio que considera “modelar”) sendo capaz de “agarrar num grande criador (...) e acompanhá-lo no seu voo, como se de um ente absoluto se tratasse, situando-se *dentro* das obras, apreciando-as e valorizando-as *pelo que são*, é performance que só a grande crítica criadora se pode permitir (...)”<sup>2</sup>.

Para Pacheco, parte da “validade”<sup>3</sup> dos argumentos críticos, a fim de defender determinado ponto de vista (quando não exaustivamente provado), deve ser intuitiva uma vez que é preferível estimular caminhos sustentados com o nosso conhecimento e instinto do que deixá-los carentes de uma teoria. Além disso, a investigação transparece no debate o interesse do crítico por dada obra ou autor. Mais do que uma visão académica, é necessário o debate:

Se o crítico estremece perante a *novidade*, que presente válida, mas cuja total significação humanamente se lhe escapa, (...) o que deverá fazer (...) é abandonar-se ao seu instinto. Ignorar os resíduos do passado (...) e predispor-se a ouvir essa voz estranha que pela primeira vez se lhe depara, livre de prejuízos e de conclusões apressadas. Levá-la diante do espelho acomodaticio do passado, é prova de boa vontade (...) mas a que será de preferir à incompreensão cerrada, a repulsa violenta que marquem limites, definam posições e esclareçam os verdadeiros valores com que cada um joga e, no fundo, estima como seus.<sup>4</sup>

Ainda assim, Luiz Pacheco sabe que a crítica nunca será completa se não conhecer criteriosamente o campo que trabalha. Criticando um artigo de Gaspar Simões, “segundo o

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.190.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, pp.191-192. Neste ponto, começa a poder estabelecer-se uma linha de leitura referencial para a crítica de Luiz Pacheco, confluência de variadíssimos estilos que o crítico apropria para si.

<sup>3</sup> A validade linguística do ponto de vista de Barthes em que crítica e lógica se aproximam de modo complementar sendo a crítica uma metalinguagem, um discurso sobre si mesma. Porque “se a crítica não é senão uma metalinguagem, isso quer dizer que a sua tarefa não consiste de modo nenhum em descobrir «verdades» mas apenas «validades».” Deste modo, “em si, uma linguagem não é verdadeira nem falsa, é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos que o autor fixou para si (e é preciso, bem entendido, dar aqui um sentido muito forte à palavra *sistema*)”, Roland Barthes, “O que é a crítica?”, in *Ensaio Críticos*, Lisboa, Edições 70, 1977, p.351.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “A Pirâmide & a crítica” (Extra-texto), in *Pirâmide*, nº2, Junho de 1959, Lisboa, [s.n.], p.62.

qual Tolentino teria influenciado um poeta surrealista português”<sup>1</sup>, Pacheco sublinha a importância do rigor crítico na análise histórica de determinado movimento literário, para que as intersecções cronológicas estabelecidas não velem a precisão da análise. A autoridade de um crítico não pode auto-legitimar-se como se de um direito apriorístico se tratasse. Assim, Pacheco demonstra que incorrer em “comparações forçadas” ou “aproximações marginais de acontecimentos tão remotamente afastados, no tempo como no significado”<sup>2</sup>, são perigosa licenciosidade; neste caso, “invocar o nome de Tolentino a propósito da obra dum poeta surrealista, mesmo português, é ousadia que só o método comparativo-literário do sr. João Gaspar Simões poderia propor”<sup>3</sup>.

Retomando o primeiro texto mencionado (“Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”) a propósito dos três tipos de crítica mais praticados, a “subjectivista”, a “positivista” e a “caricatural” – quais, juntamente com outras falhas pedagógicas, não resolvem nem preenchem as necessidades urgentes da crítica –, Pacheco cita o nome de António José Saraiva em *História da Cultura em Portugal*, que lhe confirma que “(...)«passado o impulso de 1870, se inicia na história da cultura portuguesa um processo de desagregação que por várias razões ainda não terminou»”. Tentando reparar as falhas atrás descritas (de que os nomes citados são apenas exemplos de uma realidade difundida) e contornando as três tendências dominantes a fim de travar esse processo de desagregação, Pacheco sugere um novo rumo para a crítica nacional, propondo a revisão dos seus métodos e alertando que “sem a acção persistente duma crítica formativa (...), cõscia das suas responsabilidades e da transcendência da sua missão, pouco poderá ser feito de duradouro, de profundo (...)”<sup>4</sup>:

em oposição à crítica estética, essencialmente interpretativa e explicativa, saudemos o alvorecer duma **crítica formativa**, interessada, polemista (...) orgulhosa das dificuldades (...) da importância de que ela se reveste para a nossa mentalidade, e para o prestígio geral da função crítica, pólcia e guia daquelas duas.<sup>5</sup>

Como exemplo da crítica sociológica – aquela que *forma* não só intelectuais mas também seres humanos –, a mais próxima à de Pacheco, o nosso autor aponta o nome de Óscar Lopes, o crítico que reúne as qualidades necessárias ao empreendimento desta tarefa: “cultura literária sólida e esclarecida”, “técnica sistematizada” e “larga consciência das conexões do

---

<sup>1</sup> Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa na Década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996, p.84.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “A Pirâmide & a crítica”, *in ed.cit.*, p.61.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.61.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”, *in ed.cit.*, p.135.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.134.

fenómeno literário com o complexo histórico em que se integra o que o determina”<sup>1</sup>. Além destas qualidades, o crítico tem de saber trabalhar a “informação e a técnica”, demonstrar “respeito pelo público”, que “se lhe deve antepor sempre ao respeito por quaisquer outras considerações”, e reunir “algumas virtudes indispensáveis” como “a independência, a ascensão mental (...), honestidade e isenção” – qualidades que “fazem parte da deontologia da função”. O seu objectivo confina-se ao serviço da verdade para que a crítica, sua representante, se dignifique fazendo parte do projecto progressista da educação cultural: “que no caminho estreito da verdade se salve a crítica – penhor e esperança dum progresso futuro da nossa mentalidade que não se percebe como nem quando se possa obter sem o seu concurso”<sup>2</sup>.

A crítica formativa de Pacheco pode ser encarada como uma síntese entre o formalismo e o estruturalismo<sup>3</sup>, que se caracterizam pelo “rigor” e “objectividade no estabelecimento dos factos”<sup>4</sup>, e o “existencialismo” sartreano que originou estudos sobre autores como Baudelaire, Proust, Ponge e Genet<sup>5</sup>. Esta crítica formativa propõe uma revisão dos valores literários e redefine os conceitos ligados ao trabalho crítico e, paralelamente, ancora-se a uma ruptura controversa – assente na “crítica de identificação” e na polémica – que a vai aproximar de um certo vanguardismo. O discurso crítico de Pacheco capta na sua linguagem a do autor analisado<sup>6</sup> e, contiguizando-as, cria uma só discursividade em permanente dialéctica entre a linguagem do crítico e a linguagem do autor que é analisado. Baseada num estudo que excede a obra<sup>7</sup>, este tipo de crítica vai beber às percepções íntimas que o autor lhe suscita, permitindo-lhe identificar qual o tipo de discurso que caracteriza o autor e a obra. Raras são as resenhas de Pacheco que se cinjam apenas ao texto e não tracem objectivamente o percurso literário do escritor. Apesar de defender uma metodologia parcialmente estruturalista, argumenta que, para se saber ler um texto, deve conhecer-se profundamente o universo do respectivo autor: se não se tiver convivido com ele ou acompanhando a sua evolução, familiarizar-se com a sua temática, estética e psicologia a apreciação ficará de certa forma incompleta. Ao juntarem-se num equilíbrio entre formalismo

---

<sup>1</sup> *Idem, Ibidem*, p. 134.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.135.

<sup>3</sup> Tendências críticas que, segundo Barthes, se assemelham. (Cf. Roland Barthes, “O que é a crítica?”, *in ed. cit.*, p.347).

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, pp.348-349.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, pp.348-349.

<sup>6</sup> O mimetismo resultante desta crítica, ao captar no próprio discurso a linguagem do autor, assemelha-se ao próprio método da estética de recepção de Luiz Pacheco. É aludindo a este aspecto reflexivo do trabalho de Pacheco que Pedro Mexia afirma, num tom descontraidamente prosaico: “Ora bem: o Pacheco. Não sei se já repararam (já repararam) que ao falar do Pacheco o escriba de serviço arranca um português assim estiloso, malandro, rápido e ao mesmo tempo trabalhado”. Pedro Mexia, “Tomai lá do Pacheco” (resenha crítica a *Exercícios de Estilo*), *in DNA*, Suplemento de Sábado do *Diário de Notícias*, 26 de Dezembro de 1998, p.33.

<sup>7</sup> No sentido que Barthes a concebe: “a obra é um fragmento de substância, ocupa uma porção do espaço dos livros (por exemplo numa biblioteca)” enquanto que “o Texto, esse, é um campo metodológico (...)”. Roland Barthes, “A morte do autor”, *in Ensaaios Críticos*, ed. cit., p.55.

e “essência”, esses dois métodos trabalhados em parceria conferem ao discurso crítico maior abrangência analítica e oferecem ao leitor maior informação, colocando ao seu dispôr variados prismas interpretativos e a sensação de sempre ter conhecido o seu autor. Numa carta a Serafim Ferreira, Pacheco considera imatura e ingénuo uma crítica que tende a “[c]entrar-se muito sobre as obras, não se distanciar delas o bastante para que, por seu intermédio (...)[,] o seu leitor fique com uma ideia da obra criticada mas também com uma ideia das ideias do crítico, logo deste em relação a ele, leitor (...), à obra e ao autor visado”<sup>1</sup>. Pacheco propõe, assim, uma concepção de Crítica que reúna as principais características teóricas de dois tipos analítico-discursivos (o estruturalismo e o existencialismo sartreano) aplicando-lhes a sua perspectiva formativo-social.

Um dos exemplos da familiaridade de Pacheco com a obra e seu autor está representada na crítica sobre a obra de Virgílio Ferreira *Carta ao Futuro*. Partindo da expressão facial do autor captada numa fotografia, descrevendo os reflexos literários da sua psicologia existencialista, Pacheco caracteriza esta corrente filosófica confrontando-a com a imagem torturada de Ferreira, cristalizada no seu “abandono” à liberdade de uma existência efémera. Pacheco centra no Existencialismo a particularidade de um “homem-escritor”: “É Virgílio Ferreira. É (naturalíssimamente) o que toda a sua obra (ou: o mais importante pessoal desmistificador dela) insiste em nos dizer”<sup>2</sup>. Tendo como pano de fundo um acontecimento quotidiano partilhado com o autor (e justificando esta escolha argumentativa<sup>3</sup>), Pacheco caracteriza a literatura de Ferreira exemplificando-a com passagens que ilustram o motivo da obra: o estudo do homem. Nesta análise, o crítico traça o perfil psicológico do autor elucidando o leitor que, para conhecer determinada obra, há que desnudar o criador, uma vez que um homem possui várias “máscara[s]”, mesmo que só consigamos ver apenas a “fácies” fotográfica que o caracterizara: “É para (...) vos fazer recordar que no Escritor (...) coabita um homem”<sup>4</sup>. Como autor, Pacheco identifica-se com este desnudamento público que lhe permite aproximar-se das pessoas e, conhecendo-as, conhecer-se a si mesmo como ser social. Ainda que isso não constitua um refrigério dentro dos limites da condição humana, Pacheco coloca neste termos a importância do legado público de um escritor:

que ele se desnude diante dos outros por prazer estético ou lição de humanidade e nem isso constitua atenuante, uma fraterna benevolência para o que passou a ser património, o mais

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa: 1966 – 1996*, Lisboa, Escritor, 2ª edição, 1996, p.17.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “O meu F.A. com V.F. no F.V., farejando a C.F.” (“O meu Fim de Ano com Virgílio Ferreira farejando a *Carta ao Futuro*”), in *Literatura Comestível*, ed.cit, p.70. Publicado no jornal *Notícia de Luanda*, 10 de Fevereiro de 1968, pp.74-75. Curioso será notar o formato deste título simbolicamente constituído por iniciais que denota a natureza eminentemente circunstancial desta crítica concebida para o leitor da época.

<sup>3</sup> “Se merece relato, nesta croniqueta amena, a clandestina sortida de um escritor que nos (insistentemente) aparecia confinado num mundo de pura amargura é porque vejo moralidade nisso”. *Idem, ibidem*, p.72.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “O meu F.A. com V.F. no F.V., farejando a C.F.”, in ed.cit., p.72.

elevado e duradouro de toda uma comunidade eis o que pretendi, a moralidadezinha da croniçeta. (...) Eis o que, por certo, (e outras muitas coisas mais e importantes) os leitores da **Carta ao Futuro** ali aprendem. Os de hoje. Os de amanhã.<sup>1</sup>

Enquanto leitor, à medida que analisa o raciocínio de Virgílio Ferreira reflectido em algumas das suas obras (*Manhã Submersa*, *Aparição* e *Apelo da Noite*), a prosa de Pacheco permeia-se entre a crítica e a reflexão, com um intuito primordialmente pedagógico. Ler é um processo íntimo que alia o conhecimento intuitivo do leitor às referências adquiridas ao longo do seu percurso; e um crítico é, antes de tudo, um leitor que se constrói através de si mesmo. Como o próprio Pacheco se interroga, “de quem falamos todos afinal (...) senão de nós próprios (...): todos os diálogos se reduzem mais ou menos a monólogos disfarçados (...)”<sup>2</sup>. O leitor – não mais que um produto de modificações pessoais dos seus estímulos exteriores –, para captar a “essência” de um texto, deve adaptar-se à linguagem que o funda, com a apropriação da obra pelo leitor e não o contrário. Autor em formação, a concepção de Literatura de Pacheco constitui-se a partir das suas leituras e das referências exteriores que, por sua vez, se sobrepõem e sedimentam dentro da sua criação até se sintetizarem nas suas reflexões ficcionais.

A reforma metodológica que Pacheco pretende aplicar à crítica feita em Portugal terá, primeiramente, de assumir a sua direcionalidade. Resgatando a histórica polémica crítica, Pacheco propõe a “crítica de identificação”, uma vertente da crítica formativa, aplicada a autores que se deixaram corromper:

Conhecendo o autor e as actividades dele (...), posso eu, (devo) constranger-me a uma imparcialidade impossível por falsa? (...) fazer tábua-rasa da sua conduta, naquilo que nos opusemos (...) se as atitudes que os vi tomar forçosamente abandalharam as suas obras? (...) DIZ-ME QUEM ÉS E COMO AGES, DIR-TE-EI O QUE ESCREVES. Queriam (...) que (...) fizesse friamente a dissecação retórica e inútil da polivalência significativa (...), da libertação metafórica, do gosto pelo conceptual (...), do teor poético (...). Tiro-lhes retrato à la minuta (...) Saiu fotomaton? Paciência. Foi (...) da caricatura em que se tornaram (...) de homens, de escribas (...). A isto chamo **crítica de identificação**.<sup>3</sup>

Pacheco elege o humor e o sarcasmo enquanto recursos estilísticos que se ajustam à reforma e à crítica literária e ética que identifica directamente os autores visados. “Nomear nomes”<sup>4</sup> é incomum em espaços literários pautados pelo academicismo autista ou superficial. Descobrir “embustes ou ambiguidades escusadas”, Pacheco pretende

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, pp.72-73.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.70.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Crítica de Identificação”, *in ed.cit.*, p.126.

<sup>4</sup> Já Sérgio Almeida em “A crítica literária é como um prado que mexe” (*in* VVAA., *Apeadeiro*, nº3, Lisboa, Quasi, 2003, p.67) elogiara a coragem de Luiz Pacheco de pôr a nu os malefícios do anti-progressismo do meio literário português: “Exercer (...) actividade crítica num meio onde chamar os nomes pelos bois (não, não é engano) vai sendo cada vez mais raro – que pena Luiz Pacheco e Mário-Henrique Leiria terem sido sempre encarados como excentricidades – afigura-se como uma missão tremendamente difícil (...)”.

aclarar publicamente traumas que se ocultam, apontar flibusteiros das Letras (...) embarrilando-os pela gargalhada; (...) denunciar os compromissos de vária ordem em que se atolam os nossos pseudointelectuaizinhos que por aí andam a governar-se à larga, seguros na sua imprudência e da sua impunidade mercê das circunstâncias.<sup>1</sup>

Um dos exemplos de crítica direccionada que caracteriza a recuperação da postura polémica *j'acuse* é o folheto “distribuído de mão-a-mão (forçosamente)”: *O Caso do Sonâmbulo Chupista*<sup>2</sup>, em que Pacheco denuncia uma situação de plágio fundamentando a sua acusação com a transcrição de trechos dos dois livros visados. O humor e um tom satírico e polemizante servem como pano de fundo ao principal objectivo do folheto, maioritariamente constituído pela exposição dos trechos plagiados. Sob o compromisso com o público e a instituição literária, Pacheco denúncia que Fernando Namora, para compor a premiada obra *Domingo à Tarde*, não só plagiou particularidades literárias da obra *Aparição*, de Virgílio Ferreira, como copiou frases e trechos inteiros do texto. Porque *ridendo castigat mores* – apoiado no conhecimento da obra de Ferreira bem como de alguns autores existencialistas –, o humor e ironia percorrem todo o discurso, começando pela capa (que permuta o nome e o sobrenome dos autores citados) e culminando no inventário lexical que compõe o título, justificando a sua legitimidade naquele contexto: ‘sonâmbulo’, ‘sonambulismo’ e ‘chupista’.

Tendo em conta este artigo satírico, e para regressar à “validade” argumentativa do discurso crítico, Barthes considera que a Crítica funda-se em

unicamente elaborar (...) uma linguagem cuja coerência, cuja lógica, (...) sistemática, pudessem (...) «integrar» (...) a maior quantidade possível de linguagem, exactamente como uma equação lógica põe à prova a validade de um raciocínio sem tomar partido quanto à «verdade» dos argumentos que mobiliza.<sup>3</sup>

Para Barthes, a crítica constrói-se através de uma linguagem argumentativa formal cuja lógica se ancora ao discurso que analisa. Para recorrer a uma termo de Pacheco, “identifica-se” com a linguagem da obra não para provar a “verdade”<sup>4</sup> dos seus argumentos mas para os validar. Enraizada na sua linguagem epocal e constituindo um documento histórico-literário, a crítica, para interpretar determinada obra, tem que se ajustar ao tipo discursivo que analisa não esquecendo os valores da época em que se insere:

(...) não é a [tarefa crítica] de «descobrir», na obra ou no autor observados, alguma coisa de «escondido» (...) que tivesse passado despercebido até aí (...), mas somente *ajustar* (...) a linguagem que a sua época lhe fornece (...) à linguagem, isto é, ao sistema formal de restrições lógicas elaborado pelo autor segundo a sua própria época.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Crítica de Identificação”, ed.cit., p.124.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, *O Caso do Sonâmbulo Chupista*, Lisboa, Contraponto, 1980.

<sup>3</sup> Roland Barthes, “O que é a crítica?”, ed.cit., pp.351-352.

<sup>4</sup> Na medida em que o conceito de ‘verdade’ é insondável no âmbito da crítica literária, que é também valorativa.

<sup>5</sup> Roland Barthes, “O que é a crítica?”, in ed. cit., p.352.

Consciente de que um Texto não se pode desligar do seu contexto e de que a linguagem crítica é uma linguagem metaliterária em contiguidade com a da obra, Pacheco afirma:

Tem ainda defensores entre nós (...) a teoria dos que entendem que a obra literária é passível de ser desligada do seu contexto (...); também já vimos proposto que a biografia de um autor pouco monta para o conhecimento integral da obra (...); mas cairemos numa forçada abstracção se, após destacarmos a obra do meio (...) do esteio «histórico» que é o próprio autor que a gerou, tentassem ainda arrancá-la (...) da sua madre literária. Uma obra não sai do Nada; surge em dado momento, acompanha uma determinada evolução (...) e é nesta que toma (...) o seu lugar justo. Compete à crítica anunciá-lo (...).<sup>1</sup>

Seguindo um discurso crítico referencial que procura “formar” opiniões e “atribuir sentido” a determinada obra, Pacheco considera que cada autor assume e representa um tipo discursivo diferente cuja linguagem é fecunda em material de trabalho crítico-criativo. Porque a crítica deve atender à “relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado”<sup>2</sup>, Pacheco adapta esses tipos discursivos à sua linguagem crítica originando padrões dissertivos adaptáveis a cada autor, método que auxiliará o leitor a identificar a estética da obra: “a crítica não se faz por amizades ou birras de feitio, por sentimentalismo de momento (...) e quando eu carrego o traço, uso vocabulário popularuncho, é porque ambos afinam com a personagem visada, são os mais indicados dentro do meu diagnóstico. Lé com cré”<sup>3</sup>. Os discursos críticos de Pacheco revelam-se, assim, tão díspares quanto as diferentes estéticas que apreciam, constituindo um projecto pedagógico de esclarecimento do público a larga escala<sup>4</sup>.

Todavia, Pacheco tem noção dos limites da (sua) crítica. Esta não pode ser um escape criativo para aqueles que pretendem criar um texto filosófico-poético mais do que de uma análise literária. É determinante que o crítico não se deixe levar pela sua pulsão criadora e reserve o protagonismo para o autor da obra. Porém, o nome de Pacheco é referência de um certo tipo de crítica criativa. Cândido Franco qualifica-a como “forma extraordinária” de “crítica-criação”<sup>5</sup>, qualidade que encontra nas suas recensões: “Sobre a crítica e a criação, (...) recordo sempre (...) as recensões de leitura de Luiz Pacheco, porque elas me parecem os dois cruzamentos possíveis da crítica e criação”<sup>6</sup>. Consciente de que a sua estratégia seria a ideal tendo em conta as circunstâncias culturais dos anos 50-70, Pacheco adverte para o cuidado que esta exige. Dado que é uma crítica abrangente, pode induzir o crítico a ultrapassar a deontologia que o separa de opiniões excessivamente valorativas. Sabendo que a

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O David e o Paulino”, in ed. cit., pp.191.

<sup>2</sup> Roland Barthes, “O que é a crítica?”, in ed. cit., p.351.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Crítica de Identificação”, in ed. cit., p.123.

<sup>4</sup> Cf. João Pedro George, “Águia solitária”, prefácio a Luiz Pacheco, *Figuras, figurantes e figurões*, Lisboa, *O Independente*, 2004, pp.7, em que o crítico lista os cerca de 30 títulos de periódicos onde o autor colaborou.

<sup>5</sup> António Cândido Franco, “A questão da crítica e o lugar do crítico em Portugal”, in *VVAA., Apeadeiro*, nº3, in ed. cit., p.77.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p.78

sua crítica é polémica e se justifica no confronto ideológico, Pacheco deixa claro que as opiniões, mesmo quando necessárias, nunca devem inscrever o crítico em querelas, mantendo sempre o objetivo que lhes compete: esclarecer o leitor<sup>1</sup>. Visíveis as suas preocupações com o público, a crítica ideal de Pacheco encerra a consciência pedagógica de um programa direccionado para um leitor que, ao mesmo tempo que lê, se forma enquanto indivíduo. Torna-se necessário informar o leitor do que se produziu, leu e criticou em cada etapa literária geracional. Pretendendo inscrever o público no acto crítico, a sua definição de crítica passa obrigatoriamente pela definição de público: “A crítica é uma entidade de relação, (...) sugere a existência de um público interessado e duma arte e literatura que com esse público tenham relações sinceras de sangue, não simples coincidência de língua ou de lugar”<sup>2</sup>. Toda a Crítica de Pacheco é concebida em moldes direccionados a um leitor com quem procura dialogar, sejam os destinatários seus conhecidos ou não. Quando a crítica não é especificamente direccionada – em que o leitor não assume uma entidade nem tem um nome –, o leitor de Pacheco apresenta-se numa progressiva construção. Até constituir uma concepção de leitor-modelo representativo da recepção crítica, os textos de Pacheco são escritos a pensar nos leitores formados e nos que se encontram em formação. A mentalidade do leitor é alvo de mudanças quando descobre outras formas de percepção do mundo. Daí que o crítico deva considerar apenas os interesses literários; caso contrário, o maior lesado será o leitor. Assim, a crítica de Pacheco procura ter em conta o público menos esclarecido do Estado Novo. Nestas palavras, podemos atentar nesse aspecto bem como na clara crítica ao Neo-realismo:

(...) não é ainda o nível mental desse mesmo Público (...) que se rebaixa e subestima dando um favor (...) exclusivo, a certas formas literárias em detrimento doutras, cultivadas no isolamento e na indiferença geral, quando outras bagatelas literatas e uma multidão de líricos aluados fazem esquecer aqueles que (...) se dedicam à elevação dum património cultural comum, no campo da crítica, da filosofia, da investigação histórica? (...)<sup>3</sup>.

Assim, Pacheco alega que o crítico não se pode afastar dos primados básicos da comunicação e do esclarecimento e, por isso, também a crítica não deve constituir um monólogo mas uma solicitação à intervenção, aconselhando o público a participar na vida cultural do país. Porém, e porque crítica é diálogo, o crítico tem também muito a aprender com o público, procurando desempenhar melhor as suas funções. Essa comunicação pretende ultrapassar uma formalidade restritiva a literatos estimulando o leitor a exercer a crítica no seu meio social, a divulgar as suas opiniões e a “aculturalizar” através do testemunho opinativo. Depois de o crítico tomar contacto com a obra, o que deve fazer é:

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Crítica de Identificação”, *in ed. cit.*, p.133.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Uma revisão crítica”, *in ed.cit.*, p.1.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.1.

aconselhar a ler. (...) que façam opinião por si, que façam crítica mesmo em família, que se mantenham actualizados. (...) Lendo primeiro, o meu possível leitor estará mais apto a *criticar-me* depois. (...) Esta nossa tendenciosa mania que um crítico é um *deus super omnia* tem de acabar. É provincianismo rematado. (...) Houve em França um senhor chamado Saint-Beuve, autoridade summa em matéria de crítica literária (...). Nas suas críticas semanais, *Causeries de Lundi*, era lido e acatado, fazia opinião. Pois sabe-se que ele discutia e longamente e humildemente em passeios com o secretário (...). Vocês não me querem ajudar (...) lendo e mandando para cá o que pensam?<sup>1</sup>

A crítica tendenciosa, exclusivamente estética e alienada das circunstâncias da obra<sup>2</sup> é a que Pacheco mais combate. Além de incompleta, é infrutífera para o leitor uma vez que o seu discurso não corresponde a uma progressiva desocultação dos processos mentais de leitura. A crítica tem de ser uma leitura de referência que permita guiar o leitor na descoberta da obra. Tais etapas de leitura não dispensam conhecimentos históricos, culturais e estéticos. Procura-se o equilíbrio no acto da crítica tal como ele existe na leitura:

tal como é difícil imaginar um leitor (...) abstraindo-se (...) da sua condição humana para apenas gozar os valores formais que determinada obra lhe oferece, trocando (...) a **emoção de simpatia** (...) pela pura **emoção estética** (...) também seremos levados a reclamar, a par e à parte duma crítica puramente (...) estética, as vantagens (...) duma crítica social – pedagógica, que, ignorante dos valores estéticos duma obra, não os confundindo com outros nem os julgando em função doutros (...), (...) se dirija a aspectos dela, quais sejam as suas consequências morais e políticas.<sup>3</sup>

É necessária uma crítica que combine preocupações estéticas sem deixar de enfatizar as questões sociais e pedagógicas de determinada obra devido ao clima de anti-progressismo dos anos 60. À parte grupos localizados que combatem a ignorância proclamando a liberdade de expressão – o Surrealismo com o vanguardismo e, por outro, o Neo-realismo com a sua escrita directamente denunciadora –, é geral o desinteresse dos cidadãos. Além do necessário chamamento à realidade através da palavra e da sensibilização poética que só a Literatura poderá oferecer, é urgente elucidar o público acerca da ideologia das obras literárias, as que mais influência, negativa ou positiva, terão sobre o público. Cabe somente ao crítico filtrar essas obras e traduzir as que beneficiem o leitor-cidadão, constituindo-se ele mesmo um mediador entre a arte e a sua recepção. Especializado e rigoroso, o que se espera de um crítico é que este atribua à obra alguma pedagogia socio-ideológica segundo “o seu ângulo profissional, valorizando-a naturalmente em função dele, extraindo para ele toda a lição de

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Lisboa e quem cá escreve”, *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, 2004, p.60.

<sup>2</sup> O título de uma das suas mais citadas obras, *Crítica de Circunstância*, apela, precisamente, a essa necessidade.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Da necessidade de uma crítica exclusivamente formativa”, *in ed.cit.*, p.132.

que ela for capaz (...)”<sup>1</sup>. Um crítico serve também o autor “sabendo que [na sua obra] um mundo de valores se encerra, ao qual nada é alheio e tudo conflui (...)”<sup>2</sup>.

Todavia, não cabe só ao crítico mudar uma cultura cujos alicerces se baseiam para lá da leitura de obras e suplementos literários. O seu subdesenvolvimento prende-se a outros factores, nomeadamente de ordem económica. Porque a “cultura sai cara”, o crítico deverá sensibilizar os representantes culturais para estes factores. Sem meios de sensibilização que permitam arquitectar uma cultura acessível, o projecto do crítico nos suplementos literários fica anulado. No segundo ponto desta parte, abordarei alguns aspectos de uma das mais significativas vertentes interventivas do projecto de Luiz Pacheco, a vulgarização cultural da literatura para as massas. O seu trabalho de edição constitui o lado prático de uma crítica literária cuja aplicabilidade ainda não havia sido explorada.

Além de estudar a fundo a obra e a psicologia do autor através de uma nova proposta crítica, Pacheco anseia modificar a concepção de Literatura e de Crítica propondo uma revisão dos valores que as sustentam. O seu segundo plano de reforma literária ancora-se ao polemismo. Pacheco inicia o seu projecto dando a conhecer a sua experiência de leitura, contribuindo para a reforma do meio cultural através “de um intenso conhecimento do meio literário e de um plano fundamentado e premeditado”<sup>3</sup>. Um dos seus desejos será regressar a uma consciência crítica moderna baseada na polémica. Octávio Paz afirma que, para restaurar os valores perdidos necessários à avaliação do presente, a Crítica terá que regressar ao passado. Este paradoxo que define a Modernidade – como consciente de si mesma num processo concomitante de auto-destruição e criação – obriga a Crítica a construir-se através da ruptura com o tempo presente:

a renovação do pacto original implica um acto de (...) justa, violência, a destruição da sociedade fundada na desigualdade dos homens. Esta destruição é (...) a destruição da história (...); no entanto, realiza-se através de um acto (...) histórico: a crítica convertida em acto revolucionário. O regresso ao tempo (...) anterior à ruptura. Não há outro remédio senão afirmar (...) que só a modernidade pode realizar a operação de volta ao princípio original, pois só a idade moderna pode negar-se a si própria.<sup>4</sup>

Lamentando que, no campo da crítica e das possibilidades literárias, o século XIX tenha sido mais “justo” porque detentor de “vários públicos”<sup>5</sup>, Pacheco propõe uma vertente polémica dinamizadora que inclui o público nessa dinâmica. Recordando o que afirmou António J. Saraiva sobre a Geração de 70 em *História da Cultura em Portugal* – última grande iniciativa

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.133.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.133.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Crítica de Identificação”, *in ed.cit.*, p.124.

<sup>4</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, (trad. Olga Savary), 1984, pp.25. (adaptação ao P.E. de minha autoria).

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “Uma revisão crítica”, *in ed. cit.*

intelectual promotora do progressismo – atente-se nas palavras de Cândido Franco que, evocando a voz incisiva de Antero, reflecte sobre a necessária contundência de Pacheco perante uma cultura adormecida, já antes relacionada com Gaspar Simões:

Luiz Pacheco (...) não deu ainda de barato as suas ideias sobre a necessidade de uma crítica literária agressiva. (...) Numa época em que todos advogam o diálogo e as boas maneiras, a vida intelectual portuguesa pode estar a afundar-se numa tácita convivência forçada, (...) falha de qualquer rasgo de insubmissão. A má criação de Antero para com Castilho (...) é sempre de má nota, além de revoltante, mas o opróbrio não deixa de ser desde Adão a fatalidade necessária a qualquer inovação.<sup>1</sup>

Uma das suas primeiras tentativas de despertar as mentes dos que escrevem e dos que lêem constituiu-se com a “Carta ao sr. Director do «Átomo»”<sup>2</sup>. A única forma de a Cultura e nomeadamente a Crítica evoluírem passa pelo diálogo e exposição de divergências. Embora de modo não tão intenso como noutros artigos, esta atitude de confronto deixa já adivinhar uma preponderância polémica, característica de Pacheco, recuperando uma tradição que tem nas “tradicionais «Letters to the Editor»”<sup>3</sup> uma forma de comunicação e exercício “de um direito moral, tácito, que é o dum leitor”<sup>4</sup>. Clara Rocha, num aprofundado estudo sobre a história das *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, refere precisamente que “a revista facilita por natureza o processo de feedback na comunicação. Através de rubricas como «Correspondência dos leitores», «Cartas do Director», textos-proposta enviados a vários intelectuais e que servirão de base de discussão ou polémica (...)”<sup>5</sup>. As ideias abordadas como sugestão e alerta em 1950 ganham uma voz mais forte nove anos depois. Pacheco publica um ensaio na sua editora Contraponto: “Convivência e Polémica”<sup>6</sup>, que é distribuído pelas ruas de Lisboa com uma epígrafe como libelo: “CRITICAR, eis a nossa função positiva!”<sup>7</sup>, máxima de António M. Lisboa, uma das maiores referências vanguardistas de Pacheco. No editorial ao primeiro número da sua revista *Contraponto*, “Uma revisão crítica”, Pacheco sublinhou que a consciência histórica é essencial para um crítico na medida em que a literatura actual só se justifica tendo em conta os seus antecedentes. Já Octavio Paz afirmara que a consciência histórica, além de essencial ao enquadramento do crítico, é uma noção tradicionalmente moderna, expressando uma continuidade cíclica de rupturas e suturas. A noção da história pauta-se por uma predisposição crítica necessária ao progressismo na medida em que reavalia valores já ultrapassados e inscreve o “novo” naquilo que irá constituir uma nova tradição, uma

---

<sup>1</sup> António C. Franco, “Luiz Pacheco: contundência crítica”, in *Jornal de Letras*, 10 de Fevereiro de 1999, p.20.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, *Contraponto – Cadernos de crítica e arte*, Lisboa, 1950.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>4</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>5</sup> Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, INCM, 1985, p.39.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstancia*, ed.cit., p.39-47.

<sup>7</sup> António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1977, p.40.

“tradição moderna”, “expressão da condição dramática da nossa civilização, que procura seu fundamento, não no passado (...) mas na mudança.”<sup>1</sup>.

Em “Convivência e Polémica” Pacheco revela a sua consciência histórica ao atacar o discurso de um historiador, António C. Leal da Silva, que defende a harmonia entre os intelectuais delegando para segundo plano o confronto dialéctico de tendências ideológicas, confronto esse que, na opinião de Pacheco, funda o progressismo da História. Em detrimento da “convivência”, Pacheco mostra-se individualista ao afirmar que o intelectual, especialmente o crítico, nunca deve abdicar do que defende. A polémica daí resultante é inevitável mas benéfica dado que debate pontos de vista e contribui para a permanente renovação de propostas ideológicas de uma Cultura em evolução. Tomando como ponto de referência o artigo de Leal da Silva, “Crítica e convivência”, Pacheco expõe a corrupção do meio literário português reduzido a convivências forçadas (cultivadas no elogio mútuo) e a *complots*. Lamenta que a maioria dos intelectuais portugueses mantenha uma escrita de fachada, procurando salvaguardar a imagem representativa de uma democracia cultural conseguida através de uma coexistência hipócrita:

o que a história da Cultura (...) nos ensina é a resolução das antinomias [no] combate implacável entre credos opostos (...). Também a *nossa verdade* (...), as nossas convicções (...) apenas se podem demonstrar (...) em actos, tenham eles as consequências que tiverem, sejam eles (...), blasfemos, agressivos à verdade dos outros (...). E não esquecendo-nos de nós próprios, quer dizer, submetendo-nos a verdades impostas de fora – ou de cima.<sup>2</sup>

Pacheco considera que o progressismo crítico passa pela reorganização do mundo através da destruição do “velho” para que se possa construir o “novo”:

O chamariz da convivência, quando se nos apresenta imposta ou sugerida por quem mais preocupado parece com o bisturi da crítica construtiva (*construtiva*, digo bem, porque nela se encaixara a sua fase prévia da denúncia e da destruição), é o corolário natural de uma temática de aliciamento e convite ao imobilismo (...) é um salvo-conduto para a abjecção.<sup>3</sup>

Cândido Franco afirma que Pacheco se revelou um crítico completo aliando ao seu conhecimento contemporâneo uma determinante coragem mediadora, indispensável ao despertar das mentes embaladas pela inoperativa intelectualidade lisboeta:

Livros, como diz algures o António Telmo, são cartas que nós escrevemos e que merecem sempre uma resposta franca. Dizer mal de um livro (...) é tão importante como dizer bem (...). Mesmo os melhores têm imperfeições (...). Luiz Pacheco foi o único que apontou o caminho de uma crítica judicativa cirúrgica, capaz de inventariar nos grandes autores ou nos livros de referência, premiáveis, defeitos e fragilidades. (...) Relembro (...) que reconhecer os limites

---

<sup>1</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, ed. cit., p.25.

<sup>2</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Convivência e polémica”, in *Crítica de Circunstancia*, ed.cit., pp.44.

de um livro é tão importante como reconhecer o seu fôlego. Ser grande não é ser impecável. Foi este o princípio de orientação da crítica de Luiz Pacheco (...) Se percebermos e dermos a perceber o que há de imperfeito nos melhores, estamos a permitir que outros ou os mesmos, corrigindo-se, venham a ser melhores. Eis a supina importância poética e cívica da actividade de Luiz Pacheco.<sup>1</sup>

Consciente que para se constituir verdadeira a Literatura tem de passar por uma consciência literária crítica e polémica, Pacheco afirma que

se tudo nos prova (...) que o autentico convívio resulta de nos potenciarmos como somos, reciprocamente pessoais, cruelmente duros para os hesitantes e para os oportunistas (...) ; se a convivência só é honrada por uma fecunda polémica, pela lealdade dos termos em que esta for posta, na mútua consideração que, mau grado adversários, se dedicam aqueles que sabem lutar a viver por uma (sua) verdade – como poderemos acreditar nessa outra *convivência possível?* Em que nada mais descobrimos senão (...) uma escusa espertalhona para a nossa inutilidade e para a nossa submissão conformista? A POLÉMICA É A RAZÃO DA NOSSA PERMANÊNCIA.<sup>2</sup>

Tendo em conta que o seu tipo de crítica – equilibrada entre o meio e o particularismo conceptual da obra – é o ideal para iniciar o leitor, Pacheco edificará um projecto pedagógico que nunca cessou de se construir. É pelo esclarecimento do que é a Crítica – onde começa e acaba a obra artística de um autor – que começa essa intenção de transformar a sua obra num projecto moderno completo.

---

<sup>1</sup> António Cândido Franco, “As cartas de Luiz Pacheco”, in Luiz Pacheco, *Cartas ao Léu. Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, Lisboa, Quasi, 2005, pp.126-127.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Convivência e polémica”, ed. cit., pp.43-44.

## 1.2 Alguns aspectos sobre a edição em Luiz Pacheco

Para Luiz Pacheco, o ‘livro’ tem de representar, no seu todo – desde a escolha literária até ao preço –, um ideal interventivo. Paralela à Crítica, a edição constitui o meio prático complementar ao seu projecto de reforma dos valores estéticos e éticos da literatura portuguesa contemporânea. Depois de estabelecidas as bases para uma noção de crítica, Pacheco proporá um *corpus* literário baseado nas escolhas que melhor se adaptarão à realidade de meados do século. Todavia, e apesar de considerar o livro como um objecto de uso pessoal, Pacheco distingue a concepção de “edição” da de “industrialização” livreira<sup>1</sup>. O trabalho editorial (exemplificado por uma das editores referência para Pacheco, a Inquérito<sup>2</sup>) tem em vista não um “mero intuito comercial, êxitos de oportunidade”<sup>3</sup>, mas uma atenção escrupulosa à literatura presente no objecto-livro. Pacheco aprecia na Inquérito, por exemplo, as “colecções baratíssimas”, as “obras em fascículos” e os folhetos de António Sérgio<sup>4</sup>. De facto, as iniciativas culturais dos folhetos volantes influenciaram Pacheco, levando-o a tomar como ponto de partida a ideia de que a cultura de qualidade poderia chegar a toda a gente se distribuída num suporte facilmente manuseável. Cândido Franco acredita que a influência de Agostinho da Silva, com a publicação, em 1940, de *Iniciação: Cadernos de informação cultural* foi determinante: “Luiz Pacheco (...) conhecia Agostinho da Silva do tempo dos Cadernos de Divulgação Cultural (...). As primeiras iniciativas editoriais de Luiz Pacheco podem ser aproximadas das actividades culturais do Agostinho lisboeta dos anos 40”<sup>5</sup>. Para Pacheco editar não é um negócio mas uma iniciativa de intervenção cultural. Por isso, elogiando a iniciativa da colecção livros RTP, crítica os altos preços praticados pelos editores que, desta maneira, também perderam clientes:

considero-a a iniciativa cultural mais relevante de 1970 – maugrado a ciumeira, a inveja dalguns colegas. (...) taxavam os livros como mercadoria de luxo e agora choram por uma clientela perdida; engano ignaro ou hipócrita: por uma clientela que nunca iam ter e também (...) gostava, tem direito ao livro.<sup>6</sup>

Educar o público em fascículos acessíveis tem de tornar-se compatível com uma consciência pedagógica, uma preocupação que se suaviza quando se trata de editar escritores

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Um obreiro da Cultura”, *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto, 1985, pp.55-64.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.57.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.56.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.61.

<sup>5</sup> António Cândido Franco, Luiz Pacheco, *Cartas ao Léo. Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, ed. cit., nota de rodapé 2 do VIII bilhete-postal de 7 de Fevereiro de 2000, p.56.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, “O problema do mecenato”, “O melhor livro do ano”, in *Figuras, Figurantes e Figurões*, ed.cit., pp.103-108. Artigo saído no jornal *Notícia* de Luanda, 13 de Fevereiro de 1971, nota 1, p.108.

canonizados<sup>1</sup>. A propósito da agitação editorial que as comemorações dos cem anos do nascimento de Raul Brandão provocaram no meio literário lisboeta, Pacheco critica as condições em que são trabalhadas as obras dos autores (incluindo espólios) cujas lacunas são colmatadas com comemorações de calendário. Estes hiatos aumentam quando certos editores aproveitam o mediatismo de determinado escritor para elaborarem edições de luxo. A celebração de um escritor deve passar pela sua divulgação, cuidado que não sensibilizara ainda o sistema editorial português<sup>2</sup>. Confundida com um negócio, enriquecendo escritores e editores, este tipo de edições origina o descuido editorial, denegrindo, em consequência, os propósitos da Literatura e desacreditando-a, sobretudo diante de um público desinformado. O leitor inscreve-se neste ciclo vicioso que, começando por si, termina com a constatação de que ele é a própria causa de uma cultura construída com base no equívoco e na ignorância<sup>3</sup>.

A época de Pacheco, a que acompanha os últimos vagidos do Surrealismo, é derradeiramente moderna pertencendo a uma tradição que ainda acredita no poder da palavra e no potencial do livro como suporte de liberdade e progresso. A vantagem do livro em relação a outros meios de comunicação cultural passa pelo poder de seleccionar leitores capazes de abraçar os seus propósitos e acompanhar a evolução dos tempos. Só a partir da Literatura se poderá educar o público através de outros géneros culturais cujos verdadeiros contributos sensibilizarão quem possua já formação sólida, sentido crítico e raciocínio apurado, qualidades que só a leitura poderá desenvolver. As outras artes<sup>4</sup> são necessárias mas, num país heterogeneo que ainda não abraçara uma cultura multimodal, não oferecem ainda as bases formativas a um espírito crítico, sobretudo por atingirem todos os tipos de público – o formado e o não formado. Além da falta de critério editorial, Pacheco esclarece quais os principais problemas do livro em Portugal:

O livro é (...) um meio de comunicar, ainda (...) dotado de certas fraquezas (...). Enquanto o jornal, a rádio, a televisão, o cinema, o teatro atingem uma percentagem muito maior do público (...) incluindo nesse público os simpáticos analfabetos ou semianalfabetos (...), um livro raramente excede uns milhares de leitores, um público de qualidade, a quem já por certo não irá dar novidades de maior. Isto a um preço incomportável para a maioria (...) aqueles para quem poderia ser mais útil, ou revulsivo (...).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Exceptuando os fenómenos editoriais de Camilo e Pessoa, cujo trabalho editorial considera de qualidade. Luiz Pacheco, “Raul Brandão de viés”, *Figuras Figurantes e Figurões*, ed.cit., p.29.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.29.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.29.

<sup>4</sup> Das artes inferidas da Literatura, Pacheco acompanhou com especial atenção a do Teatro. O apêndice, presente no final deste trabalho, elenca todas as obras publicadas por Luiz Pacheco, inclusive os títulos da Colecção *Teatro no Bolso*, publicadas entre 1956 e 1965, sob a chancela da Contraponto.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “Um depoimento” n’ “A nota do autor aos quarenta anos”, in *Crítica de Circunstância*, ed. cit., pp.252-253.

A editora de Pacheco, a Contraponto, nasce em 1950 como uma oportunidade de transformar o panorama sócio-cultural e como uma voz contestatária: ao regime, às lacunas literárias, à edição como mercantilização da cultura e, sobretudo, como uma resposta pessoal aos obstáculos que Pacheco também enfrentava como escritor, criando uma edição de autor onde pudesse publicar os seus textos. António Guerreiro afirma que o idealismo deste projecto não pode ser considerado como uma mera intervenção, valendo tanto como as suas obras:

Como tudo na vida de Luiz Pacheco, também a sua editora desconheceu as regras da economia e do capital real. Foi um projecto tão diletante, tão puramente consagrado a um ideal de intervenção literária, que vale, em si, como parte importante da obra. O próprio Pacheco reivindicou o seu papel de editor em posição de privilégio em relação à condição de escritor.<sup>1</sup>

Apesar do cinzentismo da década de 50, Portugal foi fervilhante em novidades culturais. Pacheco acompanhou o surgimento de alguns dos maiores autores do século XX, havendo estreado Cesariny, António Maria Lisboa, Herberto Helder, Manuel de Lima, Natália Correia e Carlos Wallenstein. De entre o público, é mormente pela sua actividade editorial que Pacheco é associado ao movimento surrealista como seu companheiro de *route*. A Contraponto era bem conhecida entre os escritores pelo seu incentivo a projectos ideológicos. Vista como uma editora periférica quer pelas suas dificuldades económicas quer pelas suas escolhas excêntricas, a Contraponto animava projectos que não haviam conseguido a aceitação das editoras mais respeitadas<sup>2</sup>. A marginalidade da Contraponto não se justificava apenas na oposição ao sistema de mercado, aos esforços solitários de um idealista economicamente impossibilitado<sup>3</sup> ou ao método aleatório com que travava conhecimento com os futuros nomes da Literatura. As escolhas dos títulos eram deliberadamente ousadas numa época em que a Censura figurava como o “editor”-mor. Afirmando que “não li (...) referências (...), manifestos, traduções tentativas de publicação de qualquer obra de Sade em Portugal”<sup>4</sup>, Pacheco afirma-se o primeiro editor de Sade desde 1910 com *Diálogo dum Padre e dum Moribundo*, em 1959. Mais importante que o sucesso das publicações, para Pacheco era o exercício crítico e o gosto que cada obra espoletava, despertando a vontade de intervir e arriscando em obras que, na visão do editor, poderiam fazer toda a diferença:

---

<sup>1</sup> António Guerreiro, “Pacheco: comediante e livre”, in *Actual*, revista do *Expresso*, nº1837, 12 de Janeiro de 2008, pp.12.

<sup>2</sup> Cf. Manuel de Lima, “Interfácio”, *O Clube dos Antropófagos*, Lisboa, Estampa, 1973, p.124.

<sup>3</sup> É disto reflexo o facto de a Contraponto nunca se ter sediado. Vários eram os locais para onde Luiz Pacheco e a sua editora ambulante passavam: Lisboa, Setúbal e Caldas da Rainha figuram entre os principais pontos.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “O Sade aqui entre nós”, in *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, 1977, p.114. Posfácio à primeira edição de *A Filosofia na Alcova* de Marquês de Sade, ed. Fernando Ribeiro de Mello, pref. David Mourão Ferreira, posf. Luiz Pacheco, trad. Helder Henrique, Lisboa, Afrodite, 1966.

**Descoberta, aposta:** os termos exprimem exactamente a missão do Editor. Isto de editar livros (...) tem pouco a ver (...) com a indústria do livro. Editar é uma aposta (...), publicar livros no jogo da ganhunça coisa bem diferente e esta (...) perfeitamente integrada nas regras da sociedade de consumo.<sup>1</sup>

Foi publicando os textos dos surrealistas, em especial de António M. Lisboa, que Pacheco se notabilizara como editor. Após a morte do poeta surrealista, Pacheco propôs-se reunir o seu espólio, a ser publicado ou não na Contraponto. Tendo em conta que o pai do poeta havia destruído a obra<sup>2</sup>, Pacheco recuperou grande parte dos textos que haviam sido rasgados e dispôs-se a colaborar com Cesariny numa futura edição. Detentor, à data, de grande parte do espólio, em Janeiro de 1962 Pacheco surpreendeu-se quando leu a notícia de que a Guimarães Editores se preparava para lançar dois volumes, um de poesia e outro de prosa, que pretendiam reunir, numa “evidentíssima fraude”, as obras completas de Lisboa

e seria: tudo o que ele publicara em vida; o pouco, retirado do seu espólio e que conseguira salvar, editado (...) quer por mim quer por [Cesariny], a este por mim cedido; quer o grosso desse espólio, bem guardado numa pasta (...). Fui a correr verificar, temendo roubo ou desvio. Estava tudo. Tal como (...) me acompanhara nas minhas mudanças (...). Mas tudo.<sup>3</sup>

Seguro desta injustiça, Pacheco enviou uma carta à Guimarães Editores solicitando a revisão do título dos volumes prestes a serem lançados e dispondo gratuitamente<sup>4</sup> do espólio em sua posse após a reconstrução dos fragmentos. Da carta enviada (cuja resposta da Guimarães é imediata<sup>5</sup>) é consequente a notícia, no mesmo jornal, de 15 de Março de 1962 de que a editora desistira publicar as obras completas, “*mas sim apenas dois volumes, Poesia de António Maria Lisboa seleccionada por Mário Cesariny de Vasconcelos (...) e Prosa Seleccionada de António Maria Lisboa, integrado na «Colecção Ideia Nova»*”<sup>6</sup>. Pacheco censura a falta de incitativa da Guimarães ao escusar-se editar as Obras Completas, defendendo que “a resposta (...) teria de ser outra, aquela que naturalmente qualquer editor faria: *Obrigado pela sua informação e traga cá para a gente ver*”<sup>7</sup>. Ainda depois desta notícia, Pacheco renovou a sua vontade de colaborar com Cesariny mas dois meses depois entra em discordância a propósito do método de trabalho do seu colega:

Comecei ontem a minha ofensiva sobre a tua aldrabice das Obras Completas do Lisboa, sob o pendão do “agora vai assim”. Não creio que seja a melhor maneira de servirmos a sua

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Os Poetas Sonogados”, in *Literatura Comestível*, ed.cit., p.159.

<sup>2</sup> “António Maria Lisboa”, secção “Os meus Mortos”, in *Textos de Guerrilha 2*, Lisboa, Ler, 1981, p.65.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.65.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.70.

<sup>5</sup> Transcrição da carta em Luiz Pacheco, “António Maria Lisboa – II”, *Textos de Guerrilha 2*, ed. cit., p.68.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p.69. Revoltado com o sucedido, Luiz Pacheco escrevera, em Março de 1962, um artigo chamado “António Maria Lisboa vendido como sucata”. No entanto esse artigo, retido em Lagos, nunca chegou a ser publicado.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p.70.

memória andarmos aos coices os dois que somos as únicas pessoas capazes de a servir por agora. Tantas vezes nos temos zangado e feito as pazes que (...) me encontrarás pronto a colaborar contigo nesse propósito (...). Não tenciono poupar-te em nada. Para quê? Se tu não poupas vivos nem mortos e à tua vesânia? Serei terrível e cruel como o caso merece.<sup>1</sup>

No fim, apesar dos esforços, o espólio do poeta surrealista é roubado dos arquivos de Pacheco, tendo a sua obra apenas chegado parcialmente, hoje, até nós:

Desde a perda do espólio (...) desde que um trapeiro ou fosse lá quem fosse levou de um quintal de uma vivenda na Parede (...) todos os meus *dossiers* (...) originais, provas tipográficas, correspondência (...) cobrindo mais de uma década de actividades como Editor sob a sigla CONTRAPONTO –, e nessa muita papelada a pasta contendo o espólio do Lisboa, sabia (...) que nunca mais ninguém podia falar de *obras completas de António Maria Lisboa*, mas (...) daquilo que suponho, ainda é possível recuperar e se encontra aqui e além (...).<sup>2</sup>

Pacheco critica, por isso, aquela que, anos mais tarde, viria a ser considerada como a obra canónica de António Maria Lisboa, a que Cesariny, em colaboração com a Assírio e Alvim, editou em 1978. Lamenta que esta obra permaneça como a única reunião de textos (“completos”) que se conhecerá do poeta surrealista:

É esse o quase (único) mérito da edição Assírio e Alvim: pelo preço de capa, fiquei a saber o que ele [Cesariny] tinha metido lá pelo baú. Não era grande coisa. E usou, como nos folhetos da Guimarães, um truque fácil, um vigário saloio: alterar os títulos. Assim se chama de POESIA a bilhetes postais; se misturam obrinhas de epígonos surrealistóides, até de amásias, sob a capa de títulos do Lisboa e outras pinderiquices incríveis.<sup>3</sup>

Consciente deste caso, Pacheco defende que a vontade de certos autores em publicar tudo o que têm para não deixar obra póstuma é preocupação legítima e “atitude defensável (...), pois esta é coisa das mais periclitantes”<sup>4</sup>. Mesmo depois do desaparecimento de um autor, o seu legado leva anos a ser construído e os meios e colaboradores necessários para isso raramente trabalham em concordância, tanto as entidades envolvidas, como a família, que detém os direitos, as editoras e as máquinas publicitárias<sup>5</sup>. “Obras póstumas, sempre uma dúvida: como saber onde interveio a mão do compilador, qual o seu critério, quais os seus desígnios?”<sup>6</sup>. Para Pacheco existe uma solução para que a obra postumamente a editar possa ser o mais justamente apreciada e rigorosamente criticada: “A solução [...] seria depositar o original em lugar patente ao público, curioso apenas ou erudito em missão crítica.”<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Postal de Sesimbra para Lisboa, datado de 17 de Dezembro de 1962. Inédito manuscrito, gentilmente cedido por Nuno Franco, editor da livraria Alexandria.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “António Maria Lisboa – III”, secção “Os meus Mortos”, in *Textos de Guerrilha 2*, ed. cit., p.71.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.72.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Poeta o Namora?!...Fora! Fora!!!”, in *Literatura Comestível*, ed.cit., p.76.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, pp.76-77.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p.78.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p.78.

## **2. A construção cultural Luiz Pacheco**

## 2.1. Luiz Pacheco, o leitor como autor

Depois de elaborada uma Crítica capaz de responder aos desafios que enfrenta o leitor de meados do século e de formado um *corpus* literário de qualidade, Pacheco aplica esse método crítico aos autores que o acompanharam desde a sua juventude, que pertencem à sua geração etária e literária e que o formarão enquanto leitor. Pacheco assume-se como leitor-modelo de uma época de transição, um estatuto que prefigura uma exemplaridade que quer ver estendida ao público. O seu programa culmina com a mutação de um leitor exemplar – móbil de uma pedagogia modelar – na gradual consciência metacrítica do próprio pedagogo. Este processo de “alterização” do discurso crítico, perceptivo da sua contemporaneidade, prepara o caminho de Pacheco para a sua edificação autoral através de uma concepção particular de Literatura.

Tendo a Crítica um discurso contíguo ao literário, a Literatura que lhe deu origem constrói-se a partir de uma consciencialização do meio em que se insere e das propostas artístico-sociais que a envolvem. Daí que a noção de Literatura em Pacheco, concebida a partir de outros discursos literários adaptados às suas idiossincrasias, não se possa constituir solitariamente. Contemporâneo do Neo-Realismo e do Surrealismo, foi este último movimento que mais influenciou Pacheco não só pela convivência (em especial com Cesariny e António M. Lisboa), mas também pelas afinidades geracionais, literárias e ideológicas. Em relação ao Neo-Realismo, apesar de admirador (quase) incondicional de José Gomes Ferreira (um autor que muitos críticos associam, eticamente, ao Neo-Realismo), as divergências estéticas com este movimento não lhe permitiram cultivar afinidades com os seus autores e respectivas obras. Ao elaborar as suas críticas e resenhas aos autores nacionais e estrangeiros, Pacheco vai incorporar o que lhe permitirá definir-se literariamente. Criará, a partir de uma crítica formativa, uma noção de Literatura instrutiva e reveladora da época que se avizinha, apocalíptica na sua consciência pós-moderna, através de uma metalinguagem que reflecte ânsias estéticas, artísticas, sociais e ideológicas não só do autor mas também de quem o recebe. Reflexos deste modelo são os textos-projecto *O que é o Neo-Abjeccionismo* e o *O Cachecol do Artista*. O tipo de Literatura reflectida nestes textos representa uma mistura entre a crítica social e uma metalinguagem que se pensa a si mesma como forma particular de literariedade. A discursividade literária em Pacheco constrói-se a partir de uma linguagem que, não sendo canonicamente literária, se torna polémica porque reactiva a uma sociedade literata e humanamente ausente. É neste aspecto que o fenómeno da contracultura – produto de uma pós-Modernidade antecipada em Luiz Pacheco, por exemplo – se manifesta através do

infraliterário, característico do Abjeccionismo<sup>1</sup>, micro-movimento do último período do Surrealismo português, e de que Pacheco pode ser considerado o máximo representante.

Desta maneira, a construção autoral em Luiz Pacheco é reflexo de um programa crítico que, permitindo autoficcional-se, constrói uma noção de Literatura representativa da que os surrealistas, pela voz de Lisboa<sup>2</sup>, almejaram edificar: a vida e a verdade captadas em palavras<sup>3</sup> e assumidas como um compromisso do homem com o escritor e do escritor com os homens.

---

<sup>1</sup> Identificarei esta manifestação dissidente do Surrealismo português como uma micro-corrente, que actualiza o carácter combativo do movimento de inspiração francesa.

<sup>2</sup> No texto “Alguns personagens”, presente no volume *Poesia* (Lisboa, Assírio e Alvim, 1977, p.105), António Maria Lisboa distingue a noção de “Literatura Viva” de Régio, representante do ideal estético-literário presencista, da de vida como literatura, característica do ideal surrealista.

<sup>3</sup> As “palavras-acto” de Lisboa que inspiram precisamente esta noção de Literatura como Vida (criação, portanto) e não a vida como Literatura, quotidianamente vivida inspirando-se nos seus aspectos realistas, como conceberam os presencistas.

Porque o autor só o é porque leitor e porque seu próprio leitor. Por seu turno, o leitor definir-se-à sempre enquanto tal, porque afinal reescreve já como autor o que, a partir do momento da leitura, passa a ser seu e lhe foi proposto pelo produtor daquilo que lê.

J. David Pinto Correia, “Leitor/autor e autor/leitor: a complexidade de uma relação”, in *Jornal de Letras*, ano III, nº8, 7-13 de Fevereiro de 1984, pp.30.

(...) ter, saber, ter, escolher mestres de qualidade é mais um louvor, ninguém pode partir do zero. Uma voz exercita-se em vocalizos se quiser cantar a preceito, depois. Nem isso é coisa que nos (a mim, não) incomode: conhecendo já os mestres, ficamos a ouvir-lhes a toada, mesmo em eco.

Luiz Pacheco, “Uma voz calmante: Natália Correia”, in *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, O Independente, p.63

### 2.1.1. O cadinho literário: divergências e convergências

Na construção da sua identidade autoral, Luiz Pacheco assumiu-se como leitor antes de se constituir como crítico. Fruto de um projecto que partira da crítica para se pensar a si mesmo como destinatário dos textos criticados, Pacheco assume-se discente do seu próprio programa enquanto leitor-modelo das suas influências. A concepção de ‘Leitor Modelo’ defendida por Eco configura-se importante para auscultar o progresso crítico e autoral de Luiz Pacheco. Helena Buescu estabelece um paralelismo entre a ideia de autor empírico (a pessoa que escreve) e a relação entre o autor e o leitor de Eco:

para [Eco], assim como o Leitor Modelo surge como uma «hipótese interpretativa» formulada pelo autor empírico, também paralelamente o Autor Modelo surgirá com um dado mais, que Eco enuncia do seguinte modo: «[O leitor empírico] deduz uma imagem tipo [de Autor Modelo] (...) como acto de enunciação e está textualmente presente como enunciado».<sup>1</sup>

A obra literária encerra a idealização de um leitor a quem é dirigida, o leitor modelo. Da mesma maneira que um leitor concebe uma ideia modelar do seu autor, ao criticar a literatura de uma época Pacheco apropriá-la-á como resultado de um exercício modelar de leitura que se reflectirá nas suas criações.

Barthes deu muita importância ao leitor na construção do texto literário. Apesar de desmistificar o “mito da filiação”<sup>2</sup>, considera que o Texto é um “campo metodológico” e histórico cuja linguagem reúne em si todas as leituras que o originaram. A mesma ideia é defendida por Paz que, atribuindo ao leitor o papel evolutivo do Texto, concebe a poesia como uma realidade que se recria consoante o receptor. A teoria barthesiana da “morte do autor” ecoa nesta concepção da literatura como testemunho. O leitor é ele mesmo, por isso, também um autor em permanente construção:

O poeta diz e, ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia (...) é (...) autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. No fundo desta ideia vive ainda a antiga crença no poder das palavras: a poesia (...) vivida como uma operação mágica, destinada a transmutar a realidade.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Helena Buescu, “Porque é que um autor é um problema?”, in *Em Busca do Autor Perdido*, Lisboa, Cosmos, 1998, p.13.

<sup>2</sup> Roland Barthes, “A morte do autor”, in *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1984, p.58. A meu ver, o impasse de Barthes, que evoluirá para uma contradição, consiste em distanciar o Texto – “uma «meganarrativa legitimadora» (Lyotard)”, (Buescu, ed.cit., p.16) –, da sua própria origem, o sujeito autoral, cuja imagem é, a pouco e pouco, dirimida, legitimando o discurso na própria linguagem que o funda. Porém, o próprio Barthes afirma que uma linguagem não é auto-geradora, constituindo-se como um construto de intersecções que, mesmo se rasuradas até aos primórdios da sua origem, não poderiam ter vindo senão de um “*scriptor*” (ed.cit., p.24), presença empírica que ele legitima.

<sup>3</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed. cit.), p.85.

Delegando ao leitor a responsabilidade da construção de um Texto, Barthes rasura a noção de autoria como determinante para a concepção de Literatura. É ao leitor que cabe a legitimação do discurso pois nele se encerram diversas inter-textualidades que inscrevem um Texto na história. Ainda que extremando a tentativa de fazer com que o texto literário sobreviva por si mesmo numa época em que o biografismo começara a tomar conta dos Estudos Literários, a teoria de Barthes encerra o mérito de permitir-nos parametrizar a importância do leitor para a sobrevivência e circularidade de um texto. Por reunir “todas as citações”, o leitor de Barthes não é alheio ao Leitor Modelo de Eco, capaz de absorver uma gênese discursiva ancorando-a às suas próprias referências:

um texto é feito de escritas múltiplas (...) que entram umas com as outras em diálogo (...), mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne [:] é o leitor (...), o espaço exacto em que se inscrevem (...) todas as citações de que uma escrita é feita (...); o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é (...) *alguém* que tem reunidos (...) todos os traços que constituem a escrita. (...) o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.<sup>1</sup>

Recorrendo a um jogo de palavras de Claudel, Barthes afirma que toda a crítica é “«connaissance» do autor e «co-naissance» de si mesma no mundo”<sup>2</sup>, isto é, conhecendo o autor, o próprio crítico nasce com o autor a partir do seu exercício de leitura. Daí que o leitor, quando interpreta um texto, estabeleça nessa crítica uma leitura sobre si mesmo: “Toda a crítica deve incluir no seu discurso (...) um discurso implícito sobre si mesma; toda a crítica é crítica da obra e crítica de si mesma”<sup>3</sup>.

Estudando as vozes alheias para construir a sua, Pacheco faz parte da derradeira geração de autores ainda modernos que começaram a sentir a saturação da influência na sua própria criação. Como afirma Paz, essa saturação pauta o fim da ideia de arte moderna como tradição baseada na negação e na sutura<sup>4</sup>, processo que sintetiza num discurso todos aqueles que lhe deram origem<sup>5</sup>. Este foi um fenómeno que Pacheco cristalizou ao sintetizar todas as suas influências num único Texto baseado num construto de concordâncias e dissonâncias,

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, “A morte do autor”, in *op. cit.*, p.53. Por outro lado, como pode um “homem sem história, sem biografia, sem psicologia” ser “apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem a escrita” ancorada a uma linguagem que é ela mesma o eco da passagem do leitor pelo texto?

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Ensaio Crítico*, Lisboa, Edições 70, 1977, p.350.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.30.

<sup>4</sup> Concepção que Fernando Guimarães entende como o início do Modernismo português, herdeiro de mudanças estéticas e éticas começadas nos finais do século XIX e início do XX. Daí que, convergindo para a noção da modernidade como tradição defendida por Paz – aliás citado na nota 1 da p.8 desta obra –, Guimarães entenda o início do Modernismo e das suas manifestações vanguardistas como produto de uma sutura que expressa uma “*continuidade*”: “Mas há um certo perigo em confundir esses juízos de valor com a tal ruptura que, visível na sua aparência cultural, acabaria por não existir como algo que se demarcasse em termos absolutos. Julgava-se, afinal, como totalidade insondável o que era um momento (...) da continuidade aberta por um certo discurso. Neste caso, aquilo que era entendido como ruptura poderá ser entrevisto em termos de sutura”. Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3ª ed., Lisboa, INCM., 2004, pp.7-8.

<sup>5</sup> Octávio Paz, *op. cit.*, pp.198-190.

maturação de uma hereditariedade recriada e sedimentanda. Assim, este autor não acredita que a genuinidade passe pelo desconhecimento do passado. A literatura regenera-se mas sempre a partir das mesmas bases criadoras: “não se inova a partir do nada e nada se destrói que não se substitua (...)”<sup>1</sup>. Dando exemplo de algumas das influências de Pacheco, Vítor Silva Tavares propõe-lhe uma herança citando nomes como Bocage, Camilo, Pessoa e Lisboa:

Nessa tua prosa se verão inúmeras (...) heranças culturais (...). (...) a um tempo, o Bocage, o Camilo (satíricos, sentimentais), o Leal, o Lima (loucos absurdos, imprevisíveis), o Laranjeira, o Sérgio, (luminosos dramáticos), o Lisboa (essa saudade mágica), o Cesariny (essa afinidade electiva), o Pessoa (tudo quase tudo). (...) feitas as contas a soma de (...) transformações – exactamente como num criador, que, já se sabe, não inventa coisíssima nenhuma.<sup>2</sup>

Pacheco estabelece uma relação entre autor e leitor que procurará seguir ao longo do seu processo literário. A escrita – mostruário de uma entidade em comunhão com o seu meio – constrói-se numa dialéctica permanente entre o autor e o leitor, fundando-se nas aspirações do escritor:

Ao Autor (...) compete possuir uma visão tão lúcida quanto possível daquilo que apresenta a público (...); cumpre-lhe, ainda, saber as suas limitações e sem falsa modéstia algumas das suas certezas, mesmo que as conte pelos dedos duma só mão e, volta-não-volta (...), as sinta esboroarem-se (...) como torrões de lama que o sol de uma outra qualquer verdade (tão precária ou postiça como as anteriores, talvez) secou.<sup>3</sup>

Paralelamente ao autor, o leitor que Pacheco procura formar é aquele que testemunhará a sua obra, recriando-a como se de sua se tratasse. Em “Um depoimento”<sup>4</sup>, texto pedagógico que elabora uma conduta de leitura, apela-se ao leitor que se informe e crie hábitos de leitura e que “saiba (...) completar (...) com a sua ciência pessoal (...) as suas outras leituras, a sua crítica afinada, com o seu conhecimento directo ou mediato (...) das Letras portuguesas aquilo que o Autor tentou transmitir-lhe (...)”<sup>5</sup>. Para que possa surpreender-se com uma obra, o leitor não pode esperar de um livro a suprema-revelação dado que, segundo Pacheco, em pleno século XX, as grandes revelações já haviam sido feitas: “Que o Leitor não espere grandes e decisivas, surpreendentes verdades (as quais já foram ditas por outros), mas um modesto contributo para o seu esclarecimento, ou determinação”<sup>6</sup>. Mas a voz autoral deve

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “A nota do autor aos quarenta anos”, *Crítica de Circunstância*, ed. cit..

<sup>2</sup> Vítor Silva Tavares, “A crónica por fazer”, in *Suplemento literário do dia do Diário de Lisboa*, 2 de Setembro de 1971, p.3. Rui Zink sublinha também esta questão: “Luiz Pacheco lembra-nos também, a cada parágrafo, que o facto de ser livre não significa que ignore a dívida de gratidão para com os escritores que o antecederam – e os humanos que com ele conviveram. O escrevedor segundo Luiz Pacheco não se escreve apenas de corpo e alma inteiro (...). O escrevedor é um escrevedor.”, Rui Zink, prefácio a Luiz Pacheco, *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do livro, 2003, pp.12-13.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstância*, ed. cit., pp.239-240.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Um depoimento”, n.º “A nota do autor aos quarenta anos”, ed.cit., pp.247-253.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>6</sup> *Idem, ibidem.*

sempre intrigar e inquietar para que o diálogo seja fecundo e, por sua vez, o leitor não deve ser excessivamente desconfiado ou crente:

Instiguemos no prezado Leitor tanta curiosidade como desconfiança (...). Estimulemos a sua atenção, agudizando a sua crítica. Tal como o Leitor precisa de ser respeitado, também o autor aprecia (...) leitores (...) suspicazes, interventores. Por muito rica que seja a experiência de um Autor, essencial para a sua realização se quiser conhecer o Mundo e quem cá vive, (...), ela não dispensará o diálogo com esse próximo que é potencialmente um seu Leitor (...).<sup>1</sup>

Tendo em conta que a Literatura tem sido comprometida pela falta de comunicação entre o autor e o leitor, Pacheco afirma: “Vivemos num tempo perverso, onde entre Leitor e Autor se erguem mil barreiras (...): há que estabelecer entre um e outro uma cumplicidade (...)”.<sup>2</sup>

\*\*\*

Um dos autores que mais influenciou Luiz Pacheco foi José Gomes Ferreira. Pacheco estreou-se individual e publicamente como autor – e como leitor e epistológrafo – com a publicação de *Carta-Sincera a José Gomes Ferreira*. António Cândido Franco defende que esta carta, mais que a interpelação de um leitor dedicado ao seu autor, surge como uma oposição à Crítica e à perda da noção de literatura interventiva. Rebater o academismo cultural que grassava é, também, uma consciência ideológica que, na solidão da sua convicção, transforma a carta no modelo crítico por excelência pela sua direcionalidade:

As cartas começaram por ser, com as palavras dirigidas [a] (...) José Gomes Ferreira, uma forma independente (...) de exercer a crítica (...). O primeiro livro de Luiz Pacheco (...) revisita a poesia portuguesa da segunda metade do século XX e encontrara para ela uma perspectiva que tem como ponto central a obra de António Maria Lisboa. (...) por que razão Pacheco não defendeu a sua tese num texto ensaístico (...)? Por que preferiu ele o desafio directo de uma carta (...)? (...) A sua crítica pretendia ser incómoda, sincera, directa, às vezes brutal (...). Ao deixar de lado o ensaio (...) Pacheco mostrou a desaprovação que sentia pelo meio literário português (...), estivesse ele do lado da situação ou da oposição. A carta (...) apareceu-lhe como o género que melhor se adaptava ao seu propósito crítico e na solidão de remetente (...) melhor lhe garantia a independência. (...) o livro de estreia de Luiz Pacheco representa uma reabilitação moderna da epistolografia, dentro do século XX português.<sup>3</sup>

Pacheco apela nesta carta ao seu único intitulado Mestre<sup>4</sup> que não escreva mais na revista *Ler*, esclarecendo que as “crónicas, em estilo chocarreiro (...), sentimentalão ou humorístico,

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, pp.250-251.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.251.

<sup>3</sup> António Cândido Franco, “Sobre a epistolografia de Luiz Pacheco”, in Luiz Pacheco, *Cartas ao Léu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, ed. cit., p.12.

<sup>4</sup> Numa carta de Luiz Pacheco a Zetho da Cunha Gonçalves, datada de 11-2-1994, é visível a preocupação e admiração de Pacheco para com a memória de uma referência da sua geração: “Você chamar Mestre ao José Gomes Ferreira ao mesmo tempo de congeminar editar a obra completa de Manuel de Castro, é coisa que mui

negro a dar no cinzento”<sup>1</sup>, marcam o declínio de um nome cuja representatividade não se coaduna com a prosa que o Poeta havia publicando antes:

(...) estou neste momento sugerindo a V. Ex.<sup>a</sup>: o não jogar (e perder) o SEU NOME em obra inferior e contraditória com a justa fama que esse nome alcançou. A única finalidade desta carta é – saiba-o V. Ex.<sup>a</sup> – DEFENDER O NOME DE JOSÉ GOMES FERREIRA, – MESMO CONTRA O PRÓPRIO JOSÉ GOMES FERREIRA.<sup>2</sup>

Entre a poesia de Gomes Ferreira e as crónicas da *Ler* existe um “desnível de temas e de intenções em relação aos poemas” e “uma *exploração* de estilo e de formas” que resultam num *pastiche* de fraca qualidade: “o pior *pastiche* é o que o autor faz de si próprio, especialmente se é em obra degenerada”<sup>3</sup>. O estilo despretensiosamente literário descontrola-se numa grave desigualdade que opõe a força da poesia a uma prosa calculadamente literata:

Há ali (...) todo um processo literário (no pior sentido e com um enorme descaramento de fingir *não ser* literário) que se revela nu, (...) premeditado, e (...) se desautoriza. E isto que em relação às ditas crónicas (...) não teria importância (...), em relação aos poemas é gravíssimo.<sup>4</sup>

Embora coincidente com o Neo-Realismo, a poesia de Gomes Ferreira não se associa a este movimento, nem pela estética nem pela vivência do poeta, produtora de uma linguagem brutalmente sincera. É pela linguagem e pelos motivos que a inspiraram, que Ferreira se aproxima de uma crueza e força que os neo-realistas nunca conseguiriam realizar. Nesta poesia, forma e conteúdo completam-se através do contraste invertido entre “beleza” e “fealdade”, índices estéticos que se secundarizam em favor da denúncia de um tempo moderno em ruínas, belo porque verdadeiro:

Há uma beleza que vem no «Discóbulo» e há pessoas que não querem ou não podem apreciar a beleza horrível duma «Guernica» (...). Este lugar-comum, em que se expressa o melhor combate da arte moderna, está aqui de propósito: certos poemas de José Gomes Ferreira são *uma guernica portuguesa* deste desgraçado tempo nosso.<sup>5</sup>

---

dificilmente liga (...) em Estética. Porque José Gomes Ferreira foi, seguramente, um MESTRE para mim e para a minha geração, já duvido um tanto que o seja para a sua – ressalvo o caso de Alexandre Vargas, onde o Poeta Militante se confundirá, quase inevitavelmente, com o Pai venerado. Que livros leu V. do Mestre? (...) Onde ele o influencia? O provoca? O marca ou marcou? Que livros de Manuel de Castro tenciona compilar no tal volume da Imprensa Nacional, que poemas inéditos possui?” (inédito gentilmente concedido por Nuno Franco).

<sup>1</sup> Carta-*Sincera a José Gomes Ferreira (com uma Nota do autor por causa da província)*, Coleção A Antologia em 1958, 1959, p.9.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.10.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, pp.37-38

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, pp.35-36.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.15.

Esta poesia encontra a sua força numa linguagem que, à partida, não a inscreve num programa estético radical mas cuja autenticidade resume essa dicotomia necessária à arte, aproximando-a do público:

A força maior da poesia de José Gomes Ferreira estava afinal num elemento anti-estético: ela era *uma formidável explosão de sinceridade*. A autenticidade da poesia e do poeta estavam lá (...) numa linguagem viva, dramática, íntima mas comovedora, (...) brutal e livre. E eis o que não havia antes; ou havia noutra tom; ou havia e era má poesia.<sup>1</sup>

É no contacto com o leitor, com as dores dos homens, que a autenticidade desta poesia ganha alcance e se desprende do habitual crivo artificialmente construído em literatura que permite resgatar a vida da arte. O poeta materializara-se na voz de um “homem, com desesperos e raivas de gente”, numa

atmosfera emocional (conseguida aliás com um vocabulário reduzido (...), mas cheia de efeitos e novidades, de contrastes e sínteses) a que já ninguém estava habituado na poética portuguesa moderna (digo: *contemporânea*), demasiado cerimoniosa e convencional, onde aos sentimentos do poeta se tinham sobreposto a *pose*, às dores verdadeiras a ironia ou a blague. (...) Queria-se um homem, com desesperos e raivas de gente (...).<sup>2</sup>

É no aspecto da necessária autenticidade, que não depende de estéticas, que G. Ferreira se distancia do Neo-Realismo, um movimento que centra os seus propósitos numa preocupação universal e intemporal que deveria ser comum a todos os autores. Pacheco expõe este problema num texto publicado posteriormente:

Parece que se tem chamado a isto neo-realismo, entre nós; e a mim me parece que é essa uma palavra nova e rebarbativa para designar ânsia tão velha. **Clássica!** Diz-me aqui o Platão in **A República** (...): “«**Há um certo tipo de expressão e de exposição de que se serve o homem honrado quanto tem algo para dizer...**»».<sup>3</sup>

Os verdadeiros propósitos do Neo-Realismo, explorando descritivamente a violência com que se debate o homem comum no dia-a-dia, se bem-sucedidos no desvelamento paulatino do sangue<sup>4</sup> por detrás do filtro metafórico da linguagem<sup>5</sup>, resultariam, ainda assim, numa incompreensão por parte do público, voltado para uma leitura especular e autista de si mesmo. A poesia abraça um carácter ficcional que, linguisticamente explorado, alia a voz do poeta à do homem. É a linguagem que confere às temáticas exploradas uma força e vivacidade que só se concretizarão através da aliança entre forma e conteúdo. Para dialogar com o leitor, o

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, pp.19-20.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, pp.20-21.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Um depoimento” n’ “A nota do autor aos quarenta anos”, in *op. cit.*, p.251.

<sup>4</sup> A metáfora da Literatura como sangue escorrente e chaga aberta do escritor não é rara em Luiz Pacheco (Cf. Luiz Pacheco, “Depoimento”, *Textos de Guerrilha* 1, Lisboa, Ler, 1979, p.123; e “Comunidade”, *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1998, 3ª ed., p.114.)

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, *Carta Sincera a José Gomes Ferreira*, ed.cit., pp.25-26.

escritor tem de se permeabilizar na linguagem que, por sua vez, denotará uma presença aberta mas esteticamente protegida, não reconhecendo, ao mesmo tempo, o homem por detrás dela e permitindo a quem lê transportar-se para temas que, saindo daqueles mesmos conceitos, poder-se-iam sentir humanamente universais:

se alguma coisa houve que seduziu os leitores de V. Ex.<sup>a</sup> foi (...) a consciência duma presença humana, aberta e fraterna. (...) respeitei sempre em V. Ex.<sup>a</sup> o espantinho ambulante dumas dores próprias e a chaga à mostra (...) de que nos seus poemas se falava com tal violência. É verdade que neles havia as preocupações dum europeu, mas quem assim as sentia, sentia-as por cá, à *portuguesa*, sem remédio e sem esperança. Logo existia em Portugal um poeta que, contra o costume, *era parecidíssimo com a sua poesia*, era tão triste e desesperado como ela.<sup>1</sup>

Porém, à medida que a poesia de G. Ferreira se distancia do Neo-Realismo, aproxima-se de um tipo de intervenção que acabaria por se traduzir num equívoco que os próprios neo-realistas já haviam preparado. Afirmando que Ferreira nascera “POETA para um grande público – sem poetas”<sup>2</sup>, Pacheco vê no seu Mestre aquele que podia ter aproximado a arte do “povo”, público a que os neo-realistas pretendiam dirigir-se mas que não souberam perscrutar, produzindo uma literatura vácuca e dialecticamente muda. Necessitados de um poeta que pela sua firmeza<sup>3</sup> reverberasse os espíritos, o público-alvo que poderia ter lido nas palavras de G. Ferreira um incentivo, ignorava as potencialidades da poesia (sendo algum desse público iletrado): “O conhecimento dos homens já deve ter ensinado a V. Ex.<sup>a</sup> estouta verdade: o público de que estamos falando, o *tal*, não gosta de poesia, raro sabe o que isso seja”<sup>4</sup>. Num outro artigo, Pacheco acrescenta às causas do logro neo-realista a inconsistência afirmativa que inviabilizou a intervenção e deu lugar ao emburguesamento:

Este movimento, que (...) se desmascarou bem cedo, foi perdendo as motivações cívicas ou políticas que podiam ainda (...) justificar a tática adoptada, foi singrando (...) pelas conveniências da vidinha e fechou-se (nem ninguém acredita que **uma literatura** de (...) gentinha instalada pudesse corresponder aos (...) problemas que a comunidade portuguesa, em 1972, aspira ou com quem se debate).<sup>5</sup>

Dáí que o crítico afirme que a poesia de Ferreira nunca foi nem poderia ter sido um “*uma poesia de classe*” porque é, igualmente, “um formidável documento humano *datado*”<sup>6</sup>:

ao duplo falhanço (teórico e prático (...)) dos poetas neo-realistas (e não sei se tiveram o arrojo o destempero de juntar V. Ex.<sup>a</sup> ao grupo, de o chamarem «seu» (...)) ideia cretina e vaidosa que deve ter encontrado fortes dificuldades de exposição) aliava-se um público sem

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, *Carta Sincera a José Gomes Ferreira*, ed.cit., p.25.

<sup>2</sup> *Idem*, *ibidem*, p.18.

<sup>3</sup> “*Firmeza e vigilância* me parecem os termos mais adequados à personalidade e à obra de Mestre Zé Gomes Ferreira (...)”, Luiz Pacheco, “*Firme e vigilante*”, in *Textos de Guerrilha 2*, ed. cit., p.24.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, *Carta Sincera a José Gomes Ferreira*, ed. cit., p.17.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “*Poeta, o Namora?!...Fora! Fora!!!*”, in *Literatura Comestível*, ed.cit., pp.89-90.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, *Carta Sincera a José Gomes Ferreira*, ed.cit., p.17.

poesia, que pela PRIMEIRA VEZ encontrava um Poeta digno de si. Um público sem dinheiro, um público sem instrução, um público sem LIBERDADE (...). Mas *um público sem poesia! Sem um POETA!* Que pobreza! Que desgraça! E que doença!<sup>1</sup>

Ainda assim, o exemplo militante do poeta profissional que se entrega à construção de uma obra sempre acompanhou Pacheco. Associado à profissão exigente da poesia, o poeta é, à imagem de Pessoa<sup>2</sup> e Kafka, um *clerc* intelectual e socialmente interventivo, responsável pelo progresso socio-cultural. Pacheco elogia em G. Ferreira o facto de ser um dos poucos autores profissionais que não encerram a sua obra num *monólogo* incomunicativo:

Todos olham V. Ex.<sup>a</sup> como um grande Poeta. Eu (...) vejo-o mais ou melhor como um *clerc*. Poetas, -zinhos e -zões são entre nós às dúzias. *Clercs* (...) no sentido de *intelectuais militantes* (e se bem recordo, o primitivo título dos livros de V. Ex.<sup>a</sup> era «Poeta Militante» e era um belo, justo título) não são muitos (...). São dois ou três. E de propósito lembro-me agora só de um: António Sérgio.<sup>3</sup>

Apesar de, em Portugal, a poesia representar um meio artístico comunicativo maioritariamente inviabilizado, Pacheco considera a Poesia um dos grandes catalisadores do progresso. Os motivos presentes na poesia de G. Ferreira que poderiam lançá-la como educadora do público, mas que, por um logro, se encerraram na sua própria motivação, representam a possibilidade de a sociedade recuperar a verdadeira expressão das “dores” dos homens que havia perdido:

a poesia é hoje um dos poucos caminhos *possíveis* para a expressão de sentimentos cívicos (...). (...) é natural que um *clerc* possa ser o Poeta, *mestre de acção moral*, um lírico *desesperado* (...) que se ponha à frente da gente e chore e grite com ela (...) porque as dores comuns poucos as sabem sentir nem chorar. *Sôbolos rios que vão por Babilónia* não faziam outra coisa os poetas hebreus (...).<sup>4</sup>

É no fracasso do Neo-Realismo que surge a regeneração poética baseada numa força libertária sem constrangimentos morais. Em “Surrealismo e sátira”<sup>5</sup>, Pacheco justifica o poder da poesia surrealista em detrimento dos romances “neo” do movimento que a inspirara. Ligando parcialmente a sátira ao Surrealismo (presente também noutros autores que O antecederam, incluindo Gomes Ferreira<sup>6</sup>) – uma vez que os propósitos desta vanguarda não se justificam no

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, pp.16-17.

<sup>2</sup> “Daí que a poesia possa ser, *esteja a ser*, um acto de civismo e o que seria a mais escandalosa blasfémia para um Eugénio de Castro ou Fernando Pessoa tenha já agora os seus heróis e os seus mártires (cito um, como homenagem e veneração, ainda que não seja português: Robert Desnos)”. Luiz Pacheco, *Carta Sincera a José Gomes Ferreira*, ed.cit., p.33.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.30.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, pp.29-30.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “Surrealismo e sátira (de André Tolentino a Nicolau Breton)”, in *Pirâmide*, nº1, Fevereiro de 1959, Lisboa, [s.n.], 1959, pp.13-14.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p.14.

humor mas na incisiva violência verbal –, Pacheco lê mais na poesia surrealista uma luta contra os “compromissos” e contra o “tempo”:

para ele [leitor], que tantas vezes tem sido enganado, uma palavra séria (...) mesmo dita a rir, é quanto basta. A contra-prova da autenticidade de tal poesia tira-a ele (...) na experiência da sua vida quotidiana, no pequeno senso-comum das coisas reais que não conhecem a literatura e excedem a imaginação dos poetas, mesmo dos surrealistas.... (...) Dirão que o leitor português teve (...) em matéria de género romanesco bons pedaços de literatura social, a que não falta o tom pedagógico e influenciável da arte dirigida. Ainda mal. Pois não causará estranheza (...) ver os leitores desses romances *neos*, tristes e tão desiludidos, voltarem-se para a linguagem aparentemente mais difícil da Poesia... poesia do humor negro, (...) da poesia catástrofe, daquela (...) que por conter em si todas as perversões e todas as dores do mundo (...) as denuncia e incrimina ao severo juízo do mundo de amanhã (...).<sup>1</sup>

Em detrimento da escrita intermitente de Gomes Ferreira, cuja notoriedade se começava a ancorar a um movimento que com ela se confunde, Pacheco vaticina na chegada de António Maria Lisboa a resposta que o público necessitava e o símbolo de um movimento que encontrou na poesia a sua força e a capacidade de aproximar a vida e a arte:

Tinham um escritor que era um homem vivo (...) «a atirar pedras aos pássaros e ao sol» e apresentam-lhe um digno membro da sociedade a funcionar como os outros (...). E agora? Arranjar outro? (...) Eu conheço-o. Está tísico, está a fazer *uma obra em grande*, chama-se ele ANTÓNIO MARIA LISBOA. Mas essa obra vai chegar ao público só daqui a cinquenta anos (...) palavrinha de crítico e de editor.<sup>2</sup>

\*

Seguindo uma herança que busca no passado as suas influências, Pacheco não ignorou o movimento da *Presença*, quer criticamente, opondo-se a Gaspar Simões, quer literariamente, destacando Régio como uma das suas referências temático-literárias. Tendo já apreciado a literatura de Régio no artigo que inaugurara a sua estreia como crítico<sup>3</sup>, a obra do presencista ilumina moderna e particularmente certos motivos de Pacheco enquanto autor de transição. Apesar de os surrealistas se demarcarem dos presencistas, já Pedro Oom afirmava que Régio, possuindo uma “estética e uma moral próprias”, representava um dos exemplos de independência poética, emancipado de qualquer “filosofia, política ou teologia”<sup>4</sup>, valores muito caros aos surrealistas. Pacheco lera igualmente na singularidade da voz de Régio uma solidão emancipada de uma geração canonizada. Essa solidão partilhada com o presencista

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Surrealismo e sátira”, ed. cit., pp.13-14.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, *Carta Sincera a José Gomes Ferreira*, ed. cit., pp.39-39.

<sup>3</sup> No editorial “Uma revisão crítica” (ed. cit.), Pacheco critica lugares comuns como o de Ferreira de Castro que retiram espaço a autores que, longe de terem encontrado a sua devida e justa apreciação, se encontram afastados de uma presença afirmada junto do público, como José Régio, “de longe uma das grandes figuras da nossa literatura contemporânea”.

<sup>4</sup> Pedro Oom, “Carta ao Egito”, in Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, p.58.

reflectir-se-á em *A Velha Casa*<sup>1</sup>, obra com título e motivos adoptados vinte anos decorridos sobre a publicação da obra de inspiração<sup>2</sup>. Como toda a ficção contra-corrente à do Neo-Realismo, Pacheco inclina-se para uma influência ainda marcante da geração da *Presença*. Eduardo Lourenço estabelece as diferenças entre a colectivização neo-realista de um sentimento de “interioridade” a partir das relações sociais e a procura de uma certa aura íntima que Régio transmite como eco “subtil” dessas mesmas relações:

Não se trata [em] José Régio, apenas de uma justa e funda análise dos labirintos e alçapões da famosa «interioridade» [do] neo-realismo mas, a par dela, (...) das relações humanas como espelho subtil das sociais. Estamos longe do famoso «umbiguismo» que a jovem geração neo-realista (...) tanto lhe exproba para se afirmar, como é natural, contra ele. (...) ainda nos anos 40, Régio começara a sua saga familiar – *A Velha Casa* – «uma busca do tempo perdido» à portuguesa, (...) recriadora da atmosfera de um mundo não só morto mas confinado, a contracorrente da geral vaga de literatura militante, denunciadora (...) já então em maré alta.<sup>3</sup>

Demarcando-se da hegemonia neo-realista, Régio ancorou a sua obra na denúncia tendo como pano de fundo a atmosfera sufocada dos vestígios de um tempo engolido pelas esperanças de um futuro adiado. Em Pacheco, esta simbólica crítica ao Neo-Realismo materializa-se numa imagem de ruína que revive, num passado ainda presente, problemas que se cristalizaram em lembranças encerradas numa casa abandonada, símbolo da paragem do tempo. A contemplação dessa imagem desgastada demora-se no silêncio do visitante cauteloso que, procurando não afugentar as lembranças, se expressa numa linguagem cadente e estigmatizada pelo cansaço.

Das várias hipóteses para a adopção dos motivos e do título da obra de Régio, a da tentativa de subscrever, no início dos anos 70, a mensagem de 1945 parece-me ser a mais concordante com o projecto literário de Pacheco. Nos anos 40, Régio demarcou-se da hegemónica militância inoperante do Neo-Realismo, abrindo novos caminhos para a compreensão dos problemas da época através da exploração de um espaço desolado e perdido no tempo. Da mesma forma, antes da abrilada, Pacheco expressa a ineficácia da intervenção neo-realista pegando no tempo que Régio vivera e transportando-o para o final dos anos 60. *A Velha Casa* de Pacheco – produto da reacção de presencistas a neo-realistas – confronta duas gerações que viveram de maneira diferente a urgência de uma revolução literária e social mas que, por outro lado, se identificam nos seus propósitos. Opõem à esterilidade de um conteúdo

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “A Velha Casa”, in *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1998, pp.33-39.

<sup>2</sup> Referência que podemos confirmar numa carta de Pacheco dirigida a Serafim Ferreira de 16-2-1967: “Como diz o Régio: vidas são vidas”, alusão, como refere Serafim Ferreira, ao romance *Vidas são Vidas* de José Régio, que fechou o ciclo narrativo de “A Velha Casa”. Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa: 1966-1996*, ed. cit., p.66.

<sup>3</sup> Eduardo Lourenço em “A ficção dos anos 40”, in *O Canto do Signo – Existência e literatura*, ed. cit., p.286.

sem forma uma mudança de paradigmas literários baseada numa estética reflexiva de um estado de espírito que era, também ele, a reacção a um meio.

\*

Apesar da afirmação estética e ética das gerações paralelas à do Neo-Realismo, para Pacheco escritores havia que, trabalhando dentro dos propósitos de uma literatura militante, procuraram reagir contra uma arte eticamente tendenciosa. Cardoso Pires foi um desses autores. Porém, apesar de o considerar “um dos melhores ficcionistas do neo-realismo”<sup>1</sup>, bom criador de tipos<sup>2</sup> e ambientes, Pacheco não consegue identificar-se com o seu texto programado e distanciadamente moralista. Depositara n’*O Delfim* a esperança de um romance que, escrito na primeira pessoa, desse a conhecer o autor (enquanto entidade que se forma com o texto) por detrás da ficção através da transparência dos processos de raciocínio e criação adoptados. Esperando uma narrativa autobiográfica que urdisse a partir do texto uma figura humana com quem os leitores se pudessem identificar, Pacheco critica neste texto a incapacidade de o autor se captar como homem e escritor e identifica a presença fantasmática de um “eu” que, aos olhos do leitor, se transforma num equívoco *voyeurista* cuja prosa transpira ainda um trabalho excessivo que não deixa espaço à reflexão e se esgota a si mesma enquanto criação:

Quando **um prosador** (...) comete o gravíssimo erro de não nos deixar esquecer, (...) permanentemente desdobra diante dos nossos olhos o seu virtuosismo (...), faz-nos (...) suspeitar que essa sua constante preocupação oculta algo. Por exemplo: **nada**. (...) é uma preocupação pura que só visa babar prosa em seu casulo fechado.<sup>3</sup>

Para Pacheco, o trabalho da escrita é uma vigília que concilia a interioridade onírica do autor com o raciocínio da sua comunicação, como se de um sonho acordado se tratasse. Este princípio, que partilha traços com uma certa técnica e processo surrealistas, faz corresponder a já mencionada interioridade e intimidade autorais com o testemunho do sonho, metáfora para o insondável psíquico do autor. Através da conciliação entre a “vigília interior” e a expressão dessa mesma experiência, a escrita deve revelar uma naturalidade que, não sendo de todo casual, espelhe a fluência de um sonho ao mesmo tempo que o conduz através da vigilância

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.39.

<sup>2</sup> Contrariando a sua opinião sobre a maioria dos romances neo-realistas, Pacheco elogia o modo como José Cardoso Pires descreve os tipos sociais nos seus romances com “a garra habitual, desapiedada e directa, colhidos de improviso nas suas reacções e falas, sem o mínimo toque de lamechice sentimentalona, peculiar aos piores exemplos do ultrapassado (-íssimo!) neo-realismo de antanho”, que “dados na virulência da miséria e dos interesses mesquinhos que os corrompem, os subhumanizam, no-lo tornam quase odiandos”. Luiz Pacheco, “Um romance singular, snobíssimo”, in *Literatura Comestível*, ed. cit., p.110.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.114.

do processo de criação. Assim, o autor comunica as etapas por que passou a inscrição do seu raciocínio no discurso. Para Pacheco, *O Delfim* ignorou todos estes processos: “A descrição dessa **insónia** (...): o monólogo interior que ela é, revela-se rigorosa, premeditada, sistemática em demasia (...); chega até nós **menos insónia**, sem as naturais intermitências de sono e sonho”<sup>1</sup>.

Tendo em conta o processo de efabulação autobiográfica que esperava deste romance, Pacheco reflecte sobre a composição dos romances autobiográficos e a sua escrita:

Conhecendo de perto o original somos levados a indagar como ele se retrata (...) se inventa [,] (...) se autoriza a intervir no mundo da sua própria fantasia por entre personagens (...) cuja génese está (...) nele. Isto é (...), consegue fazer crer que a sua figura de carne e osso é dotada de exemplaridade necessária, mítica, para contracenar com as tais outras e que esse subtil jogo atinge um resultado estético. Situação ambígua (...) excelente (...) para (...) chegarmos ao cerne da sua intimidade, ao laboratório da sua criação.<sup>2</sup>

Para “se retratar”, se inscrever num texto, o escritor necessita “inventar-se” como personagem de si mesmo para que a sua expressão vital adquira um estatuto literário, resultando num acrescento à vida do próprio autor<sup>3</sup>. Esta forma de encarar a obra literária vai reflectir-se na criação ficcional de Pacheco. Ao distanciar-se da unilateralidade da assumpção de um “eu”, preconiza uma miríade de perspectivas e sensações através de uma metáfora idealizada de experiências verosímeis. Dentro do quotidiano, o leitor deseja conhecer as experiências que lhe faltaram viver, encontrando no autor essa possibilidade. Quando um escritor se “protagoniza”, adquire estatuto de personagem, construindo-se e recriando-se com base em si mesmo e originando uma outra personagem que procura superar-se dentro do romance. Esta “autopsicografia” da (re)criação nivela-se em etapas fundamentais da “descoberta” de si. A “essência” que jaz em cada autor é descortinada até chegar a uma “alterização” literária que reúna as experiências do autor – através da uma memória reconstruída – e o que este poderia ter vivido, “intervindo na sua própria fantasia”. Esse exercício de auto-recriação aproxima a ficção inverosímil de uma experiência que ainda não se havia sublimado. Ao aproximarem-se, estas duas panorâmicas que criam uma ficcionalização mais completa que a “real”, seleccionam certos traços ainda não perspectivados pela imaginação, tornando-os verosímeis e próximos. Personagem da sua própria ficção, o autor “autoriza-se” a percorrer um mundo alternativo povoado de outras personagens. Interagindo com elas, recria-se e ficciona-se. Pela sua representatividade, esses personagens existem já na génese do autor. O exercício fictivo

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.109

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.107.

<sup>3</sup> Atente-se no que disse Ortega y Gasset a propósito do étimo de “*auctor*”: “Autor vem de *auctor*, o que aumenta. Os latinos designavam assim o general que ganhava para a pátria um novo território”, *A Desumanização da Arte*, Lisboa, Vega, 2003, p.96.

vai desmontá-la para que atinja, com as suas diferentes perspectivas, os vários processos de recriação literária. Porém, a personagem do autor tem de fazer “crer” ao leitor que a sua imagem é dotada de suficiente “exemplaridade” para se confundir com as outras recriações. Este processo estético joga com a ambiguidade entre o vivido e o pensado, confundindo-se linguisticamente com memórias de experiências já vividas. A escrita autobiográfica revela-se um fértil campo de trabalho podendo aproximar duas realidades díspares através de um jogo estético que as contiguará: a memória e a sua recriação: “para a montagem da efabulação, em (...) flutuação cronológica não por preciosismo de escrita vanguardista mas (...) inerente, à «qualidade» (nebulosa; digamos: em estado de vigília) do próprio recordar”<sup>1</sup>.

Assim, na reconstrução de uma biografia alternativa ou “sonhada” que se urde com o texto, Pacheco adopta casualmente coincidências autobiográficas ao universo de uma personagem, que, por sua vez, o obriga a adaptar a sua autobiografia autoral às características que desenvolve. Este trabalho partilhado de uma construção identitária entre autor (aqui entendido enquanto entidade escrevente) e personagem sublima a sua modernidade na consciência processual do acto da escrita, noção-chave para compreender a ficção de Luiz Pacheco. Esta é uma ficção que, fundamentalmente, proporciona uma leitura privilegiada do acto de criação moderno porque apresenta, *in fieri* e abertamente, a concomitante construção autoral e autobiográfica. Esse processo incide, ao mesmo tempo, na confiança com que o leitor maduro encara um livro de Luiz Pacheco, jogando com a comum associação entre o (facto) escrito e o vivido. No entanto, o autor não recria a realidade, transfigura-a; existe não uma exposição perspectivada de um fragmento de realidade mas miríades de possibilidades condensadas numa sedimentação de diferentes prismas interpretativos. Daí que seja redutor ver numa autobiografia uma biografia, na mesma perspectiva que arrancar uma obra à sua referência vivencial é igualmente abusivo.

Numa recensão crítica a *As Palavras dos Outros* de Baptista-Bastos<sup>2</sup>, Pacheco demonstra esta sua concepção:

segundo o título, pareceria estarmos perante palavras de outrem. Não: o autor declara logo na portada que «os factos (...) são autênticos; mas se o leitor quiser entendê-los como uma ficção, o autor oferece-lhe essa margem dedutiva. (...) reportar assuntos em letra, é, já em si, ficcioná-los (...). Ao remanejar estas páginas, o autor reparou que havia muito dele naquilo que escrevera (...): muito daquilo que ao longo de alguns anos ele procurara como verdade.»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Um romance singular, snobíssimo”, *in ed.cit.*, p.109.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Do valor das palavras”, *in Figuras, Figurantes e Figurões*, *ed.cit.*, pp.65-69.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.66.

Uma certa reconstrução da história presente no “folhetim em forma epistolográfica” *Pacheco versus Cesariny*<sup>1</sup> não anda longe desta concepção da vida como uma forma não-imediata de ficção. Esta é a verdadeira intenção de Pacheco enquanto ficcionista. No caso de um jornalista, o texto constrói-se no sentido da “realização” de factos pré-existentes (uma vez que se dimensionam numa perspectiva ficcional). No caso da construção ficcional, o procedimento é inverso, efectuando-se como uma “desrealização” do real, metaforizando o pré-existente para voltar a recriá-lo. Pedro Barbosa refere-se a este processo de recriação como uma “aparente desconexão” entre a Arte e a realidade comum uma vez que a “criação de um «simulacro»” é um “método para compreender o real e chegar à verdade”<sup>2</sup>:

esta desconexão da Arte em relação ao mundo (...) só existe num primeiro momento; pois num segundo momento de significação ela reenvia de novo ao mundo real, só que de uma forma (...) simbólica. E é desse mesmo movimento (...) que nasce a capacidade da arte para se constituir como uma consciência crítica do real (...).<sup>3</sup>

Assim, a mente do leitor passa por uma inteligibilidade processiva do concreto através de um exercício memorialístico, correlacionando-o com uma alternativa ilusoriamente mais possível do que a imanente. Pacheco jogou com este processo para construir de forma aparentemente simplista um universo natural: a narração de uma “realidade” que, *à priori*, não existe. Tanto mais testou esta ficcionalização que extrapolou os limites do literário ao ecoar nos seus textos um nome igual ao seu<sup>4</sup>. O que comumente se procura de íntimo na escrita autobiográfica deste autor (passagens do dia-a-dia ou pensamentos reveladores) contrasta com o que de verdadeiramente íntimo é revelado no seu texto, que são os processos usados pelo autor para se incluir na construção dessa “realidade”. Num artigo intitulado “A ler «Cadernos de Lanzarote II»”<sup>5</sup>, Pacheco cita uma afirmação do diário de Saramago que subscreve esta leitura:

«Pergunto-me se o que move o leitor à leitura não será a secreta esperança ou a simples possibilidade de vir a descobrir (...), mais do que a história contada, a pessoa invisível, mas omnipresente, que é o autor. O romance é uma máscara que oculta e ao mesmo tempo revela os traços do romancista. Se a pessoa que o romancista é não interessa, o romance não pode interessar. O leitor não lê o romance, lê o romancista».<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974.

<sup>2</sup> Pedro Barbosa, *As Metamorfoses do Real: Arte, imaginário e conhecimento estético*, Lisboa, Afrontamento, 1995, p.40.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.118.

<sup>4</sup> Já Fernando Cabral Martins afirmara que a coincidência entre o nome do sujeito da enunciação e o do enunciado denota ainda uma maior evidência de intenção ficcional. À parte do género epistolar, no género dramático “não existe essa confusão, o «eu» que é sujeito do enunciado é sempre uma personagem; e é-o até de forma mais evidente quando o texto exhibe um jogo de coincidência entre os sujeitos do enunciado e da enunciação, o caso mais famoso sendo o de Vladimir Maiakovsky, autor de uma «tragédia em dois actos» em que um das personagens se chama Vladimir Maiakovsky”. Fernando Cabral Martins, “Das cartas no Surrealismo português”, in *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Arión, 2000, p.224.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “A ler Cadernos de Lanzarote II”, in *Figuras, Figurantes e Figurões*, ed. cit..

<sup>6</sup> José Saramago apud Luiz Pacheco, *Ibidem*.

São as escolhas vocabulares e temáticas que irão permitir ao leitor ler o autor através do texto. Neste caso, a vida adiada do autor, prestes a construir-se, permanece paralela à do escritor cuja presença se apaga à medida que outras (a do autor textual e a da personagem) se constroem. A importância que Saramago atribui ao papel do romancista não é superior ao do romance; eles nascem concomitantemente.

\*

O caso de Luiz Pacheco não é único quando se trata de contiguar o nome do autor ao Texto. Sade afirmou-se como um caso raro de certa recepção literária equivocada pelos seus escritos e circunstâncias em que foram criados. O único estudo que se conhece de Pacheco sobre Sade serviu de posfácio à edição de Fernando Ribeiro de Mello, para a sua irreverente editora Afrodite, em 1966<sup>1</sup>. Trata-se de um texto que nivelava uma certa expectativa entre o tema abordado e o autor escolhido para a apreciar, um preconceito de raiz polemista que Pacheco contornou com ironia. Com este prefácio, trai as expectativas dos leitores que, conhecendo a sua Literatura polémica pela exposição de temas tabu, esperam descobrir as razões (certamente de cariz sexual) que relacionam as personagens dos romances de Sade ao seu autor. Embora não sendo “uma montagem erudita de (...) glosas de textos (de que se encarregará o David)”<sup>2</sup>, o leitor depara-se antes com uma explicação do fenómeno Sade e não com uma crítica controversa exclusivamente centrada no imaginário erótico da sua obra.

Tomando como referência o artigo de Maurice Blanchot, “La Raison de Sade”<sup>3</sup>, Pacheco reflecte sobre a importância de Sade em Portugal e sobre o eco que os seus motivos, temas e escrita encontram no país. Embora rara e incompreendida, Pacheco encoraja a leitura de Sade como motivação para ultrapassar o imediatismo da mera curiosidade pelas suas obras e reflectir sobre a filosofia e crítica social suscitadas pelos textos. Considerando as más interpretações a que tem sido sujeita a sua obra e a pouca aceitabilidade desta figura autoral por entre o público menos esclarecido, Pacheco adverte que: “O Sade é exemplar, mas não é (...) um exemplo fácil de imitar; que nos alicie a seguir-lhe as passadas: a caminho antolha-

---

<sup>1</sup> “O Sade aqui entre nós”, posfácio à edição de Marquês de Sade, *A Filosofia na Alcova*, edição de Fernando Ribeiro de Mello, pref. David-Mourão Ferreira, posf. Luiz Pacheco, trad. Hélder Henrique, Lisboa, Afrodite, 1966 (reproduzido em Luiz Pacheco, *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, 1977, pp.107-128). Para situar as citações, seguirei a leitura pela edição de *Textos Malditos*.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.113.

<sup>3</sup> “(...) magnífico trabalho de Maurice Blanchot num *Temps Moderns* antigo que não consigo descobrir entre a minha papelada (...), e foi republicado na colecção *Arguments*, sob o título *La Raison de Sade*”. *Idem, ibidem*, p.115.

se-nos povoado de fantasmas e pesadelos horríveis, desde as aberrações (...) à loucura”<sup>1</sup>. Sade é considerada uma figura singular pela sua vivência e intelectualidade<sup>2</sup>. O seu legado de liberdade enublou-se, contudo, com certa crítica que se centra sobre as motivações que o consagraram como autor, partindo de uma obra polémica cuja herança tem sobrevivido à base de alguns equívocos interpretativos. Alguns conceitos que a preconizam, como ‘sadismo’, ‘libertino’ e ‘liberdade’, têm sofrido degenerações que modificaram a sua filosofia. Porém, Sade influenciou autores modernos como Laclos, Pauvert, Krafft-Ebing e Freud. Daí que não possa ser ignorado: “(...) quer o C. Pires lhe prefira o Laclos (...), quer as autoridades francesas queimem as edições do Pauvert – o Sade está aí (...)”<sup>3</sup>. Contextualizando as tendências freudianas em algumas interpretações da obra de Sade, Pacheco afirma que só depois de o cientista ter estudado o fenómeno do sadismo é que esta manifestação se justificou como o catalisador natural da libido humana. Sade e Freud permanecem afastados de uma dialéctica que tem na descoberta do ser humano uma mesma justificação: “[D]epois de Freud, o sadismo como força constitutiva da natureza humana, manifestação do motor que é a libido, não pode ser ignorado e a gente de bom-tom fixou-lhe o nome; ela e a outra gatinha praticam-no (...)”<sup>4</sup>. Apesar das diferenças entre o que pode ser considerado um capricho da arte e as legítimas justificações da ciência, Pacheco considera que a leitura (acompanhada) de Sade possibilitaria compreender a distinção entre os conceitos de ‘devassidão’ e ‘libertinagem’. Inconsciente acerca das potencialidades da sexualidade, esta tem sido vista pelo povo como obscena e perversa na sua natureza. Segundo Pacheco, perversos são alguns romances clássicos e neo-realistas que ocultam a realidade vivencial das classes mais baixas, mais conscientes que a burguesia, que, por sua vez, contribuiu para a instaurar uma censura partilhada, especialmente rígida no que toca ao conhecimento da sexualidade<sup>5</sup>. Na perspectiva de Pacheco, a devassidão encontra-se numa crescente hipocrisia que adorna a vergonha pelas práticas escondidas do que devia ser encarado naturalmente. Classifica, por outro lado, os hábitos sexuais dos portugueses como uma “devassidão saudável” e natural que se foi libertando dos grilhões seculares da Igreja.

A libertinagem, “o que levou Sade às jaulas dos seus diversos carcereiros”<sup>6</sup>, encontra-se no lado apostro ao da devassidão. Ainda assim, a figura do libertino não tem lugar em Portugal, à excepção de Bocage e Cavaleiro de Oliveira<sup>7</sup>:

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, pp.122-123.

<sup>2</sup> “«um homem excepcional tanto pelo seu destino como pelas suas preocupações», sublinho no Blanchot”. *Idem, ibidem*, p.118.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.117.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, pp.125-126.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p.119.

<sup>7</sup> Cf, nota 1, p.120 de “O Sade aqui entre nós”.

O *libertino* não é um lúbrico, nem um devasso (...) embora a prática da libertinagem contenda com o sexo. (...) O libertino não é apenas o homem da vida amorosa (...) mas algo mais (...). É o ateu irredutível; é o que faz da sua vida amorosa um espectáculo (...). É o que transforma essa experiência muito acima do poder animal (...), numa técnica da sedução, numa aposta vital. E é um tipo inconveniente, (...) porque falando com os outros e dos outros é de si (...) que vai falando sempre. Porque, eis a chave, o libertino ama o amor. O Cavaleiro de Oliveira, Bocage, foram assim, e eu sou à minha maneira um libertino também.<sup>1</sup>

Daí que ‘libertinagem’ e ‘liberdade’ se confundam para Pacheco, uma vez que o “libertino é um solitário” guiado pela utopia de libertar os corpos de todos os homens:

O libertino não quer apenas mulheres ou homens (...), O CORPO DO OUTRO, sob qualquer aspecto (...). É um tipo livre e (...) porque a liberdade apela pela liberdade, um tipo que quer (...) gente livre com ele (...). Logo trata-se duma mentalidade progressiva. Isso o leva, o obriga, lhe exige estar contra todas as tiranias.<sup>2</sup>

Sagrado para um progressista, o conceito de liberdade terá sido, segundo Pacheco, o conceito mais incompreendido, dado que a sua banalização lhe retirou poder de expressão. Ao pôr a descoberto as motivações mais profundas do comportamento humano, Sade redefiniu o homem como detentor de uma essência filosófica e sensitiva, intelectual e corpórea. O segredo e a revelação de Sade prendem-se com a vulgarização dessa “essência”. Se existe, de facto, uma “essência” humana universal, o homem, transcendendo-se, mitifica-se através de uma autocrítica que o religa a todos os seus semelhantes ao descobrir nas suas motivações mais básicas um “abismo” de uma fantasia ficcionada (tal como Bataille concebe na obra de Sade<sup>3</sup>), que, porque interior, é expressão de uma necessidade premente e real, sendo essa necessidade a da liberdade: “o Sade está em todos dentro de nós. Foi essa afinal a sua grande revelação (...) o homem contemplando-se numa dimensão mais real no fundo dos fundos que é o abismo da nossa alma”<sup>4</sup>. Já Bataille afirmava que *Centos e Vinte Dias de Sodoma* descreve não o homem sádico, mas o ser humano, em geral, na sua mais comum e biológica natureza potencialmente desestruturante de valores artificiais:

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.120-121. Em relação ao ateísmo do Libertino já Roger Vailland afirmava que o Libertino “É daquela raça que arrebatou o trono aos deuses. «Libertino» designava inicialmente o filósofo ateu; só que o emprego da palavra singularizou-se e já não designa mais que (...) aqueles que roubam a Eros o arco e as flechas.”, Roger Vailland, *Esboço para um Retrato do Verdadeiro Libertino*, Lisboa, &etc., 1976, p.10.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.121.

<sup>3</sup> Georges Bataille, *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Vega, 1998, pp.105: “O castelo de Lacoste, na Provença, foi aparentemente o lugar de orgias organizadas, mas sem os excessos que só a invenção do castelo de Silling, representado isolado em longínquas solidões rochosas, permite”. Curioso será associar esta leitura à que Alexandrian faz da obra do próprio Bataille, algo que poderíamos aplicar dentro da mesma leitura aos processos de alterização literária de Pacheco: “Nos escritos de Bataille, a parte autobiográfica é (...) menor do que parece. Neles expressa pseudo-realidades que desejaria viver, ou entregar-se a interpretações delirantes de factos vividos. Os seus pseudónimos (...) correspondem a diversas personagens que desempenha na vida secreta, e servem (...) de nomes aos heróis das suas ficções”. Alexandrian, *Os Libertadores do Amor*, Lisboa, Antígona, 1999, p.367.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*.

Cada um de nós é visado particularmente: por pouco que tenha ainda alguma coisa de humano, esse livro atinge como uma blasfêmia e, como uma doença da vista, o que há (...) mais santo. (...) esse livro é o único em que o espírito do homem está à medida do *que é*. A linguagem dos *Cento e Vinte Dias* é a do universo lento, que degrada infalivelmente, que suplicia e destrói (...).<sup>1</sup>

Pensando nesta concepção do homem como ser uno e universal, Pacheco cita Blanchot que, por sua vez, analisa Sade como representativo de um processo de descoberta do homem em fase de (re)criação. O “homem sádico” amplificou em si a maior das perversões presente em todos os seres humanos, em relativo grau, e fez do sadismo uma forma de conhecimento catártico dos seus limites. O cerne da assunção das teoria de Blanchot e Bataille por Pacheco é que a exploração desses limites humanos é natural, uma etapa fundamental de uma consciência que se quer independente de qualquer preconceito que lhe tolha a liberdade. Existe, em Sade, sobretudo a dialéctica entre ‘normalidade’/equilíbrio e perversão, sendo que a primeira, para se constituir plena, terá de necessariamente passar pela harmonia da segunda. Blanchot expressa esta dialéctica ao colocar o homem que aceitou o sadismo acima daquele que o recalca. Aquele que se aceitou na sua plena natureza tem melhor percepção de si do que aquele que pretende compreender-se fora dela:

*«o pensamento de Sade [...] revela-nos que entre o homem normal que encerra o homem sádico num impasse e o sádico que faz desse impasse uma solução, é este quem sabe mais e melhor acerca da verdade [...] e que possui dela uma inteligência mais profunda, a ponto de poder ajudar o homem normal a compreender-se a si próprio [...]».*<sup>2</sup>

Porque a procura do equilíbrio se adivinha incansável, a perversão toma o lugar da estabilidade, invertendo os conceitos de ‘bem’ e ‘mal’. Reprimido na sua natureza, o homem sádico adoptará manifestações socialmente repreensíveis mas que, porque o libertam, extravasam os seus próprios limites. O sadismo e a sua manifestação mais personalizada, a crueldade, separam a incompreensão de Sade da legitimação que a exposição desta patologia adquire em Freud: “A crueldade como fonte de prazer (sexual), como método de conhecimento (próprio ou alheio), como regra de conduta integralmente egoísta: eis alguns dogmas que a ética de Sade repugna aceitar na sua totalidade”<sup>3</sup>. A este propósito, Pacheco acredita que o sadismo tem a capacidade de fugir ao controlo do homem. Esta técnica comunicativa que baseia na obtenção do prazer egoísta o conhecimento do outro vulgariza-se quando generalizada como conduta. Todavia, Blanchot defende que o homem sádico, por ser soberano, está acima de qualquer mal: “«*Pour Sade, l’homme souverain est inaccessible au*

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, *A Literatura e o Mal*, ed.cit., p.108.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot *apud* Luiz Pacheco, *ibidem*, p.128.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.124.

*mal, parce que personne ne peut lui faire de mal; il est l'homme de toutes les passions, et ses passions se plaisent à tout*<sup>1</sup>. Mas essa inacessibilidade ao mal é resultado de um desfazamento entre o senhor e o escravo. O soberano é intocável mas só porque os que lhe subjazem, por serem “inferiores”, não podem praticar qualquer tipo de maldade. Blanchot acrescenta que “«*Si le crime est l'esprit de la nature, il n'y a pas de crime contra le nature et, pour conséquent, il n'y a pas de crime possible*»”<sup>2</sup>. Na opinião de Blanchot, é o crime que é tomado à partida como natural, e não a liberdade. Desta forma, o Mal em Sade será aparente, na medida em que a liberdade que o gera transmuta-se numa exagerada expressão libertária<sup>3</sup>. O Mal que, à partida, nunca se justificara ancorando-se à inocência da liberdade, toma aqui uma dimensão perversa uma vez que vê numa natural expressão independente um caminho para a destruição e para a crueldade. Contiguizada a uma concepção de Bem – a desmistificação de uma prisão anti-natural –, a liberdade do homem sádico surge aos olhos da convenção como algo de maligno. Por outro lado, Bataille defende que a liberdade, porque inocente, encerra em si uma capacidade de destruição que busca a força na descoberta em si mesma e não no conhecimento:

Revelar na liberdade o Mal está no oposto duma maneira de pensar convencional (...) tão geral que não merece contestação. (...) torna-se evidente que a liberdade, mesmo que se reservem relações possíveis com o Bem, está, como Blake diz de Milton, «do lado do demónio sem o saber». O lado do Bem é o da submissão (...). A liberdade é sempre uma abertura para a revolta, e o Bem está ligado ao carácter fechado da regra<sup>4</sup>.

Assim, contrariamente ao que defende Blanchot, o mobile do texto de Sade não é o crime ou a crueldade mas sim a Liberdade que se manifesta na extrapolação de todos os limites. Tanto mais sentido fará a obra de Sade como exercício de liberdade se considerarmos que o seu autor passou trinta anos encarcerado<sup>5</sup>. Bataille reflecte sobre a importância dessa experiência exterior para o poder criativo revelando que o mais importante que podemos ter em conta em relação aos *Cento e Vinte Dias* é que “esta invenção singular nasceu da solidão dum calabouço”<sup>6</sup>. A revolução do Marquês baseou-se na exploração do (in)humano como afirmação artística, ao beber na experiência do encarceramento aspectos que lhe permitiram

---

<sup>1</sup> Blanchot apud Luiz Pacheco, *ibidem*, p.123.

<sup>2</sup> *Idem*, *ibidem*, pp.123-124.

<sup>3</sup> “«*Tudo é bom quando é excessivo*»”; (...) “«*Numa vida perigosa, o que importa é o nunca falecer a força necessária para ultrapassar os verdadeiros limites*»“ (...) “«*Todos esses grandes libertinos que vivem apenas para o prazer, são grandes somente porque aniquilaram em si qualquer capacidade de prazer*»”, *Ibidem*, p.123. De encontro a este mesmo aforismo, afirma Bataille: “«o debochado só tem possibilidade de atingir o auge se não for esse o seu propósito. O momento extremo dos sentidos exige uma inocência autêntica, a ausência de pretensão moral e mesmo, indirectamente, a consciência do mal.»”, Georges Bataille, *L'Alleluiah*, Paris, K Éditeur, 1947, apud Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, (ed. cit.), p.363.

<sup>4</sup> Georges Bataille, *A Literatura e o Mal*, (ed.cit.), pp.175-176.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “O Sade entre nós” (ed.cit.), p.119.

<sup>6</sup> Georges Bataille, *A Literatura e o Mal*, (ed.cit.), p.110.

relatar actos imaginários. Bataille afirma que é precisamente pela experiência da solidão e do encarceramento que Sade se permite a viver aquilo que, se fosse experimentado, se esgotaria numa concretização limitada, perdendo os seus horizontes recreativos:

a consciência clara e distinta (...) do que funda a impulsão erótica teve necessidade (...) da condição inumana dum prisioneiro. Livre, Sade teria podido saciar a paixão que o solicitava, mas a prisão retirava-lhe essa possibilidade. Se a paixão alegada não perturba aquele que a alega, o conhecimento (...) exterior, é possível, mas não é atingida a plena consciência que exige que o desejo seja experimentado. (...) sem reclusão, a vida desordenada (...) não lhe ficaria a possibilidade de alimentar um desejo interminável que se propunha à sua reflexão sem que pudesse satisfazê-lo.<sup>1</sup>

Já Breton concebe a experiência da liberdade em Sade partindo de uma motivação distinta. O surrealista vê na experiência do encarceramento a contiguidade de uma imaginação já antes aprisionada em Sade e não o catalisador que o levaria a superar-se imaginativamente. Tendo em conta uma afirmação de Bataille, “«se arrancarmos até à última as pétalas de uma corola, nada mais resta que um tufo de aspecto sórdido»”<sup>2</sup>, o surrealista critica as pretensões do dissidente e crítico francês, cuja obra, em planos diferentes, dialoga a sua visão distanciada de uma sociedade mobilizada pela abjecção com a vivência marginal de Sade. Segundo Breton, Bataille não consegue captar na sua escrita a abjecção que propõe representar, dado que o seu idealismo contraria a expressão orgânica e vivencial que esta técnica suporia:

Se me argumentarem ainda com «o gesto desnorteante do Marquês de Sade (...) mandando vir as mais belas rosas para lhes desfolhar as pétalas sobre os líquidos de uma fossa», eu responderei que para que este acto de protesto, perdesse o seu extraordinário alcance, bastaria que fosse praticado, não por um homem que passou (...) vinte e sete anos da sua vida na prisão, mas por um «bem sentado» de biblioteca.<sup>3</sup>

Porém, o que Breton critica em Bataille é aquilo que precisamente este determinara como sendo o mobile da imaginação desenfreada de Sade. Bataille não coloca no espaço físico do cárcere a principal motivação que levou Sade a exceder-se. A prisão do calabouço ou a “prisão” das limitações sociais teriam para Sade os mesmos significados essenciais<sup>4</sup>, daí que o que Bataille distingue na experiência dos *Cento e Vinte Dias* seja o facto de que, mesmo se Sade tivesse realizado os seus desejos, a prisão da “realidade” revelar-se-ia ainda mais limitadora. Contrastando a propulsão destruidora de Bataille<sup>5</sup> com o gesto simbólico de Sade,

---

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> Bataille apud André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Salamandra, trad. Pedro Tamen, 1993, p.172.

<sup>3</sup> André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, (ed. cit.), p.172.

<sup>4</sup> A aproximação dos Abjeccionistas a este dissidente do movimento surrealista francês não é de todo casual. Repare-se no título da entrevista de Pedro Oom ao *Jornal de Artes e Letras* de 1963: “«Um homem pode entrar livremente numa prisão e sair de lá mais amarrado do que quando para lá entrou»” Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, (ed. cit.), pp. 291-293.

<sup>5</sup> A mesma destruição que Bataille já apontara em Sade: “É que a essência das suas [Sade] obras é destruir: não só os objectos, as vítimas (que estão lá apenas para responder à raiva de negar), mas o autor e a própria obra.

Breton critica em Bataille a subversão da pureza desse gesto, apropriando-o para o delegar aos “sentimentos mais baixos”<sup>1</sup>. Neste ‘diálogo’ sintetizam-se as divergências entre Breton e Bataille: o alto e o baixo afastam-se impossibilitando uma dialéctica que, na perspectiva abjeccionista de Oom, é viabilizada quando se associam dois pólos divergentes para deles extrair uma síntese que, inscrita numa nova refutação, concorrerá para o progresso do conhecimento. Porém, e como o pode justificar o étimo desta estética dissidente, o homem encontrará na abjecção a resposta e a reacção a “certa pureza bretoniana”, impeditiva que cada um responda pessoalmente sobre a sua condição vital, que, para o surrealista, será sempre abjecta. Do ponto de vista dessa resposta, a miríade de perspectivas supera qualquer limitação supra-real (Breton) ou infra-real (Bataille), inscrevendo-as numa concepção de liberdade ilimitada<sup>2</sup>. A concepção utópica de liberdade dos surrealistas portugueses – em particular dos abjeccionistas – e de Pacheco encontra-se muito além destas dicotomias.

Traçando o perfil de Sade, Pacheco volta a inscrevê-lo num ateísmo sem precedentes:

um grande senhor do Antigo Regime (...) uma figura da casta social e da estirpe intelectual de um Gilles de Rais. (...). (...) Eivado de racionalismo, ateu, atento ao seu tempo, intervindo nele, progressivo e tão lúcido (...) que soube logo ver que a Revolução estacara – daí essa esplendorosa diatribe que é o grito *Franceses, ainda mais um esforço (...)*.<sup>3</sup>

Todavia, o “ateísmo irreduzível”<sup>4</sup> e anárquico de Pacheco, distancia-se do de Sade, que se afigura religioso uma vez que procura fundar um novo culto baseado na suprema maldade. Ser ateu “a sangue-frio”, como expressa Bataille, significa existir sem conceber para lá de si qualquer outra noção igualmente superior. Na luta de Sade, o Mal e o Bem equivalem-se, uma vez que este existirá sempre como realidade pré-existente ao Mal. Sade, consciente da existência entre um “Bem” e um “Mal” divinos, é, no fim de tudo, um homem moral:

desenvolve agora uma teologia do *Ser supremo em maldade*; logo é ateu, mas não a sangue-frio: o seu ateísmo desafia Deus e goza com o sacrilégio. Geralmente substitui a Deus a *Natureza no estado de movimento perpétuo*, mas ele é o fiel ou o execrador (...).<sup>5</sup>

---

Pode ser que em suma a fatalidade que quis que Sade escrevesse e fosse desapossado da sua obra tenha a mesma verdade que a obra (...), Georges Bataille *A Literatura e o Mal*, (ed.cit.), p.95.

<sup>1</sup> André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, (ed. cit.), p.172.

<sup>2</sup> “Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: «que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?». Esta pergunta, no entanto, tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a «esperança» não será aniquilada, pois se acredita que «c’est au fond de l’abjection que la pureté attende son heure». Entrevista de Pedro Oom ao *Jornal de Artes e Letras* em 1963: «Um homem pode entrar livremente numa prisão e sair de lá mais amarrado do que quando para lá entrou», Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista* (ed. cit.), p.292.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “O Sade entre nós”, (ed.cit.), p.18.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.120.

<sup>5</sup> Georges Bataille, *A Literatura e o Mal*, (ed. cit.), p.96.

Para Pacheco, o ateísmo funciona como uma liberdade que, porque primordial, “desconhece” (ou pelo menos exclui) noções atributivas aos conceitos de “Bem” e “Mal”. O seu ateísmo é pagão na medida em que não desafia, a partir da liberdade imanente dos corpos, uma ordem pré-estabelecida, nem tem em conta as noções de bem ou mal para se manifestar. Se pensarmos no Libertino<sup>1</sup> que se passeia naturalmente por Braga – que, contudo, é, e apenas, provocatoriamente escolhida por ser a capital dos Arcebispos –, compreendemos que a *flânerie* de Pacheco não se justifica como um princípio exclusivamente instigador mas está antes acima de qualquer moral ou ordem pré-estabelecidas, manifestando a liberdade numa natural procura da satisfação dos desejos. A omnipresença do Catolicismo em Braga não é determinante para o seu fracasso cuja impotência jaz em si e não no eflúvio religioso de idolatria, porém fantasmático, presente na cidade. Nesta perspectiva, a figura de Sade e o Libertino de Pacheco afastam-se dado que este, ao contrário do prisioneiro, procura na realidade imediata dos sentidos a sua satisfação; e, simultaneamente, tocam-se na concepção de que a imaginação do acto<sup>2</sup> supera em realização e completude a sua mera e imediata satisfação. Sade não é um moderno na perspectiva em que os conceitos pré-estabelecidos se pervertem em favor de uma outra ordem. A sua exploração do objecto contribui para aumentar ainda mais os hiatos entre o Bem e o Mal, ainda que dirimindo qualquer concepção de pureza mas que, porque partindo dela, a transforma em supremo mal. A liberdade de Sade, porque sádica, depende sempre do outro para se exercer. A busca da liberdade dos surrealistas e de Pacheco começa individualmente: “a revolução permanente, isto é, a luta continuada pela libertação do homem, que deve começar por cada um em si, mas pode ser ajudada (ou contrariada) de fora, pelos outros”<sup>3</sup>. Se considerarmos o conceito de amoralidade (na medida em que a anarquia é a ausência de propriedade) para classificar a liberdade, Pacheco aparece-nos como moderno na medida em que apaga os conceitos de ‘Bem’ e ‘Mal’ enquanto realidades imanentes. Estes conceitos pervertem-se para dar lugar a um outro que, ancorando-se em manifestações socialmente reprováveis, atribui à imoralidade ou ao mal a pureza que antes lhe havia sido retirada. Podemos pensar que a amoralidade, porque superior ao bem e ao mal, é mais revolucionária que a lata imoralidade de Sade. Segundo Paz, é aqui que Sade se separa de outros revolucionários porque, na sua revolução, a dicotomia entre bem e mal está ainda demasiado presente para se realizar plenamente. Ao invés, Paz considera Fourier, ou Freud, mais revolucionário ou escandaloso que Sade dado que este autor não associa as

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), pp.241-255.

<sup>2</sup> O Libertino nunca chega a concluir o seu ritual de prazer, confinando-se ao auto-erotismo.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “O Sade entre nós”, p.118.

práticas amorosas descritas a uma perspectiva marginal ou condenatória. Afigura-se em Fourier, uma liberdade que potencia o regresso a uma inocência perdida:

[Em] *Le nonveau monde amareux*, (...) Fourier se revela uma espécie de anti-Sade e anti-freud (...). Contra a corrente da sua época e contra o nosso tempo (...), Fourier sustenta que o desejo não é (...) mortífero, como afirma Sade, nem a sociedade é repressiva por natureza, como pensa Freud. Afirmar a bondade do prazer é escandaloso no Ocidente, e Fourier é realmente um autor escandaloso (...).<sup>1</sup>

Esta noção ancora-se à dos surrealistas e à de Pacheco que, devedores de Sade, vêem na Liberdade a independência e o regresso a uma pureza a todos os níveis incondenável. A revolução de Pacheco não se justifica no gesto da afronta mas supera-a numa expressão que coloca o desejo acima do bem e do mal. A afirmação de Lisboa será fulcral na ficção de Pacheco:

Trata-se (...) do despojamento do Bem e do Mal (...) da negação do que nos vem com a vida do homem civilizado, quer no plano moral, quer no total da vida, sabendo (...) que não nos é dada outra forma de viver para além da que foi por nós conquistada (...).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (edi cit.), 1984, p.96.

<sup>2</sup> António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1977, pp.39-40.

Por vezes, um adulto fica possuído de tal maneira da sua própria personagem, enredado e marcado por uma experiência, que se convence serem elas interessantes para o próximo, seu semelhante, seu irmão conhecer.

Luiz Pacheco, “A Nota do Autor aos Quarenta Anos”,  
Crítica de Circunstância, Lisboa, Ulisseia, 1996,  
p.247.

## 2.1.2. Uma concepção ideológica de Literatura

De todas as leituras feitas por Luiz Pacheco, a que mais o influenciou foi, sem dúvida, a do Surrealismo, quer por coincidência geracional quer por afinidades ideológicas. Convivendo com Lisboa, Cesariny e M. H. Leiria, estes autores representam as directrizes que melhor coincidem com a ideologia libertária dos seus primeiros textos<sup>1</sup>, artística e institucionalmente dissidentes. Após uma primeira incursão no Surrealismo como editor, a tarefa de O legitimar como vanguarda vitalista e transhistórica, ocupará grande parte da sua obra<sup>2</sup>. Afirmando que “o Surreal (...) é um estado de espírito juvenil e radical, de vanguarda”<sup>3</sup>, Pacheco, como descendente do Surrealismo, acredita que as motivações que criam uma vanguarda são imutáveis. Considerando que o Surrealismo assumiu uma revolta que caracterizou o homem moderno, este movimento ultrapassa todas as fronteiras artísticas e justifica-se como transversal, sintetizando todos os vanguardismos<sup>4</sup>. Subscrevendo esta teoria, passados sessenta anos da formação do Grupo Surrealista de Lisboa, Cesariny revela que o Surrealismo veio instaurar a derradeira consciência vanguardista comum a todos os movimentos modernos:

poderá dizer (...) que a graça e a novidade primitivas do Surrealismo desapareceram há décadas. Mas que dizer (...) dos pós-ismos, em luta (...) para sair de todos os ismos? Acha que vão conseguir? Não! O surrealismo continua a ser o último enunciado verdadeiro dos problemas centrais do nosso tempo (...). Como filosofia, como poética, como busca da direcção desconhecida, da divindade civil (...).<sup>5</sup>

Esta leitura não se incompatibiliza com uma interpretação científica, benéfica como divulgação por entre aqueles que não o viveram, procurando dignificá-lo como um influente pensamento cívico-artístico. A pensar nos que desconhecem o Surrealismo, *Pacheco versus Cesariny*<sup>6</sup> constitui a resposta de Pacheco à historização do movimento por parte do seu companheiro de geração, *A Intervenção Surrealista*, que, contraditoriamente à própria

---

<sup>1</sup> A analisar: a comunicação *O Que é o Neo-Abjeccionismo*, “lida em 30 de Março de 1963, na Casa da Imprensa, por Mário Cesariny de Vasconcelos” (Luiz Pacheco, *Textos Locais*, Alcobaça, Contraponto, 1966, última página (“tábua”), e *O Cachecol do Artista*, publicado em 1967 em edição de autor na Contraponto.

<sup>2</sup> Contribuíram ainda para o estudo do Surrealismo em Portugal os artigos “Meio século de surreal em Portugal”, *Figuras, Figurantes e Figurões*, O Independente, Lisboa, 2004, p.86-87. Artigo publicado na *Ler*, nº38, Primavera-Verão 1997, pp.14-15; “III – Do capítulo da Ingenuidade”, secção “Manuel de Lima e a Crítica”, *Textos de Guerrilha 2*, pp.89-92; e “Jorge de Sena em órbita”, *Figuras, Figurantes e Figurões* (ed.cit.), pp.81-85, artigo publicado no jornal *Notícia* de Luanda a 8 de Novembro de 1969, pp.78-79.

<sup>3</sup> “Meio século de surreal em Portugal”, (art.cit.), p.91.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “A Pirâmide & a crítica” (Extra-texto), in *Pirâmide*, nº2, Junho de 1959, Lisboa, [s.n.], 1959.

<sup>5</sup> Mário Cesariny, “«Do Surrealismo não resta nada»”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de Fevereiro de 1990, pp.6.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa, 1974.

intenção da obra<sup>1</sup>, perspectivou o movimento como histórico-temporal. Tendo em conta as variadas propostas para a historização do Surrealismo, Clara Rocha afirma que o movimento português foi abundante em “textos de auto-avaliação e análise”<sup>2</sup> que espelham a discordância das várias teorias apresentadas: “Seja qual for a dose de *blague* ou de mágoa que os relativiza, o certo é que tais depoimentos tornam incontornável a interrogação sobre a existência (ou não) do Surrealismo português”<sup>3</sup>. Mas apesar de se distanciar do francês na sua acepção doutrinária, o Surrealismo português constituiu-se uma vanguarda precisamente pela irregularidade interventiva e extrapolação dos limites que o basearam. Como afirmara Cesariny: “Nenhum movimento como o surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo”<sup>4</sup>. Octávio Paz afirma que a energia da vanguarda se caracteriza precisamente pela participação do artista que interpreta idiossincriticamente a sua época como a derradeira possibilidade de se inscrever no futuro<sup>5</sup>:

A vanguarda é uma exasperação (...) das tendências que a precederam. (...) Ainda que (...) abra novos caminhos, os artistas (...) percorrem-nos com tal pressa que não demoram em chegar ao fim e tropeçar num muro. Não resta recurso a não ser uma nova transgressão: (...) saltar para o abismo. (...) a vanguarda é uma intensificação da estética da mudança, inaugurada pelo romantismo. (...) as mudanças estéticas deixam de coincidir com a passagem das gerações e ocorrem dentro da vida de um artista.<sup>6</sup>

Estas palavras não poderiam aplicar-se mais aos surrealistas portugueses, uma vez que fizeram da sua vida uma obra, tal como o vaticinou Lisboa. Isto estende-se à historização de uma vanguarda por cada um dos seus “fundadores”, divergente quanto a um acontecimento que se deu no interior de cada um. Citando Herberto Helder, Clara Rocha afirma que “«A fé na salvação dentro da história através da utopia»”, é o “sonho impossível da geração surrealista”<sup>7</sup>:

---

<sup>1</sup> “Curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. (...) É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar não pode com tanto – ou cabe mal (...) num movimento cuja estrutura se ergue precisamente contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio.”, Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, p.14.

<sup>2</sup> Clara Rocha, “Louvor e simplificação do surrealismo português”, *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaio*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p.137.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, (ed. cit.) p.9. Já aqui se adivinhava uma certa atitude abjeccionista.

<sup>5</sup> “(...) para os modernos, a perfeição não pode estar em outra parte, se está em alguma, a não ser no futuro.”; mais à frente: “A época moderna (...) é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro.”, Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, (trad. Olga Savary), 1984, pp.145-146.

<sup>6</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed.cit.), pp. 145-146.

<sup>7</sup> Herberto Helder apud Clara Rocha, “Louvor e simplificação do surrealismo português”, (ed. cit.), p.139.

se a existência *histórica* do nosso Surrealismo se impôs a partir deste trabalho de legitimação, a sua existência enquanto *desígnio cumprido* parece não ser tão pacífica. A viabilidade do projecto surrealista prende-se com a óbvia impossibilidade da sua sobrevivência (...).<sup>1</sup>

Para esse sentido de “«revolução permanente»” contribuíram, como dialéctica *surrealiste*, as divergências interpretativas de Pacheco e Cesariny. Num artigo que antecedeu e preparou *Pacheco versus Cesariny*, Pacheco critica *A Intervenção Surrealista*, obra que deveria ser um “veículo de esclarecimento”<sup>2</sup>, mas que não acompanhou organizadamente os eventos mais importantes e não elaborou uma panorâmica imparcial. Esta obra “[continua] uma *reserva* que sempre enfermou o movimento surrealista português” ao enumerar intermitentemente e com “apenas escassas reminiscências” factos efémeros que “o correr dos anos foi diluindo”, não dimensionando a sua verdadeira intervenção cívica e artística e esquecendo ainda as “figuras que nele participaram”. Fonte de potenciais más interpretações, esta obra poderá levar quem não conheceu o alcance da *intervenção surrealista* a uma conclusão “bastante deturpada e humilhante”, desencadeada pela quase exclusiva atenção dada às diatribes burlescas típicas de qualquer movimento de vanguarda. Além, ainda, da omissão dos textos *Aviso a Tempo por Causa do Tempo* de António Maria Lisboa e *Autoridade e Liberdade são Uma e a Mesma Coisa* (incluído em *Pacheco versus Cesariny*), “textos essenciais para melhor caracterizar o que foi essa intervenção, nunca limitada ao plano literário e artístico (...) em detrimento da sua valia no plano cívico”<sup>3</sup>. Apesar da polémica<sup>4</sup> que envolve a obra, Pacheco vê na *Intervenção* não um potencial veículo de desinteresse mas um incentivo à descoberta, obrigando o leitor e o crítico a participarem na historização do movimento:

este livro não concita a crítica a incriminá-lo pelas suas notórias lacunas, (...) premeditadamente visando a polémica. Pelo contrário, obriga o leitor ou o crítico (...) a reactualizar a sua compreensão perante *o facto surrealista*, (...) a *mentalizar-se* (...) no conhecimento de muitos inéditos ou dispersos já esquecidos (...) que (...) exhibe (...) uma energia singulares no nosso horizonte literário e artístico.<sup>5</sup>

Porém, Pacheco considera que o trabalho do Poeta e do historiador não se podem confundir:

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, 138.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “O capricho interventor do Sr. Mário Cesariny”, in *Jornal de letras e Artes*, nº251, ano V, 7 de Setembro de 1966, p.1. Menos de um mês antes da publicação deste artigo, Pacheco anunciava, numa carta a Serafim Ferreira, que não podia ignorar as consequências de uma obra que, pretendendo inscrever o Surrealismo nos manuais de história da literatura, apresentava graves lacunas: “A obra tem injustiças flagrantes; se fossem só comigo, calava-me. Mas abrangem várias vidas, livros, um Morto e um moribundo resistente insepulto que é o próprio Mário [Cesariny]. Denunciar isto haja o que houver e doa a quem doer, a começar por mim, é higiene.” Carta de 16 de Agosto de 1966, *Cartas na Mesa: 1966 – 1996*, Lisboa, Escritor, 2ª ed., 1996, pp.21-22.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>4</sup> “É, ainda e sempre *intervenção*, provocação, humor negro. Não faz história, tenta a polémica. Mário Cesariny explicitamente o sublinha no prefácio, aliás, uma das pelas mais interessantes no volume (...)” Luiz Pacheco, “O capricho interventor do Sr. Mário Cesariny” (art.cit.), pp.1-2.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.2.

A paciência do investigador (...) e a sua capacidade dedutiva, a sua visão universalista requerem (...) um tipo de exposição estilística e uma preformação técnica desacomodada para o Poeta; ali, o mais certo é ele assemelhar-se a uma ave rara desastrada (...) que, por imposição voluntária, se despojou das plumas rebrilhantes para enveredar em seara alheia.<sup>1</sup>

Para Pacheco, o Poeta tem de conferir uma visão “humorística”, distanciadamente crítica ao seu trabalho vendo no lirismo e na sensibilidade os aliados que lhe permitirão cobrir declarações menos congruentes, fruto de algum desacerto desencadeado pela observação dos factos e da realidade num presente de cultura: “Dum Poeta, o que nos sentimos no direito de esperar, é uma visão humoral (...) dos acontecimentos (...), e não lha devemos levar inteiramente em desabono, ou do estádio actual em que ela se extasia”<sup>2</sup>.

Foi a pensar nisso que Pacheco respondeu ao seu companheiro de geração com o “folhetim de feição epistolográfica”<sup>3</sup> *Pacheco versus Cesariny*, inscrevendo-se no Surrealismo. Consciente de que a carta é um meio de comunicação livre da censura<sup>4</sup>, grande parte da sua obra é epistolográfica, trabalhando a carta como um meio de delegar à imaginação do leitor a hibridez que a inscrevem entre a ficção e a realidade: “(...) a carta é um dos géneros (...) que aparecem como indicados para realizar este projecto moderno de fusão de arte e vida que envolve transformação de uma e outra”<sup>5</sup>. Seleccionando a sua correspondência com alguns integrantes do movimento<sup>6</sup>, Pacheco construiu uma interpretação das “atribuições”<sup>7</sup> da “Era Salazaresca”<sup>1</sup> ao caracterizar o movimento através dos seus

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O capricho interventor do Sr. Mário Cesariny, (art.cit.), p.1. A referência à imagem da “ave desastrada” não é inocente se a ligarmos à metáfora de Baudelaire sobre a Poesia no poema *Albatroz*: quando puxado para o mundo dos homens, o Poeta desenquadra-se da imagem de visionário sublime e inatingível que antes possuía, fruto de incompreensão dos outros, tornando-se num ser excêntrico troçado pela sociedade.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>3</sup> Pode ler-se na segunda página do volume: “Este folhetim é uma invenção e montagem de LUIZ PACHECO”.

<sup>4</sup> Num excerto a uma entrevista a Carlos Quevedo e Rui Zink em 1992 para a Revista *K*, depreende-se das palavras do autor que a carta não poderia ser aberta por outra pessoa senão pelo destinatário: “*No tempo do fascismo, a epistolografia era considerada um género menor, mas não havia censura às cartas, eu gostava muito, porque não tinha medo que mas abrissem. Escrevia tudo que me apetecia. O Pacheco versus Cesariny é um documento para quem quiser estudar uma certa época literária. Literária e não só...*”, Luiz Pacheco, apud, António Cândido Franco, “Sobre a epistolografia de Luiz Pacheco”, Luiz Pacheco, *Cartas ao Leu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, Lisboa, Quasi, 2005, p.16. Num outro texto, Pacheco refere ainda: “A epistolografia é geralmente considerada um género literário menor. Pois, nesses tempos [Estado Novo] eram as cartas o meio de comunicação escrita mais livre, mais discreto e secreto. Desembaraçado de pejos e medos. Sem intermediários de tesoura em riste. (...) Quanto a mim, escrevi as minhas cartas, com um prazer sem igual (...). Escrevi muito. (...) Há quem tenha espólios meus, já esteja a fazer negócio com isso. Ou a preparar-se. Acho óptimo. Dou-me os parabéns. Com esta mais-valia: o género epistolográfico está em extinção.”, Luiz Pacheco, “Escrever como liberdade”, *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do livro, 2003, p.249.

<sup>5</sup> Fernando Cabral Martins, “Das cartas do Surrealismo português”, *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon, 2000., p.223.

<sup>6</sup> No “Roteiro” inicial podem ler-se os nomes dos participantes desta espécie de dramaturgia do movimento surrealista: “AS VOZES (por ordem de entrada na paginação): Luiz Pacheco, Mário Cesariny de Vasconcelos, Delfim da Costa (O Cangalheiro da Cidade), Virgílio Martinho, Manuel de Lima, António José Forte, Dr. Virgílio Ferreira, Vítor Silva Tavares, Bruno da Ponte, Ricarte Dácio e Artur do Cruzeiro Seixas.”, Luiz Pacheco, *Pacheco versus Cesariny*, (ed.cit.).

<sup>7</sup> *Ibidem.*

próprios protagonistas. Aproximando-se de um romance epistolar, esta obra cumpre os desígnios de um estudo histórico sem a sua respectiva pretensão científica, delegando aos contemporâneos a documentação dos factos. Como afirma Cabral Martins

há uma exposição aberta de documentos ímpares, uma «história imediata» de uma geração, que o leitor não percebe que vem cingindo a um critério pessoal até entrar bastante dentro do livro, (...) através de uma polifonia de vozes em que os nomes de personagens coincidem com personalidades (...) do Surrealismo português (...).<sup>2</sup>

“Abrindo-se” a vários destinatários (interpretações), a carta, contemporânea, torna-se literária ao transferir a sua circunstancialidade a potencialidades literárias transversais ao tempo:

A carta para ser literária precisa ser «aberta». Isto é, a possibilidade de o destinatário deixar de ser previsto, e poder passar a ser não importa quem (...), abre o circuito em que a comunicação desempenha uma função imediata, dando às palavras, a possibilidade (...) de significar fora do contexto da (...) transmissão efémera. Sinas então, não de vidas, mas de vida<sup>3</sup>.

Essa “vida” transhistórica é, pois, independente da que a inspirou. Assim, “importa escrever a verdade e a vida, como forma de procurar uma e outra [e] aquilo que está encostado à verdade e à vida”<sup>4</sup>. Porém, esse desejo de relatar a “verdade” é tão ilusório e distante como ela uma vez que, ancorando-se a determinada interpretação, esta dá lugar à (re)construção daquilo que se julga ser a aproximação ao “real”, ao nosso real. A ficção toma, assim, o lugar da “verdade”<sup>5</sup>.

“A função da carta é montar a rede textual que pode dar segurança à efabulação histórica e verosimilhança à memória”<sup>6</sup> pois “há (...) a crença nas cartas como um dos principais veículos em direcção a essa surrealidade que se confunde com uma «reabilitação do real quotidiano»”<sup>7</sup>. Já Melo e Castro afirmava que a vanguarda “[usa] a capacidade efabuladora para construir modelos vectoriais das situações futuras (...) e não para reproduzir situações previamente existentes”<sup>8</sup>. É significativa a escolha de Pacheco em colocar em intermitência as datas das cartas e dos textos que as acompanham. Como romance

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, pp.226-227.

<sup>3</sup> Fernando Cabral Martins, “Das cartas do Surrealismo português”, (ed.cit.), p.226

<sup>4</sup> António Cândido Franco, “Sobre a epistolografia de Luiz Pacheco”, Luiz Pacheco, *Cartas ao Léu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, (ed. cit.), p13.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp.13-14. Octávio Paz afirmara que uma das características da crítica moderna justifica-se precisamente nessa busca eterna pela verdade através da mudança: “No passado, a crítica tinha como objectivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica. O princípio em que se fundamenta o nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança”, Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed. cit.), pp.46-47.

<sup>6</sup> Fernando Cabral Martins, “Das cartas do Surrealismo português”, (ed.cit.), p.232.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.228.

<sup>8</sup> E.M. de Melo e Castro, “Que pensa das relações entre os conceitos de “vanguarda ideológica” e “vanguarda literária” à luz da experiência actual?”, in *Revista Colóquio/Letras*, Inquérito, nº 23, Jan. 1975, Lisboa, Colibri, p.8.

epistolográfico, este pode ser reinterpretado e modificado reduzindo a história a uma linha orientadora de uma época cuja importância discursivo-literária excede qualquer datação:

O livro *Pacheco versus Cesariny* tem ainda a caracteriza-lo a elegância estrutural (...) a homogeneidade em termos documentais (...), sem recurso a notas explicativas ou introduções contextualizantes. São traços que parecem ser feitos pela própria mão da história, e recolhidos por um copista que neles se dissolve.<sup>1</sup>

Cabral Martins afirma ainda que o género epistolográfico é o único em que “é impossível desfazer uma coincidência plena entre o «eu» que o enunciado assume e aquele sujeito a ele exterior, o autor escrevente”<sup>2</sup> que “leva a que a assinatura que surge no final de uma carta seja, em simultâneo, sem diferença, o nome da personagem e o nome do autor”<sup>3</sup>. Porém, no caso de *Pacheco versus Cesariny*, o “sujeito da enunciação”, a mão que montou as cartas, assume várias entidades enunciantoras – tantas quantas as cartas presentes no volume – reinterpretando e “rescrevendo” os enunciados. O compilador inscreveu-se não só nas suas cartas mas também nas dos outros, tornando-as suas e emprestando-lhes um significado que anteriormente não possuíam. Para esta teoria contribui a leitura de Cabral Martins:

É como se o autor Luiz Pacheco escrevesse por cima das cartas dos outros todos, numa colecção de *ready mades* ou numa montagem de pastiches impecáveis, invisíveis. E é bem certo que só pela evidencia da variação do brilho estilístico de uma para outra se chega depressa à conclusão que as cartas são mesmo verdadeiras, ou foram antes de ali se incluírem. É como se Luiz Pacheco tivesse uma genialidade muito simples (...): uma carta é literatura. (...) porque a propriedade dela já não é do remetente, seu autor, mas do destinatário, o leitor.<sup>4</sup>

Já na “morte do autor”, Barthes afirmava que “um texto é feito de escritas múltiplas”<sup>5</sup> e que o leitor “é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”<sup>6</sup>. “Homem sem história”<sup>7</sup>, escrevendo num “não-tempo” entre o passado e o presente, o elaborador desta obra reformou uma época tendo em conta não o seu contexto de destinatário mas a potencial metaliteratura das cartas, “descircunstancionalizando-as”. Tal como todo o Texto do autor, *Pacheco versus Cesariny* é um “fragmento de sentido”, um Texto sem autoria uma vez que as suas peças desmontáveis contribuem para a sua permanente reelaboração. Esse Texto permanente que é a (re)construção da (sua) história baseia-se numa característica moderna, a simbiose entre crítica e criação<sup>8</sup>. É através da crítica

---

<sup>1</sup> Fernando Cabral Martins, “Das cartas do Surrealismo português”, (ed.cit.), pp.229-230.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.225.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>4</sup> Fernando Cabral Martins, “Das cartas do Surrealismo português”, (ed.cit.), p.226.

<sup>5</sup> Roland Barthes, “A morte do autor”, *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1984, p.53.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>8</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed.cit.), p.21.

que a criação de Pacheco se justifica dentro do movimento surrealista, libertando-se esteticamente e eticamente, respondendo idiossincriticamente a um movimento que se afirmou como tendência. Ainda que participante modesto do Surrealismo, Pacheco define-se como surrealista uma vez que, absorvendo as suas tendências, seguiu uma interpretação própria de direcções dissidentes. Tomando em conta a reflexão de E. Lourenço, afirmar que Pacheco se liga ao Surrealismo exclusivamente através da ideologia é um contra-senso à própria noção de vanguarda uma vez que “o vanguardismo verificado na obra (...) dispensa que nos ponhamos questões em relação ao «vanguardismo ideológico» de que o literário seria o reflexo”<sup>1</sup>.

Todavia, é abusivo afirmar que este autor é um surrealista puro uma vez que as suas experimentações estético-linguísticas não se chegam a inscrever no automatismo; ainda que as imagens e as ambiências que povoam os seus textos se ancorem ao insólito processo *surrealiste* de desfiguração icónica, como em “Aquele Pé”<sup>2</sup>, ou ao desenquadramento imagético como n’ “O Veado”<sup>3</sup>; se se tiver em conta a concepção da poesia<sup>4</sup> como experiência que elimina os hiatos entre a vida e a arte, preconizadora de liberdade através do exemplo do poeta, podemos afirmar que Pacheco foi um surrealista tal como o foram Oom e Lisboa. Pegando na concepção deste surrealista sobre a vida/obra do poeta como “essa outra forma de vida reconhecida como sua *quando escrita*”, Fernando Martinho esclarece:

Há, pois, uma grande diferença entre o conceito de «literatura viva» (...) da *presença* e o conceito de «obra literária» definido por (...) Lisboa. O poeta, para este, não é um Artista: é alguém que joga (...) um «destino», (...) no acto poético, e para quem a finalidade desse acto, não é (...) a «finalidade estética» (...).<sup>5</sup>

Esta fundação da vida através da literatura – não porque a literatura seja vida mas porque surge como oportunidade de criar uma alternativa vital à já oferecida pela arte –, sobreleva a experiência relativamente à estética. Já Breton recuperava o tema romântico da “morte” (da literatura) afirmando que “Não temos nada a ver com a literatura; Mas somos muito capazes (...) de nos servirmos dela como toda a gente”<sup>6</sup>. Daqui, a escolha assumida de Pacheco por uma linguagem não canónica e “a-estética” que bebe na oralidade a diluição do crivo metafórico da linguagem literária. A polémica sobre os seus textos não se prende tanto com os temas mas mais com uma amoralidade linguística despudorada. É através da linguagem que o

---

<sup>1</sup> Eduardo Lourenço, “Que pensa das relações entre os conceitos de “vanguarda ideológica” e “vanguarda literária” à luz da experiência actual?”, (art. cit.), p12.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha 2*, Lisboa, Ler, 1981, pp.59-61. A analisar na terceira parte.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 1998, 3ª ed., pp.231-233.

<sup>4</sup> Octávio Paz afirma que “para (...) os surrealistas, o que contava não era tanto o poema como a poesia. Para eles a poesia não era uma construção mas uma experiência, não algo que fazemos, mas algo que nos atravessa: uma *paixão*.”, Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed.cit.), p.161.

<sup>5</sup> Fernando Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996, p.66

<sup>6</sup> André Breton, “Declaração de 27 de Janeiro de 1925”, reproduzida em Mário Cesariny, *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial*, Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1977, p.70.

seu mundo se sente como um decalque de uma realidade quotidiana que se recusa a si mesma, recriando uma vida, uma vivência, paralela. Pacheco apercebeu-se do carácter inumano da linguagem associado a este processo de (des)realização que, em vez de significar, destrói-se pelas metáforas e ironias que tentam aproximar o real interior do poeta a imagens circunscritas a determinada significância.

Independente de compromissos estético-éticos, Pacheco preconiza a liberdade na sua valorização pessoal e vivência poética do amor livre. Sendo o Surrealismo o “HOMEM LIVRE E APAIXONADO”<sup>1</sup>, este autor assumirá, através da confessionalidade, a liberdade procurada no desprendimento físico<sup>2</sup> que a assunção das paixões proporciona. Esta forma de vida/arte aproxima-se da anarquia que Lisboa associava à Poesia: “A Anarquia e a Poesia são uma obra de séculos e irrompe espontaneamente ou não irrompe!”<sup>3</sup>. Acrescenta que a revolução é: “Toda a acção Livre, Apaixonada, Poética. (...) toda a acção sem compromissos”<sup>4</sup>. Igualmente para M. Henrique Leiria, a individualidade e a exploração da arte como afirmação pessoal são os primeiros passos para a mudança da colectividade. Apesar do culto romântico que os surrealistas prestam ao ‘eu poético’ virado para as suas próprias experiências, estes poetas têm em consideração que cada um deverá consistir o exemplo de uma mudança. O surrealista não ignora a diversidade<sup>5</sup> declarando que “a comunidade só se transforma por meio dos seus componentes”<sup>6</sup>. Ao criticar o sistema literário em que se insere, Pacheco coloca-se concomitantemente fora e dentro dele, revolucionando-o ao criar uma espécie de infrarealidade que reúne em si os principais contactos entre o motivo tradicional de um quotidiano inexplorado e os da contracultura, posição que dará origem a uma resposta muito particular à pergunta de Pedro Oom que inaugura o Abjeccionismo como movimento teórico. Pacheco ancora-se ao Surrealismo precisamente por este ser um não-movimento, uma vanguarda sem organização que propõe, a cada artista, uma liberdade criativa. Num tempo em que “as possibilidades de libertação eram escassas”<sup>7</sup> – o suicídio, a emigração ou a loucura<sup>8</sup> – Torcato Sepúlveda caracteriza a resposta libertária de Pacheco como uma “situação ambígua de exílio interior”<sup>9</sup> uma vez que a sua atitude de confronto tenta reabilitar um mundo específico e particular a partir da percepção das suas bases constitutivas.

---

<sup>1</sup> António Maria Lisboa, *Poesia*, (ed. cit.), p.39.

<sup>2</sup> Na terceira parte abordar-se-á essa noção de liberdade corporal será levada até às últimas consequências da abjeção ao ver na morte do corpo a derradeira liberdade.

<sup>3</sup> “Uma Carta de António Maria Lisboa a Cesariny” [28-4-1950], Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista* (ed. cit.), p.164.

<sup>4</sup> António Maria Lisboa, *Poesia*, (ed. cit.), p.39.

<sup>5</sup> Uma certa tendência abjeccionista não andarão muito longe desta concepção.

<sup>6</sup> Mário Henrique Leiria, “O Homem e a Sociedade”, Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, (ed.cit.), p.182.

<sup>7</sup> Torcato Sepúlveda, “Um clássico chamado Pacheco”, in *A Capital*, nº10307, 22 de Dezembro de 2000, p.4.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>9</sup> *Idem, ibidem.*

Ancorando-se ao real, a arte não é já avaliada em termos de beleza “mas antes da noção geral de Verdade, concebida esta como uma interpretação utilizável do real”<sup>1</sup>. Foi tendo em conta a concepção de literatura como reabilitação do real que os herdeiros de um Surrealismo já tardio reuniram-se para perpetuar o legado deixado por Pedro Oom e Lisboa nos anos 50. Configurando o micro-movimento teórico do Abjeccionismo, a geração de Pacheco<sup>2</sup> definiu-se como reacção extrema ao meio opressor através da exposição ostensiva do fenómeno social. Consciente das dificuldades que os artistas de meados do século encontravam para se expressar, Pacheco afirma que “se a velhice (...) é a impossibilidade de escolher<sup>3</sup>”, a sua geração já “nasceu velha” pois sempre lhe foi imposto um limite à liberdade e à autonomia de prosseguir com a sua reforma. Pacheco afirma que esta conjuntura acelerou o processo degenerativo de uma geração que sucumbiu ao capitalismo e à renúncia dos valores que os caracterizaram quando jovens à medida que a “morte” se aproximava<sup>4</sup>. Recordando a geração de 1940, Pacheco classifica-a de “geração prometedora e à qual tinham prometido tanto: *outsiders* do nosso próprio tempo, do nosso próprio país”<sup>5</sup>. O Grupo do Café Gelo foi descendente de uma sensação de fracasso da última geração que prometia instaurar a liberdade. Filhos da angústia e da derrota, estes poetas foram sempre acompanhados por uma aguda consciência da morte sem que, porém, esta os desencorajasse a expor com cerrado humor negro a sociedade abjecta que os cercava, aquela que os tornara abjeccionistas:

A vida humana é uma espiral vagabunda e os indivíduos portadores duma capacidade de regeneração (...) com que há sempre que contar. Como queira o Proença: *o herói é herói até ao fim*. Ou, como diz o António José Forte, já eivado de pessimismo: *escolher a tempo a nossa morte e amá-la*.<sup>6</sup>

Forte, afirmava que “a nossa presença nos cafés era uma constante afirmação contra a morte”<sup>7</sup>, mas precisamente por se ancorar na consciência e na luta contra a morte (talvez a do esquecimento), o grupo do Gelo não se libertou do estigma fantasmático por detrás das manifestações libertárias e efervescentes. Seguro do malogro em que incorria o grupo abjeccionista, Cesariny abandona o projecto certo de que tal nihilismo despontaria no fracasso e na tragédia da degradação humana. Fernando Martinho esclarece que os propósitos do

---

<sup>1</sup> Pedro Barbosa, *As Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*, (ed.cit.), p.23.

<sup>2</sup> Apesar de ser da mesma faixa etária que Cesariny, enquadro Pacheco na geração que se constitui herdeira do “último” surrealismo português, a dos meados do século – coincidente com o Café Gelo – pelo que é a partir desta altura que a sua produção textual começa a ganhar voz.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “A nota do autor aos quarenta anos”, *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p.241.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.242.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, “A nota do autor aos quarenta anos”, (ed.cit.), p.244.

<sup>7</sup> António José Forte, “Breve notícia, breve elogio do grupo café gelo”, *Uma faca nos dentes*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2003, p.151.

surrealista se prenderam exclusivamente à incapacidade de aceitar que um grupo se auto-aniquilasse numa falta de esperança generalizada<sup>1</sup>.

Nunca a modernidade concebida por Octávio Paz fez tanto sentido se aplicarmos ao seu pendor crítico-criativo (que simultaneamente a afirma e nega) a auto-destruição do Abjeccionismo. Segundo Paz, os modernos protagonizaram uma “negação apaixonada da modernidade”<sup>2</sup> uma vez que as “suas atitudes distintas procediam de uma repugnância comum diante do mundo construído pela burguesia”. Tal como os românticos e os simbolistas demonstravam a sua “ambivalência” diante da “Idade Moderna” com o “seu amor ao luxo e ao objecto inútil” como “crítica ao mundo que lhes tocou viver”, os abjeccionistas também criticavam a podridão do seu meio, mergulhando nele, algo que pode ser considerado uma crítica como ao “mesmo tempo uma homenagem” uma vez que “os modernistas dependiam daquilo mesmo que lhes desagradava e (...) oscilavam entre a rebelião e a abjecção”<sup>3</sup>. Paz diferencia a crítica dos franceses da dos hispano-americanos, esclarecendo que os primeiros sentiram as mudanças da industrialização, enquanto que os segundos construíram a sua crítica com base num progressivo imperialismo. Estas realidades podem aplicar-se ao caso português uma vez que a presença de Salazar afectou a expansão artística da geração surrealista e pós-surrealista. Apesar de a industrialização se sentir de forma não homogénea no país, a consciência de que os artistas necessitavam do progresso para evoluir era demasiado forte. Tão forte ao ponto de o parodiarem mergulhando na abjecção de que a pergunta de Oom é canónica: “Que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?”. O Abjeccionismo nasceu como uma resposta à pureza bretoniana que interpretava a dialéctica hegeliana como uma solução harmónica entre o poeta e a realidade. Ao contrário, Oom afirma que o equilíbrio e a harmonia são inalcançáveis uma vez que o conhecimento é um movimento perpétuo de concomitante aceitação e recusa<sup>4</sup>.

O Abjeccionismo, “um ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos”<sup>5</sup>, tem origem numa nova visão sintética gerada a partir desse “ponto do espírito” abjeccionista, “a consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos”<sup>6</sup> e que se materializa no questionamento permanente do homem dentro da realidade social. A resposta de Pedro Oom ao resultado de superação dos contraditórios, tese e antítese, é esta: “«um homem pode entrar livremente

---

<sup>1</sup> Fernando Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996, 80.

<sup>2</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro* (ed.cit.), p.52.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.120.

<sup>4</sup> “Em resumo, Breton diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente apercebidas, e eu digo que, mesmo idealmente, duas proposições antagónicas não se podem confundir sem que logo nasça uma proposição contrária a essa síntese.” Pedro Oom, A In

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.292.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*.

numa prisão e sair dela mais amarrado do que quando lá entrou», ideia abjeccionista não só porque contraria a correspondência entre significado e significante subvertendo os conceitos – prisão significa liberdade e a liberdade pode significar uma prisão –, mas também porque os coloca numa linha dialéctica insuperável: o homem não nasceu nem para ser livre nem para ser preso. Se a prisão existe fora e a liberdade pode-se encontrar num espaço restringido, “que pode fazer um homem desesperado” se não encontra saídas dentro ou fora da prisão? Através da exploração individualista de cada ‘eu’, as hipóteses de resposta aproximam-se do nihlismo paradoxal que não suporta a Liberdade como motivo de criação, dispersando-se por várias soluções. Uma delas é o processo estético-crítico da descrição, método cultivado por Pacheco.

Contudo, a teoria abjeccionista, na sua base teórica e fundamental, constrói-se (propositadamente, cremos) num logro. O idealismo hegeliano e o Abjeccionismo assemelham-se metodologicamente mas afastam-se essencialmente. A dialéctica visa a transcendência a fim de chegar ao conhecimento absoluto, ao contrário do Abjeccionismo que, visando igualmente o conhecimento, tem na sua base não a transcendência, mas a mais pura imanência, a abjecção de uma realidade feia e cruel, a única metafísica possível. Na ideologia hegeliana o conhecimento é fecundador; no abjeccionismo, a abjecção gera apenas e somente abjecção num movimento contrário, descendente<sup>1</sup>, que perpetua a lucidez do poeta perante a luz negra<sup>2</sup> de um abismo sem esperança. A dialéctica da abjecção ancora-se à desconstrução da realidade para que o poeta a consiga habitar. São destacados certos aspectos insólitos, ignominiosos da natureza humana a fim de construir uma vivência paralela liberta de tudo quanto a constanja. A abjecção carrega consigo uma lupa naturalista, de base realista mas de apetência surrealizante: cada ponto é detalhadamente observado e tudo parece transformar (deformar) a realidade, criando-se outra de contornos supra-reais. Essa busca compraz-se em si mesma numa verdade que é Bela, mesmo que suportada pela fealdade.

A busca de um quotidiano real habitável é, deste modo, interminável. Através da utopia da Liberdade – cuja motivação se esgota na anarquia –, a abjecção encerra uma permanente recusa: negação, abjecção de tudo. Ainda assim, a Liberdade afigura-se como a única saída para a superação da abjecção, aceitando, cinicamente o meio abjecto, mergulhando nele, implodindo as suas infra-estruturas. Mas porque gerada na dependência do

---

<sup>1</sup> Já Ortega y Gasset opunha ao “supra-realismo” o “infra-realismo”: “Um mesmo instinto de fuga e evasão do real satisfaz-se tanto no supra-realismo da metáfora quanto naquilo a que se pode chamar infra-realismo. A ascensão poética pode ser substituída por uma imersão abaixo do nível da perspectiva natural.”, Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*, Lisboa, Vega (3ª ed.), 2003, p.102.

<sup>2</sup> Não será alheia a esta ideia a consideração de Bataille sobre os prostíbulos como lugares de uma clarividência mortal. Alexandrian explicita que: “Sempre que se encontra num bordel, no «tempo inundado pela claridade ofuscante do amor imundo», vê abrir-se «o abismo mortuário do deboche», assimila a mortos as prostitutas e seus clientes: «Só assim, angustiado no abafante reino dos cadáveres, entrei, eu próprio, num estado quase cadavérico.»”, Georges Bataille, *La Déesse de la noche*, em *Oeuvres Complètes*, t.IV., apud Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, *Os Libertadores do Amor*, Lisboa, Antígona, 1999, p.363.

que a circunscreve, a liberdade revela-se uma ilusão. Anárquica, destrói à passagem tudo aquilo que a motivou, incluindo o Abjeccionismo (Pacheco muda-lhe o nome ao acrescentar-lhe o prefixo *neo*). Pretendendo transcender-se ao explorar os motivos da realidade através da catarse da hipérbole, o poeta traz a abjecção para o meio que quer destruir e, irónica e paradoxalmente, regenera-o<sup>1</sup> através da iconoclastia que caracteriza a extrema exposição das síndromes sociais. O poeta é imerso na abjecção por querer pensar-se livre dentro dela. Em Pacheco, a afirmação do Abjeccionismo, ao renegar exemplarmente o meio que o envolve e reclamar para si a Liberdade, é, afinal, uma piada mortal, auto-destrutiva, desprendendo-se por momentos da morte e a Literatura, em Pacheco, o meio da “fuga”, em “textos escritos num tempo outro (...) irrecuperável. Textos (...) exprimindo-me ao vivo, mas datados. Com um sorriso que me vai fugindo da caveira”<sup>2</sup>. A amargura da liberdade deste escritor ilusoriamente livre (a sua liberdade provém do contraste entre o tudo e o nada, resultando numa carência ímpar) tem, na sua imagem abjecta, a expressão do logro de um movimento:

Mas [apesar de não ter nada], alto lá! sou um tipo livre, intensamente livre, livre até ser *libertino* (que é uma forma real e corporal de liberdade), livre até à abjecção, que é o resultado de querer ser livre, *em português*<sup>3</sup>.

Noutro passo a “desmentir” essa liberdade, o autor acrescenta:

Julguei que podia, *era possível*, ser livre e salvar-me sozinho, no meio de gente que perdeu a *força de ser* (livre e sozinha), e *já não quer* (...) salvar-se de maneira nenhuma. Julgava isto, creiam e joguei-me todo e joguei tudo nisto. Enganava-me.<sup>4</sup>

Debaixo do manto subliminar da “sinceridade” (auto-)crítica que reconhece na busca da liberdade uma ilusão, o poeta consegue “fugir” por instantes à morte ao recriar-se numa realidade que, pela exemplaridade, transcende a sua. Daí que o *O Que é o Neo-Abjeccionismo*

---

<sup>1</sup> Citando Slavoj Žižek, Sílvia Oliveira afirma que o cinismo clássico aplicado à modernidade é um logro na medida em que a utopia solitária da mudança, ao efectuar-se através da ironia, engloba em si os próprios defeitos que critica: “Para Žižek não existe saída da ‘mentira’ ideológica, já que o Real (...) é sempre o trauma em redor do qual se estrutura a realidade social. Dessa forma, não podemos postular hoje que vivemos num mundo pós-ideológico baseados na nossa suposta perspectiva iluminada, pois a distancia cínica é apenas uma forma de nos submetemos ao poder estruturante da fantasia ideológica: “even if we do not take things seriously, even if we keep an ironical distance, *we are still doeng them*.” Sílvia Oliveira, “A imarcescível razão cínica (A narrativa curta de Mário Henrique Leira e Luiz Pacheco)”, in *Estudios Portugueses* 6, Universidad de Salamanca, pp. 209-218, 2006, p.217 [PDF]

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Um conto por um conto”, *Exercícios de Estilo* (ed. cit.), p.237.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “O Que é o Neo-Abjeccionismo”, *Exercícios de Estilo*, (ed.cit.), 139. Concorrendo para esta ideia, Lisboa afirma que: “Uma mudança de rumo em TODOS e em TUDO não pode deixar de começar em nós individualmente. «Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?» – frase que poderemos intitular de central. E esta posição de abjecção, de desespero irrisignável, levamos à única posição válida: - SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. «Ser Livre» é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas.”, António Maria Lisboa”, “Erro Próprio”, *Poesia*, (ed. cit.), p.41.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “O Que é o Neo-Abjeccionismo”, (ed..cit.), p.139.

se pareça, à partida, como um decalque (demasiado) representativo de uma realidade quotidiana exemplificada através do escritor despido de artifícios e que assume um nome:

Chamo-me Luiz José Machado Gomes Guerreiro Pacheco, ou só Luiz Pacheco, se preferem. Tenho trinta e sete anos, casado, lisboeta (...). Estou bastante só. Perdi muito. Perdi quase tudo (...). Perdi três filhos (...) que estão vivos, mas que me desprezam (...). Perdi amigos. Perdi o Lisboa; a mulher, a Amada (...). Perdi os meus livros todos! (...) Se querem saber mais, perdi o gosto da virilidade; se querem saber tudo, perdi a honra. (...) Sou o que se chama, na mais profunda baixeza da palavra, *um desgraçado*.<sup>1</sup>

Ombreado com este processo metaliterário, surge a ironia do cinismo clássico<sup>2</sup>, uma vez que, através da linguagem chocante/expositiva, o autor goza pertencer a uma literatura periférica alimentada pelos temas que catalizarão uma escrita estigmatizada pela marginalidade. Afastando-se dos abjeccionistas<sup>3</sup>, Pacheco define o que para ele é a abjecção, respondendo de forma pessoal à pergunta de Oom. Sílvia Oliveira afirma que o confessionalismo crítico do sujeito espelha “a separação vida/literatura, que é na verdade o problema artístico e existencial com que se confrontam surrealistas e neo-realistas”, posição “assumida por Pacheco com indecidibilidade”<sup>4</sup>. Porém, eu diria com “voluntária” indecidibilidade, ou até indiferença, uma vez que o cinismo<sup>5</sup> consiste precisamente numa censura velada que, espelha no sujeito o confronto entre a sua posição assumidamente crítica e a aceitação condescendente da realidade através de um sorriso. O sorriso cínico de Pacheco materializa-se simbolicamente quando, qual personagem clownesca, se assume como uma caracterização de si mesmo ao criar uma personagem com o seu nome. Segundo Clara Rocha, o *clown* começa a assumir-se com os poetas de *Orpheu*, continuando a destacar-se com os intelectuais da *Presença*<sup>6</sup>. A imagem clownesca do artista é recorrente nos mais libertários uma vez que estes artistas têm

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Que é o Neo-Abjeccionismo”, p.139. Neste aspecto, as palavras proferidas por Lisboa ganham uma dimensão prática: “é necessário levar sem temor as nossas ideias até às últimas consequências”, António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1977, p.41.

<sup>2</sup> “Diógenes queria (...) pôr a nu a convencionalidade dos símbolos de poder, a hipocrisia moral e a manipulação a que os habitantes da sua cidade se sujeitavam. O seu riso contrapunha-se à seriedade dos governantes (...) e por isso mesmo só podia ser um riso sarcástico.”, Sílvia Oliveira, “A imarcescível razão cínica”, (*op. cit.*), p.209.

<sup>3</sup> Numa “Carta a Mário Cesariny de Vasconcelos” (15-9-1959) Pacheco demarca-se do grupo abjeccionista: “Quanto à minha entrada no «grupo», tu farás o que quiseres, mas acho-a forçada. Isto é: deslocada. Em relação ao surrealismo português, não fui mais que um sacristão, um apaniguado de terceira. Quanto ao *abjeccionismo*, aí todos nós temos um lugar reservado, de destaque: *abjeccionistas somos todos, desde pequenos*, (...) Mas o título comercialmente está certo. Precisamente, a nossa geração, e outras mais que vieram (antes e depois) somos todos da abjecção pura. O que nada tem a ver com a moralidade de cada um, mas apenas com o ar que todos respiram.”, Luiz Pacheco, *Memorando Mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995, p.80.

<sup>4</sup> Sílvia Oliveira, “A imarcescível razão cínica”, (*op.cit.*), p.216.

<sup>5</sup> Numa carta a Jaime Salazar Sampaio, Pacheco assume o seu método de combate a um estigma social baseado no confronto: “a tua luta é a minha ao contrário, do avesso: enquanto tudo te puxa para um lado, o do compromisso (...), a mim tudo se me torna mais difícil para não ir ao fundo de todo, de vez. Fisicamente, moralmente, até intelectualmente (...); mas tão-pouco disposto a cair no lado da merda ou a cair nela com o cinismo suficiente para não ir, andar iludido nem iludindo os outros.” Luiz Pacheco, Carta a Jaime Salazar Sampaio de 28-5-1966 (fragmento), *Memorando Mirabolando*, (ed.cit.), p.116.

<sup>6</sup> Clara Rocha, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, I.N.C. M., 1985, p.41.

mais consciência de que a paródia e a ironia são a melhor forma de denunciar a realidade que os envolve através de uma “deformação”<sup>1</sup> de si mesmos. O tipo clownesco de Pacheco não é o do “albatroz baudelairiano”<sup>2</sup>: pelo contrário, foi construído no seu meio com o objectivo de o implodir agindo nas suas infra estruturas. Apesar de desenquadrado, Pacheco tenta adaptar-se rindo-se (de si mesmo) com os outros (“Doidos espertalhões. Loucos tristes. Moribundos tenazes (...). Olho o País da Gargalhada e rio convosco. Choro, talvez (...).”<sup>3</sup>) e construindo, cinicamente, a sua própria imagem reflectora da podridão circundante: “eu amigo do mundo, eu elemento perigoso, eu inocente lúcido desterrado no meu país, meu tão desgraçado país (...) Eu, cínico e só.”<sup>4</sup>.

Deste ponto de vista, a figura clownesca representada por Pacheco é uma imagem do Abjeccionismo. Existe uma construção de uma personagem literária e não de um escritor/pessoa cuja existência e real actuação são empíricas. Todavia, a sua obra, que se propõe a esses jogos interpretativos, presta-se à confusão identitária numa teia em que o gozo satírico permite desprevenir os críticos que, dogmaticamente, destrinçam os jogos fictícios que encerra a única personagem que figura em todos os seus textos. Como nunca necessitou de abandonar o meio onde se inseria (aquele que necessitava de uma verdadeira mudança), Pacheco permaneceu junto às pessoas, junto ao desafio de expor o que impedia a sociedade portuguesa de evoluir. No meio daqueles que só riem do outro – porque não conseguem rir-se si mesmos –, Pacheco era imune a qualquer tipo de troça porque chegava sempre primeiro. Charlot é explorado no nº2 da revista *presença* (que “fala precisamente dessa limitação do público que se ri do homenzinho de bengala, chapéu de coco e grandes sapatos.”<sup>5</sup>). Ambos provocam o riso não de um humor intelectual que compreende o alcance da piada mas complacente e trocista que partilha a imagem marginal do artista. É mítica a imagem de Charlot voltando costas ao mundo, a caminhar em direcção a um poente anónimo de um ecran que o afunila cada vez mais. Já Pacheco participa alegremente do Carnaval. O seu trunfo é a palavra que utiliza como arma de arremesso, denúncia e exploração das imagens mais deploráveis do panorama mental português. Não abandona o cenário mas luta dentro dele. Combate o sistema ora aceitando-o, ora repellido-o. Mas, ao contrário do ‘ridente’ Charlot,

---

<sup>1</sup> Starobinsky apud Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, (ed.cit.), p.41.

<sup>2</sup> Como lê Clara Rocha a propósito da apropriação do mito do *clown* por parte dos *presencistas*: “A *Presença* retoma a imagem do falhanço porque vê nela sobretudo o incompreendido no meio da multidão que ri (...). O palhaço é então a figuração do poeta (o que não será de todo alheia à sugestão do albatroz baudelairiano), o retrato do artista como derisão, mas dum modo geral a imagem de todo o indivíduo, solitário por entre as gentes (concepção conforme com o individualismo e o psicologismo *presencistas*).”, Clara Rocha, *Ibidem*, p.53.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Exercícios de Estilo*, Lisboa, Estampa, 3ª ed., 1998, p.30.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.25.

<sup>5</sup> Clara Rocha, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, (ed. cit.), p.53.

Pacheco nunca deixa de rir, nem que essa risada prefigure a ossada descarnada e cadavérica da morte<sup>1</sup>:

Saio do camarim (...) *A vida me aborrece a morte quero*, balada (...) para o maior número do espectáculo, a minha rábula (...). Olho para baixo, sinto o medo dos tipos da plateia, uns cagões. (...) detrás da minha fãtiota (...), fato de palhaço barato para melhor [os] ofender, insolências de polichinelo feitas a rir para gente que dá vontade de rir – e quem neste tão suave país não há-de querer rir, mesmo (...) cagado de medo? Atiro o chapéu e lá vai ele a rebolar pelo ar, levando agarrado o meu chinó cor-de-rosa; em pontapés raivosos de boneco. (...). O que eles gostavam (...) era que tivesse uma morte rápida, espectacular (...) ou que fosse tudo a fingir, como eles fazem (gostam), uma coisa breve que os arrepiasse (...) que não os fizesse desconfiar se estou a rir ou a sério, ou de quem me rio, afinal, se deles ao certo se da morte certa que me espera lá em baixo, (...), reconciliado (...) perdoado e consentido já, rindo todos (...) desconjuntado no meio da pista (...) rindo também (...). E é tão fácil rir dum morto!...<sup>2</sup>

Não podendo fugir à autoficcionalização (projecto que encetara como revalorização da Literatura), o Texto de Pacheco identifica-se onomasticamente com o seu autor e permite-lhe construir-se como protagonista de uma existência alternativa. Este projecto de reabilitação de uma forma particular de vida tem no processo de alterização (ou heteronímia) uma herança mas cuja intenção de identificar o autor com a vida (d)escrita, se desvia de qualquer intenção pessoana. Esta alterização em Pacheco inscreve-se num dado momento cultural da literatura portuguesa que passa pela reabilitação do real como forma única de vida e de sonho, projectando-os numa outra vida que, pela imaginação, procura adaptar-se ao quotidiano e viver o presente. Daí que o processo de alterização de Pacheco se distancie do de Pessoa cuja criatividade se afastava de motivações exógenas ao texto.

A criação de Pacheco absorveu uma exterioridade experimentada e implodiu-a numa escrita estilizada mas potencialmente reformadora do meio que a espoletou. A personagem Luiz Pacheco que aparece em todos os seus textos – unidade que contraria o carácter fragmentário da sua obra – é uma parábola da época que a gerou. Ao não distanciar o nome do autor textual do do empírico – sendo o nome o marco dessa relação – Pacheco afasta-se, aparentemente, do cânone literário que vê na obra um ensaio literário, produto de um afastamento crítico do autor. Contudo, esse distanciamento crítico é tanto maior se atentarmos no facto de que a sua escrita encerra uma exemplaridade distanciada não em relação ao Outro mas em relação a si mesma, uma auto-crítica que vê em si o Outro, fruto de uma contemporaneidade que ele(s) mesmo(s) habita(m). Este ‘outrar-se’ inscreve o autor na obra e recria-o enquanto interventor e mediador exemplar da vida como possibilidade de arte. Porém a separação entre vida e arte, a que já aludira Sílvia Oliveira, existe de modo muito claro para o autor, ao contrário daquele que vê existir no cinismo um certo tipo de tolerância. Para o

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “A Velha Casa”, *Textos Locais*, Alcobça, Contraponto, p.67.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), pp.27-29.

sujeito d’*O Que é o Neo-Abjeccionismo*, o legado de Lisboa toma lugar uma vez que vida e literatura interpenetram-se sem que a consciência dessa interpenetração se dilua:

A mitologia pessoal que construímos dos textos de Luiz Pacheco (o artista com fome real e metafórica (...)) é a da consciência infeliz, iluminada (porque liberta de véus ideológicos tem acesso a todas as verdades) e desgraçada (porque impotente para se regenerar e regenerar a sua sociedade). O sarcasmo é a sua mais alta expressão (...) inerente à sua condição cínica: o autor sabe que a literatura não passa de “exercício de estilo”, mas (...) afinal o estatuto de ficção não o protege das comissões de censura. A estética do “conto mesmo assim” é resposta cínica ao cânone literário (...)<sup>1</sup>.

A redefinição de uma ideologia, que é a derradeira recusa moderna, ultrapassa já aquilo que Paz definira como o “muro da transgressão”<sup>2</sup>. Segundo F. Guimarães, a pós-modernidade além de se caracterizar pelas “citações” e o “intencional regresso a formas historicamente definidas” pauta-se pelo revivalismo das vanguardas com o prefixo “novo”:

a convocação de estilos polifonicamente diversificados e entrosados que há-de permitir que se fale de um novo romantismo (...), de novo-expressionismo, de novo surrealismo abjeccionista (...) para não falarmos antes de uma figura que poderá ser comum a todas estas formas de revival e que é precisamente a da paródia ou a da ironia.<sup>3</sup>

A “esmola” neste texto expressa o desencanto pelo logro de um projecto que não encontrou alimento, representando não o desalento individual mas a morte da Liberdade. A “esmola” final não se centra na materialidade que os beneméritos julgam: “«Eu para mim já não quero nada (...). Agora já não quero nada (...), tudo, tanto me faz; tanto faz.»”<sup>4</sup>. A revolução é negada ao artista que hiperboliza todas as desgraças e é voz de uma multidão silenciada pela entrega gratuita dos abjeccionistas que antes haviam motivado o escritor a intervir. É criticada a literatura rotulada, comprometida, mercantilizada que se vende como se de “pão” se tratasse quando, na verdade, a Literatura não é um emprego mas um trabalho:

Crianças que pedem pão (pão sem literatura, ó senhores!) (...) do surrealismo, e do abjeccionismo, e do neo-realismo e mesmo do abstraccionismo! (...) Sim, porque eu não faço (...) todos os trabalhos que vocês querem! Só faço, já agora, as coisas que sei e gosto: (...) mexer em livros, a vendê-los ou a fazê-los.<sup>5</sup>

É curiosa a menção da comercialidade da Literatura. Ainda que contra isso, a Literatura só pode contemplar-se como objecto se a sua motivação não estiver virada para a obtenção do lucro financeiro. Este virá mais tarde – e não como enriquecimento económico –, como

---

<sup>1</sup> Sílvia Oliveira, “A imarcescível razão cínica”, (op.cit.), p.216.

<sup>2</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed.cit.), p.145.

<sup>3</sup> Fernando Guimarães, *A poesia contemporânea e o fim da modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989, p.157.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “O que é o Neo-Abjeccionismo”, (ed.cit.), 141.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.140-141.

dignificação do trabalho literário. *O Cachecol do Artista*<sup>1</sup> é uma paródia ao artista pobre (que se engrandece na mendicância) e à sociedade que o despreza originando a miséria económica e espiritual que tanto critica e rejeita. A propósito da subvalorização da verdadeira Literatura e da sua transação material, Pacheco esclarece:

outra literatura, a que chamarei *de* convenção, que outra coisa não significa que uma (...) interessada acomodação a valores alheios (...); que outra coisa não é que (...) uma literatura na barriga e para a barriga (...) no triste jogo da engrenagem literária tão lucidamente denunciado no feroz depoimento de Julien Gracq, (...) *A Literatura no Estômago*<sup>2</sup>.

A propósito da auto-subsistência e da “fome”, Sílvia Oliveira compara *O Cachecol do Artista* com o “O Artista da Fome” de Kafka<sup>3</sup>. Pode pensar-se que Pacheco, levando até às últimas consequências a sua ideologia literária, conseguiu raiar o conceito de liberdade mas fê-lo depender da materialidade para a justificar, a fome, longe da liberdade do Libertino que, construindo um mundo sem referentes materialistas, surgiu como exercício de “experimentação” dos limites, ainda que dentro de uma perspectiva imaginária:

A contribuição de Luiz Pacheco à dinâmica “arte é fome” (...) pode ser integrad[a] no género polemista que caracterizou muitos dos escritores (...) surrealistas. (...). Ao contrário do artista da fome, este é o artista com fome; se aquele se recusava a comer, este pede comida. No entanto, a dinâmica é a mesma. (...) Lucidamente, a relação vital entre arte e fome postulada (...) no texto de Kafka é aqui transformada numa relação voluntária não menos cínica<sup>4</sup>.

Pacheco interpreta o homem de meados do século a partir das suas referências exteriores. É criada uma tentativa de reabilitar a realidade disfórica e abjecta aos seus olhos através da ampliação dos seus problemas. Estes textos são parábolas de uma revolução mendicante que não encontra “esmola”, condicionada pelo dinheiro que concomitantemente pede e recusa. Em *O que é o Neo-Abjeccionismo*, um niilismo é espelhado na entrega paradoxal de um revolucionário às suas hostes deixando um convite a uma interpretação biografista que, aparentemente, prejudica a parábola do texto: “Peço uma esmola” é um grito esmaecente, sussurro e desalento face a uma luta colectiva que, cinicamente, não encontra lugar. Consciente de que a sua autoficcionalização se votará ao logro, Pacheco reconhece:

«muita da má-fama que eu desfruto (...) é devida a uma certa não-eficiência, quer como editor quer como escriba; (...) o escrúpulo por uma quase perfeição, a auto-crítica exercendo-se com a mesma implacável desapiedade com que tenho feito algumas críticas ao trabalho alheio; o outro (...) a existência antes da eficiência, isto é, o não desligar vida e obra, letras e sangue»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Cachecol do Artista”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), pp.129-138.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Notas de leitura – I – lendo e relendo Celine”, in *Crítica de Circunstância*, (ed. cit.), p.86-87.

<sup>3</sup> Sílvia Oliveira, “A imarcescível razão cínica”, (op. cit.), p.215 [PDF]

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “Carta a Vítor Silva Tavares”, Vítor Silva Tavares, “Luiz Pacheco ou os malefícios da coragem”, in *ABC – Diário de Angola*, 16 de Dezembro de 1965, p.8

### 2.1.3. O caso autoral de Luiz Pacheco

Como pudemos verificar, os textos de Pacheco prestam-se a um biografismo se se assumir que entre a linguagem e a interpretação que dela faz o leitor empírico – que desenhara, à partida, um Autor Modelo<sup>1</sup> –, não existe um crivo metafórico. Esta ideia é-nos, desde logo, negada pelo facto de que um texto, uma vez publicado, passa a figurar como representação de determinada ideia ou realidade (ainda que o autor coincida o nome que assina a obra com o do protagonista que nela figura). A interpretação que o leitor comum faz dos textos de Pacheco baseia-se na identificação equívoca dos três pólos dominantes da interpretação, o sujeito-autor, a obra – incluindo os conceitos de ‘protagonista’ ou ‘personagem’ – e “autor textual”<sup>2</sup>, extravasado pelo leitor, que o inclui na sua interpretação a figura do autor empírico. Estas correspondências dirimem a interpretação metaliterária, rasurando o distanciamento crítico do autor textual em relação à sua obra. A contiguição interpretativa entre autor e obra, especialmente no caso de Luiz Pacheco, tem levantado alguns problemas.

No ensaio *Em Busca do Autor Perdido*, Helena Buescu propõe algumas leituras para esta problemática que se pode sintetizar numa metonímia. Tomar o nome do autor pela obra (“Li hoje Luiz Pacheco”, por exemplo) efectua uma correspondência obrigatória entre essas duas noções que poderá dar origem a equívocos interpretativos. Ao “ler Luiz Pacheco”, quer o conceito de ‘autor’ quer o de ‘obra’ permutam-se, contiguizando a interpretação da obra através do autor que a assina, o que espoletará a investigação da sua personalidade através de propósitos biografistas que podem comprometer o texto:

Em primeiro lugar, o reconhecimento (...) metonímico leva-nos a ler o nome do autor como o transporte efectuado entre ele e a obra a que (se) apõe a sua assinatura.

Em segundo lugar, (...) um impedimento de *não reconhecer* a metonímia realizada (...).

Em terceiro lugar (...) o que aqui lemos é um funcionamento alternativo à mera biografia, realizado pela ordem metonímica que constitui a frase<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Designação de Eco adoptada por Helena Buescu, *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Cosmos, 1998, p13. O Autor Modelo é designado como uma “estratégia textual” de interpretação suscitada pelo enunciado do texto e formulada pelo leitor empírico “activamente envolvido num acto de *cooperação interpretativa*” (ed.cit., p.14.). Porém, no caso de Pacheco, como poderei explicar mais adiante, a idealização do autor por parte do leitor comum extravasa os limites do texto para se inscrever numa perspectiva de mitificação da sua imagem de autor.

<sup>2</sup> Apresentando pontos de contacto com a noção de Autor Modelo de Eco, a noção de “autor textual” é uma proposta de Aguiar e Silva, adoptada por Buescu (ed.cit., p.13) – e que eu também utilizarei pela sua pertinência –, que designa uma “«estratégia textual», isto é, manifestada e reconhecível no texto” (ed.cit., p.13). Assim, segundo a autora, “o autor textual não coincide, nem necessária nem totalmente, com o autor empírico – embora mantenha com ele relações (...). Trata-se de uma representação funcional de uma série de traços que operam a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas. O autor textual marca, no texto, ao mesmo tempo essa operação e essa dilação.”, (ed.cit.), p.25.

<sup>3</sup> Helena Buescu, “Porque é que um autor é um problema?”, (ed.cit.), p.11

Para um leitor, “Luiz Pacheco” não pode significar o nome de uma pessoa, mas sim um *nome* de um autor textual que simboliza um problema. Reflectindo sobre as concepções de autor que extravasam o texto, Buescu cita J. Coombe cujos estudos, dedicados à “«figura do autor»”, concebem-no como construção mítica de uma personalidade imagéticamente consagrada e não uma proposta textual. Esta autora

utiliza os conceitos de *persona* ou «imagem de celebridade»: com «todos os elementos da complexa constelação de signos (...) que circulam na sociedade e constituem o valor de reconhecimento da celebridade (...). Trata-se (...) de uma ancoragem sistémica da construção da celebridade, que passa pelo *reconhecimento de um nome* e do seu *funcionamento social jubilatório* (...). Tal jubilação (...) implica por isso a constituição de uma *persona* (imagem) que, se em alguns casos pode coincidir com a noção de «simulacro» (...) não deve entretanto ser (...) confundida com a noção de autor empírico<sup>1</sup>.

No caso da recepção de Pacheco, a diferença entre a “imagem” do autor e a pessoa não tem encontrado adeptos, ultrapassando até as marcas simbólicas que inscrevem a “*persona*” no universo literário. Fundindo três concepções, protagonista/personagem, autor textual e autor empírico, as interpretações biografistas dos textos de Pacheco vêm no seu nome uma “pessoa”, um “autor maldito” (na sua acepção mais divulgada) que se perdera na construção do seu legado autoral. A este factor se vem juntar a opção estética de Pacheco em não escrever numa linguagem filtrada e metafórica. De modo a criar um suporte interpretativo seguro, ancorado em pressupostos biográficos, e uma unidade discursiva que não é de todo imediata, a crítica apressou-se comodamente a criar de Pacheco uma imagem de “escritor maldito” – uma confusão com “autor [esteticamente] marginal” – contiguizando-a à ideia de um autor circunstancial que reflecte, de modo praticamente literal, a sua incursão num mundo literário. De marginal a “maldito” foi um pequeno passo que Pacheco deu pelo pé agradado da crítica.

Considerando as confusões identitárias em que podem incorrer a “*persona*” literária e o “autor empírico”, Buescu refere-se à necessária distinção entre essas duas entidades:

Não porque com ela [*persona*] [o autor empírico] não estabeleça relações (...) mas porque implica uma construção social e simbólica que só parcialmente é recoberta pela identidade empírica do sujeito designado por tal nome próprio. No campo já dos estudos literários, posição afim é defendida, por exemplo, por João Ferreira Duarte, ao analisar as condições sob as quais decorre o processo que designa como «autocanonização»<sup>2</sup>.

A palavra “parcialmente” tem, na primeira asserção, um significado chave uma vez que, no caso de Pacheco, apenas a “parte” que corresponde à relação necessária entre o autor empírico e o criador da “*persona*” é contemplada pelos críticos. Este equívoco interpretativo excede o

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.14.

<sup>2</sup> Helena Buescu, “Porque é que um autor é um problema?”, (ed.cit.), p.14.

enunciado textual, deixando para plano secundário a construção de uma concepção autoral necessária à análise dos textos como produto não de uma frivolidade autobiografista mas de uma consciente posição auto-crítica<sup>1</sup>. A “«autocanonização»” classifica uma correspondência entre o sujeito-autor e a imagem da sua personalidade intelectual circunscrita ao plano dos estudos literários. No caso de Pacheco, esta “«autocanonização»” não se concretizará através dele mas dos seus críticos. É uma «canonização»<sup>2</sup> baseada numa “construção social e simbólica” mas que se desvia da oposição estético-literária do texto. Esse processo edificará uma “«imagem de celebridade»” cujo fundamento se baseia numa construção folclórica de determinado tipo popular e não na discursividade textual. A “«imagem de celebridade»”, de qualquer “«autocanonização»”, tem como base uma representatividade discursiva (Breton como “o representante do Surrealismo” ou Artaud como o “actor assumidamente dissidente”). Porém, em Pacheco, a imagem de “escritor maldito” não se ancora à interpretação textual mas em pressupostos (quase) exclusivamente biografistas que procuram dar resposta à fragmentação textual supostamente reflectida na vivência do autor.

Nos antípodas desta permissividade interpretativa, Barthes propõe na “morte do autor” a solução de uma hermenêutica que se havia prolongado e sintetizado na confusão entre autor e o escritor. Buescu esclarece que

o projecto de Barthes retoma o motivo nietzschiano da «morte de Deus» e introdu-lo nos estudos literários, argumentando em favor do desaparecimento do autor que (...) age apenas como garante de uma origem exterior e de uma propriedade do texto, impedindo a percepção da verdadeira força nele agente, que Barthes equaciona com a escrita<sup>3</sup>.

Buescu propõe algumas reflexões levantadas pela problemática da não-correspondência entre o texto – definição barthesiana<sup>4</sup> que, de certa maneira, se aproxima da “discursividade” de Foucault – e o seu autor. Na proposta de Barthes, a inter-relação entre sujeito e objecto é

---

<sup>1</sup> Ciente de que as primeiras noções de crítica que se teciam à volta da sua obra se veiculavam a um forte pendor biografista que confiavam precisamente (e na expressão de Pacheco) a construção da “personagem” – o protagonista dos textos – com base no “Autor” que a elaborou, o próprio Pacheco adverte Serafím Ferreira, o prefaciador dos seus *Textos Locais*, da necessidade absoluta de, em literatura, separar essas duas noções: “A unidade de *Textos Locais* é, creio eu, um tanto enganadora. Funda-se à primeira vista na unidade da personagem (subtendendo-se: o Autor), partindo do texto mais geral ao declaradamente datado, localizado, assinado (como V. bem viu). E também, unidade de ambiente, temática (parte erótica, histórica). Mas.../ tudo o que se escreve é ficção (...)”. Mais adiante solicita: “Noutra situação que não nesta talvez eu preferisse que V. abordasse o caso literário dos textos, de presumir que é isso, afinal, que poderá contar para a sua sobrevivência que não eu, como bicho transitório.”. Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa: 1966-1996*, apes. Serafím Ferreira, Lisboa, Escritor, 1996, 2ª ed., pp.89 e 91 (respectivamente).

<sup>2</sup> O prefixo “auto” deixa de fazer sentido a partir da altura em que a imagem de um autor é construída pelos seus críticos.

<sup>3</sup> Helena Buescu, “Pais, filhos e Barthes”, (ed.cit.), p.15.

<sup>4</sup> “ (...) o Texto, esse, é um campo metodológico. (...) A obra tem-se na mão, o texto tem-se na linguagem: só existe preso num discurso; o texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do texto. Ou ainda: o texto só se experimenta num trabalho, numa produção. O resultado é que o Texto não se pode deter (por exemplo, numa prateleira de uma estante); o seu movimento constitutivo é a *travessia*”, Roland Barthes, *Ensaio Crítico*, Lisboa, Edições 70, 1977, pp. 55. (Cf., com p.13 do primeiro ponto da primeira parte deste trabalho).

rasurada. Porém, há que ter em conta que a linguagem desse Texto é marca inolvidável de um sujeito que, embora “morrendo” para O conceber, foi criada como eco da sua experiência comunicativa. Paradoxalmente, tomando o lugar do sujeito, a linguagem readquire a sua função primordial de mediadora entre o que a fundou e o Texto dela derivada. “Ressuscitado”, o autor volta a ser colocado na posição de criador. De outra maneira, a noção de linguagem como independente de um sujeito que a produzira, não consegue comportar em si a concepção de literatura como “comunicação” discursiva:

Weimann comenta que «a partir do momento em que o sujeito é visto apenas como uma função do discurso mas, simultaneamente, o discurso não é visto como uma função do sujeito, torna-se impossível reconsiderar toda a questão da representação como um cruzamento de estrutura e evento, sistema e história»<sup>1</sup>.

Baseada nesta oposição, Buescu adianta que a dicotomia entre o “pai morto” (autor) e o filho (Texto) que nasce independente, só vem defender ainda mais (opondo autor e obra) a existência dos dois pólos na concepção artística, garantindo quer de uma subjectividade quer de uma objectividade. Tendo em conta este impasse, Buescu opõe à proposta de Barthes o nome de Foucault, que, igualmente contra o biografismo, distingue os conceitos de “escritor” e “autor” não suprimindo este último. Historizando o conceito de “autor”, Foucault afirma que desde o século XVIII<sup>2</sup>, o autor tem vindo a ganhar notoriedade não através do seu *nome* – como autor de um Texto – mas de um equívoco que o identifica com a noção de “escritor”. Apesar disso, a recepção irá perceber no autor a criação do que Foucault denomina a “função”<sup>3</sup> fundadora de uma “discursividade”, em que o nome do autor se desloca em direcção a um tipo discursivo-problemático (como, por exemplo, Freud como sinónimo de psicanálise e Marx de materialismo dialéctico<sup>4</sup>). Todavia, esta “função” não é subordinada à propriedade de um autor determinado:

Se a teorização deste conceito se ancora justamente na distinção formal entre autor e escritor, é possível pois dizer que Foucault afasta a componente biografista (...) que Barthes também pretendera negar, mas fá-lo para reconhecer que o conceito de autor não é dissolvido por esse afastamento (...) visível na interrogação foucaultiana sobre o que é o *nome* de autor, quando reconhece que o nome de autor não é exactamente um nome próprio (...) – o que lhe permite avançar com a proposta de estudo do discurso (...)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Helena Buescu, “Pais, filhos e Barthes”, (ed.cit.), p.15-16.

<sup>2</sup> Recorrendo a uma leitura de Foucault por Alexander Nehamas, Buescu observa que o surgimento dos direitos de autor no século XVIII traz consigo, também, o equívoco que Foucault pretende criticar, que é não o “conceito de autor mas a *identificação* (essa sim ocorrida nesse momento) *entre autor e escritor* – o que me parece corresponder de forma globalmente correcta, às posições defendidas por Foucault e aos pressupostos que subjazem ao seu reconhecimento e nomeação de uma função autor.”, *Ibidem*, p.19.

<sup>3</sup> Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa, Vega, 1992, p.46.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.59.

<sup>5</sup> Helena Buescu, “Pais, filhos e Barthes”, (ed.cit.), p.17.

Buescu liga a “função autor” de Foucault à noção de “autor” que Derrida apontava como sendo “«nome de um problema»”<sup>1</sup>. Assim, a noção de autor como produtor de um discurso histórico-problemático não é excluída como integrante da concepção do discurso literário. Mesmo que essa relação seja variável, reconhecendo a maior ou menor subordinação do discurso ao seu autor, este é parte integrante da análise e fundador de um “discurso” transhistórico:

Foucault, ao convidar-nos a imaginar um mundo (histórico) em que o discurso não estivesse subordinado à propriedade e ao conceito de autor, está de facto a reconhecer que *neste* mundo (também histórico) a transitividade do discurso passa pela sua (variável) relação com um variável conceito de autor<sup>2</sup>.

Tendo em conta que o autor é o construtor de certa discursividade que, por sua vez, contribui para a consumação da literatura como integrante no desenvolvimento histórico, penso que a proposta de Foucault sobre a “função autor” é a mais indicada para considerar o caso autoral de Pacheco, que se assume como produto implosivo da sua contemporaneidade. A perspectiva de Foucault não ignora as condições históricas na medida em que a linguagem desse discurso, apesar de independente do seu autor, continua a ser a base de relação entre o sujeito e o destinatário. Por oposição a Nickolas Pappas, que situa o sujeito autoral como um construto social *ab ovo*<sup>3</sup>, Buescu esclarece que esse mesmo sujeito é produto sim de uma construção mas caracterizada à partida por uma “descriminação de sentido” resultante já de uma leitura orientadora presente em potência no texto: um autor nunca poderá ser construído socialmente se não se tiver em conta que essa mesma recepção social contém, em si, uma interpretação à partida assumida pelo próprio leitor. Isto não valida que se possa abraçar a plena liberdade de interpretação dado que essa iniciativa é incompatível com o produto histórico-social discursivo do texto. Aceitar a inocência na liberdade de interpretação é aceitar uma perspectiva “*não-contextualizada, a-histórica e infinita*”<sup>4</sup>.

Pensando na permissividade interpretativa que confunde o autor textual – e, na maioria das vezes, o autor empírico – com a sua criação literária, Luiz Pacheco compôs um texto que espelha esta problemática, “Historieta antialcólica, s.f.f.”<sup>5</sup>. O *incipit* ironiza a dimensão da questão literária que, exemplificada, se estende à realidade quotidiana através de uma linguagem deliberadamente coloquial:

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.11-12.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.17

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.19, nota 9.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, *Memorando Mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995, pp.255-263.

Era uma vez um sujeitinho que já tinha idade para ter juízo (...) e bebia demais (...). Acontece que o tipo usava o mesmo nome que eu. Malvada coincidência. Porque, no correr dos anos (...) frequentávamos quase os mesmos sítios, as complicações e sarilhos, alguns graves, em que me vi metido por causa dele e das suas rábulas não tiveram conta.<sup>1</sup>

Pacheco defende neste texto que um mesmo nome não se ancora necessariamente a uma mesma pessoa; tal como, nos estudos literários, um autor empírico pode assumir vários tipos textuais e um autor textual desdobrar-se em várias personagens. Este texto representa um narrador cuja dupla personalidade vive da descrição da sua personagem criada em reverso do autor textual, testemunho de uma vida dimensionada pela literatura. A personagem opositiva ao narrador representa, em última instância, o construto ficcional que mais se distancia do autor textual; porém, é precisamente ao autor textual que esta se vai ancorar por oposição, justificando-se como resultado de um esforço recreativo que pretende representar a dualidade entre narrador e autor textual, este último mediador da dialéctica narrador/personagem que da qual se pretende afastar<sup>2</sup>:

Sei que perdi empregos (...) e uma data de oportunidades porreiras (...). Só porque me confundiam com ele e eu nem sempre dispunha de álibis ou testemunhas idóneas que provassem a minha inocência nas muitas macacadas em que (...) ele se recreava. E passada «a crise», para cima de mim é que vinham...as iras, as censuras (...) vinganças a longo prazo. Que fazer? Eu às vezes nem lembrava de nada do que ele tinha dito ou feito<sup>3</sup>.

No caso autoral de Pacheco, o ego unitário presente nos seus textos dispersa-se por várias manifestações textuais como uma resposta à própria miríade de perspectivas da interpretação literária. Neste texto, a palavra “recriação” assume uma exegese claramente literária uma vez que a partir do autor textual se desdobram um narrador onnipresente e duas personagens em permanente dialéctica. Desta maneira, Luiz Pacheco, enquanto autor textual representativo de uma proposta literária – presente em qualquer uma das suas publicações –, desafia os limites da concepção autoral e surge como entidade geradora de múltiplas derivações mas que, pela sua unidade discursiva, é uma “pelo aspecto temático” que apresenta o seu Texto.

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Historieta anto-alcóolica s.f.f.”, (ed.cit.), p.255.

<sup>2</sup> Ainda que tomássemos o ponto de partida da crítica sobre as comuns interpretações biografistas, fica deste texto a incursão de uma ficção que se recria a ela mesma para se afirmar como tal, tendo estabelecido como mediador o autor textual que comunica entre o narrador e uma personagem.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Historieta anto-alcóolica s.f.f.”, (ed.cit.), p.156.

### **3. O Livro-Pacheco**

### 3.1. O Livro-Pacheco

Em *Textos Locais*<sup>1</sup>, a nosso ver o único livro que permite ao leitor perspectivar uma panorâmica da obra como construção de uma autobiografia romanceada através da sua personagem, Luiz Pacheco “rememoriza” o seu passado e constrói um mundo alternativo ao imediato, dimensionando a sua vida através de um plano surrealizante, cuja dialéctica entre o passado e o presente interroga as relações imediatas entre o vivido e o pensado. Assim, a vida desta personagem é resultado não do crivo da sua memória, fantasiando uma possível vida passada, mas sim de um processo de construção ficcional dentro da própria ficção que propõe ao leitor imaginar acontecimentos que com ele medeiam a interpretação de uma vida passada e cujo significado permanece oculto. Jogando com os referentes imediatos e objectivos do real que lhe permitirão dimensionar e tornar mais próximo um passado nublado, a personagem homónima de Luiz Pacheco constrói-se num presente impreciso – síntese entre um passado provável e um presente assente nas ruínas de uma memória – povoado de personagens fictícias que com ela contracenam, fantasmas da memória que nem imaginamos se outrora terão existido.

A recriação do real ganha corpo na poetização dos sentidos e numa imaginação que é a expressão da impossibilidade de sentir. O simulacro toma o lugar da expressão das sensações de forma a colmatar a ausência de uma plenitude existencial deixada algures entre uma entidade perdida e um desejo insatisfeito de reconstruir essa identidade. Através da procura de uma infância que não chegou a completar-se, do Amor e da descoberta de todas as suas manifestações, da Velhice e da Morte, Luiz Pacheco desenha-nos uma vida que, a ter sido possível, seria o reflexo da recuperação de um quotidiano na sua vertente poética mais oculta e obscena mas, por isso, não menos cativante e “real”. O conceito de ‘realidade’ assume nesta obra uma concepção diferente daquela a que normalmente é atribuída à prosa crua de Pacheco. Realidade aqui é a possibilidade de um acontecimento através de uma narração verosímil, é a desrealização, pela memória, de um real passado (anteriormente vivido) e incompleto com que o sujeito não se consegue identificar ou adaptar. A partir desta insatisfação, Luiz Pacheco recupera-se e recupera um tempo que não sendo nem passado nem presente, é potencial voz de um futuro que ele antecipa ao materializá-lo como reflexo de um desejo que só momentaneamente poderá escapar à inevitabilidade da morte.

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, *Textos Locais*, Alcobça, Contraponto, 1967.

Negada a verdade, não temos com que entreter-nos senão a mentira. Com ela nos entretenhemos, dando-a porém como tal, que não como verdade; se uma hipótese metafísica nos ocorre, fazemos com ela, não a mentira de um sistema (onde possa ser verdade) mas a verdade de um poema ou de uma novela – verdade em saber que é mentira, e assim não mentir.

Fernando Pessoa [apud Fernando Cabral Martins – *O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon, 200, p.157.]

*...são precisos quarenta anos de sacrifícios, de vontade, de...de tantas coisas! E quando esse homem está feito, quando nada mais há nele da infância, nem da adolescência, quando verdadeiramente, ele é um homem, nada mais resta senão morrer.*

“do Malraux da Condição Humana, em português do Sena adaptado pelo Autor de acordo com a duração média de vida (útil) portuguesa.”, Luiz Pacheco, *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p.239.

### 3.1.1. A Literatura em Luiz Pacheco

Considerar-se-á o ‘Texto’ de Pacheco e não ‘os textos’ de Pacheco, à falta de uma classificação tipológica que, embora mais rigorosa, incorreria em permissividades redutoras (a produção textual deste autor dispersa-se por variadíssimas narrativas, aparentemente fragmentadas, sem conexão temática ou tipológica). Pacheco não editou poesia<sup>1</sup>, não escrevera novelas ou romances. Deixou-nos na sua prosa a razão desta dispersão e a possibilidade unificadora daquilo a que Barthes chamou o Texto. Contudo, existe uma unidade temática e poética que ganha expressividade nas variações recreativas do real que cada narrativa assume. Uma das primeiras tentativas (possivelmente a única<sup>2</sup>) de criar uma obra cuja hermenêutica se avalia como um todo foi *Textos Locais*<sup>3</sup>, narrativa de auto-conhecimento e memória composta por quatro textos: “Os Namorados”, “O Teodolito”<sup>4</sup>, “A Velha Casa”<sup>5</sup> e “O Que é o Neo-Abjeccionismo”. Exemplo da unidade temático-textual presente em toda a ficção do autor, esta obra aborda temas como a infância, a memória, o Amor e a Morte que, recuperados pelos surrealistas, se desenvolvem sob uma perspectiva assumidamente confessional do sujeito, relacionando-se com o quotidiano cujo “efeito de real”<sup>6</sup> lhe permitirá construir-se como uma personagem que se pensa dentro do seu próprio texto. Abordados sob diferentes prismas, estes temas concorrem para um motivo unificador que neles se justifica. A decadência é, segundo o autor, o principal motivo centralizador da obra, assumindo-se gradualmente como o escopo interpretativo onde desaguam os temas que a motivam. Considerando as diferentes épocas em que foram escritos, os textos reorganizam-se de acordo com um propósito narrativo que excede a sua estrutura cronológica e se legitima numa (auto-)consciência ‘transhumana’ que não se esgota na abordagem particular assumida pelo narrador<sup>7</sup>:

---

<sup>1</sup> A exceção da paródia bocagiana “Coro de escárnio e lamentação dos cornudos em volta de S. Pedro” (publicado em Natália Correia, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Montijo, Afrodite, 1966) e de *Os Doutores, a Salvação e o Menino Jesus* (Lisboa, Oficina do Livro, 2002), publicado em 1946 com o título “História Antiga e Conhecida” (*Bloco: Teatro, Poesia, Conto*, (s/e.), pp.71-84).

<sup>2</sup> *Exercícios de Estilo* (Lisboa, Estampa, 1ª ed., 1971, 2ª ed. 1973, 3ª ed. 1998), embora sendo a única tentativa de reunir a ficção num só livro, não consegue a mesma unidade temática e poética uma vez que os temas, mais numerosos, concorrem para uma abordagem mais dispersiva, assumindo diversos registos variáveis em cada texto ou conjunto de textos. A edição de *Exercícios de Estilo* que utilizarei será a de 1998.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, *Textos Locais*, Alcobaca, Contraponto, 1967.

<sup>4</sup> Uma vez que a versão de “O Teodolito” de *Textos Locais* se encontra parcialmente amputada (censurada) analisarei este texto recorrendo à edição completa presente em *Exercícios de Estilo* (ed. cit. pp. 41-53), a partir da página 112 deste presente trabalho.

<sup>5</sup> Textos editados pela Rolim, Lisboa, em 1985, com o título *O Teodolito e a Velha Casa*.

<sup>6</sup> Para usar a designação de Barthes em Roland Barthes, “O efeito de real”, *O Rumor da Língua*, (ed. cit.), pp.131-136.

<sup>7</sup> Referindo-se ao texto que encerra *Textos Locais*, “O Que é o Neo-Abjeccionismo”, Pacheco confirma a exemplaridade negativa do seu protagonista que, pensando-se como produto de uma sociedade de consumo em colapso, reflecte também sobre aqueles que, igualmente decadentes, não têm disso consciência: “Como leio eu o

Há uma nota, na colectânea (...): a da decadência. Essa vai em crescendo, mas cronologicamente errada, visto que o volume ([*O Teodolito*]) é de 67 e *Os Namorados* de 47-63 e a comunicação-fecho de 63. O tema da decadência vai enganar muito boa gente (...), o autêntico decadente é o que não conhece a sua decadência. Não se conhece, portanto. A minha, embora eu a reconheça autêntica em muito pontos, é forjada ou, estilisticamente, exagerada noutros<sup>1</sup>.

Como crítica subliminar à curiosidade voyeurista que a obra poderá inspirar, Pacheco adverte que a decadência nela contida é contígua ao leitor se este se distanciar da censura à sociedade e não se reconhecer como potencial destinatário dessa mesma crítica. Como “o autêntico decadente é o que não conhece a sua decadência”, o motivo protagonizado nestes textos é transferido para o leitor. Ignorante das funções literárias que o aproximam do autor textual, o leitor subvaloriza-se em detrimento daquele que soube reconhecer a sua origem e condição. O “engano”, a que Pacheco se refere, assume-se na inversão de papéis que o leitor julgava, à partida, estabelecidos: o confessor, aquele que se expõe à censura alheia, subalternizará o que, à partida, detinha a construção do texto ao encerrar os seus propósitos metaliterários na abordagem mais ou menos escandalosa de temas tabu.

Apesar de o motivo principal de *Textos Locais* ser a (re)construção de determinado tempo de uma personagem-protagonista que nasce com ela ao longo da narrativa, a obra simboliza uma decadência geracional que começa a desenhar-se na infância (“Os Namorados”) e se preconiza ao longo da juventude (“O Teodolito”), da idade adulta (“O Que É o Neo-Abjeccionismo”) e da velhice (“A Velha Casa”). Em todas as fases da vida, a presença da morte (física e espiritual) é o *leit-motiv* da reconstrução memorialística. Ela aparece na sua aceção plena não porque desencadeada pela consciência moderna da efemeridade, mas como inevitabilidade de uma vida que, passando como um sonho, mais não significou do que uma impossibilidade de experiência e um interregno de um “tempo paradoxalmente solidificado”<sup>2</sup>. Ainda que a Literatura, para Pacheco, seja a única forma de luta contra o esquecimento, a morte<sup>3</sup>, esta não pode transcender o seu “ateísmo irreduzível”<sup>1</sup>,

---

livro? (...): um roteiro de decadência, em que acabo a pedir esmola. Mas...como é que vai acabar e já começou à descarada, senão tudo a pedir esmola? que são os nossos orçamentos gerais do Estado, com saldos positivos!, sendo a fantasma retórica de uma economia a pedir esmola, onde os saldos são conseguidos através de hipotecas territoriais (Beja), concessões majestáticas ao estrangeiro ou à finança (e o dinheiro não tem pátria), exportação de carne nossa (fenómeno da emigração e recolha substancial de divisas à custa dela), etc. etc.?” Carta a Serafim Ferreira de 9 de Junho de 1967, Luiz Pacheco, *Cartas na Mesa: 1966 – 1996*, apresentação e notas de Serafim Ferreira, Lisboa, Escritor, 2ª ed.1996, pp.90-91.

<sup>1</sup> *Ibidem*, p.89.

<sup>2</sup> Eduardo Lourenço, “Do não lugar”, pref., *O Canto do Signo – Existência e Literatura*, Lisboa, Presença, 1994, p.11.

<sup>3</sup> “Em vez de tudo isso devia ter feito, talvez pudesse, obra mais minha e mais lata, ambiciosa, mais de ficar e eu com ela, eu por ela. A eterna luta com a **Morte**”, Luiz Pacheco, fragmento de uma “Carta a Jaime Salazar Sampaio”(28-5-1966), *Memorando, Mirabolando*, Setúbal, Contraponto, p.113. Luiz Pacheco aconselha ainda: “Sejam. E Sejam o melhor que puderem (...). Criem. O coveiro está à coca. Esta vida são dois suspiros. Para trabalhar, criar. Para esperar a Mofina, que dúvida. A morte virá. E sempre cedo demais”. *Idem, ibidem*, p.13.

substituindo a sensação de vazio que a própria escrita motivara. Este niilismo não encontra na “morte de Deus” – enquanto condição avaliativa dirimida pelo egocentrismo do homem – um refrigério uma vez que Deus não tem lugar numa literatura onde a exclusão do seu nome nunca foram contemplados como possibilidade interpretativa<sup>2</sup>. Deus nunca morreu para Pacheco uma vez que nunca se pôde afirmar como conceito pré-existente. Perante a morte, tudo o que o homem – ser único e real – havia criado sucumbirá com ele, caindo no esquecimento. Contra a morte a Literatura poderia ser, equivocadamente, uma possibilidade de vida; mas a literatura permanecerá sempre como um legado criptado para os que não fizeram dela uma opção vital. Na abjecção ou na ignorância serena, a morte reduzirá a nada a “lição” de cada escritor, votando-o ao esquecimento:

Descubro que o êxito e o fracasso são uma e a mesma cadeia e em tudo. O êxito para cima, o fracasso para baixo, e quando digo baixo digo baixo: sujeições, dívidas, vergonhas, podridão, loucura. Mas o que torna tudo igual é que ambas as cadeias se encontram, nada a fazer, meus caros, daqui a cem anos ninguém se lembra. E a nossa lição-abjecção a quem aproveitará? Já tanto faz. Tanto nos faz<sup>3</sup>.

Ainda assim, como ficção, a Literatura de Pacheco tem na morte, paradoxalmente, a sua força justificativa. Ao assumir-se, afirma-a e luta contra ela enquanto se constrói. Segundo Eduardo Lourenço, a potencial “morte da literatura” – “anunciada ou inscrita do processo literário como fascinado pelo seu próprio mecanismo”<sup>4</sup> –, e de que Pacheco é exemplo pela “‘des-estruturação’ de narrativas *ficticiamente* estruturadas, sem autêntico e autónomo conteúdo”<sup>5</sup>, tem na impossível “«morte da ficção»”<sup>6</sup> a sua âncora salvadora:

Se essa morte fosse pensável teríamos de a imaginar a partir de um lugar exterior à *ficção* (...) à nossa própria realidade.(...) O que chamamos «literatura» não tem outra (...) finalidade do que antepor entre nós e o chamado real (...) a teia sem começo nem fim da ficção, o único estratagema positivo que concebemos (...) para escapar ao que tocado ou visto nos destruiria. (...) a «morte da Literatura» (...) significaria a nossa própria morte, o nosso próprio fim<sup>7</sup>.

Consciente de que este impasse não pode resolver-se com a morte da sua própria ficção, o autor de *Textos Locais* construir-se-á dentro da sua narrativa reabilitando a sua vida como testemunho dessa mesma sobrevivência. É a memória que torna possível a reconstrução de

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Sade aqui entre nós”, *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, 1977, p.120.

<sup>2</sup> Ainda que a “morte de Deus” não seja o catalisador da amoralidade e liberdade que pautam os textos de Luiz Pacheco, a sua rasura é produto da consciência moderna dos românticos. Octávio Paz reflecte sobre esse “cristianismo sem Deus”, a resposta à sensação de vazio de uma religiosidade fervorosa que substitui uma presença morta., Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed. cit.), p.69.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, O Seu Esplendor”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), p.255.

<sup>4</sup> Eduardo Lourenço, “Do não lugar”, (ed.cit.), p.11.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>6</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p.12.

um passado vivido em passado narrável. Porém, em Pacheco, a memória reveste-se de um crivo expressionista que reajusta os efeitos cronológicos dessa vivência e os interpreta à luz das sensações actuais, concorrendo para regenerar e intensificar determinada vertente do real<sup>1</sup>. Pedro Barbosa defende que a ficção, em si, não acompanha necessariamente na sua modelagem do real uma noção de “fingimento” ou “contra-verdade” uma vez que à luz da ‘verdade’ ou da ‘realidade’ – termos igualmente distantes ou fictícios – a percepção do real constitui, em si, uma maior aproximação à vida comparativamente às experiências meramente presenciais:

À «ficção» não deverá ser ligada qualquer espécie lateral de mentira (...). Nem tão-pouco algo necessariamente conotado ao fingir (...), aliás, já em latim a palavra «fictione» não se limitava ao sentido de mentira (fictus), ela designava também a acção de modelar, (...) inventar, criar. Por ficção (...) se deverá entender como algo que se imagina, se modela ou se recria, precisamente para dar a entender melhor a realidade.<sup>2</sup>

O resultado da recriação de uma vida alternativa a partir da interpretação dos resquícios da vida passada da personagem encontra, na literatura de Pacheco, a sua veia surreal. Não porque intencionada *a priori*, como na maioria dos surrealistas, mas porque resulta de uma espécie de realismo interior que tem na imaginação a sua expressão mais profícua. Ao contrário dos surrealistas que buscavam o surreal através do real<sup>3</sup>, Pacheco inverte esta concepção ao encontrar na incompletude da sua experiência a possibilidade de a reabilitar. O surreal, em Pacheco, é marca já de si inscrita na realidade. Tanto mais sentido fará esta aproximação se se considerar o ponto de partida para a reconstrução de uma outra vida que não a sua que passou. O alheamento de um real que não satisfaz nem completa é o catalisador da recriação de uma vida que encontra na “memória regressiva” a sua força criativa. Considerando-se uma “criança desaparecida” (morta) no tempo, Pacheco procura reencontrar uma outra vida num outro tempo mais vivo que o actual:

recolhendo-nos, pelo fenómeno da *memória regressiva* (...) aos factos e ditos e criaturas da nossa infância, (...) a pouco e pouco vamos recobrando a sua companhia; (...) a velhice por

---

<sup>1</sup> Na perspectiva de Barthes, a mera “«representação» pura e simples do real” encontrará na narração uma resistência ao seu sentido expressivo uma vez que esgota em imagens o seu significado (Roland Barthes, *O Rumor da Língua*, (ed.cit.), pp.134-135). Consciente disto, Luiz Pacheco encontrará no crivo da memória a ‘transcendência’ necessária à sobrevivência da sua escrita não como mera referência a determinado aspecto do real ou, até, como simples gosto moderno de exposição (como muitas vezes a sua literatura tem sido encarada) mas como reabilitação e legitimação de certa vivência particular expressada idiossincraticamente.

<sup>2</sup> Pedro Barbosa, *As Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*, Lisboa, Afrontamento, 1995, p.37.

<sup>3</sup> “A busca do surreal não prescinde do suporte, do «invólucro» real. O objecto da busca é o *surreal*, mas é em plena «realidade encarnada» que a busca se efectua. A própria estrada da «vagabundagem social, moral e política», que seria, segundo a nota de 1977, «a única estrada da fortuna» (...), inevitavelmente se situa (...) num espaço bem definido que não pode deixar de ser o da circunstância histórica do sujeito de experiência. Acto de revolta contra o mundo (...), a poesia é, para Cesariny, uma forma de rejeitar a «realidade encarnada».”, Fernando Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996, p.49.

dentro ou por fora é uma segunda infância tristonha e (...) agreste. A infância que se recupera uma inesperada rememória (ou uma outra vida paralela e tão intensa como a no dia-a-dia?) de tudo e de nós como o fomos (...) quando tudo nos parecia fácil<sup>1</sup>.

A busca da infância num passado que tem na inocência a sua eternidade marca os três primeiros *Textos Locais* e são o ponto de partida para a (re)construção de uma vida que se procura legitimar através do seu significado memorialístico. À partida, o revivalismo da infância adivinha-se num logro; não só porque se situa num “tempo perdido”<sup>2</sup> mas porque o autor duvida se, alguma vez, terá tido infância: “E eu tive infância? e eu fui além lá para trás outro?”<sup>3</sup>. Uma vez que “ter infância” é conhecer-se pela memória<sup>4</sup>, é surgirmo-nos outra pessoa que fez parte de nós (mas que já não somos nós), quem “nasceu velho”<sup>5</sup>, como o autor d’ “Os Namorados”, não pode ter tido infância uma vez que nunca foi um “outro” e a esfera do seu conhecimento permanece inalterável. Revelando-se somente quando deixado no passado – quando já se saíra dele – o revivalismo da infância resulta num equívoco ao julgar captar no presente um tempo que deixara de existir. A infância em Pacheco resulta como exercício de auto-conhecimento do sujeito, para que, tal como Wordsworth, “mais que ver a realidade” se possa “ver através dela”<sup>6</sup>.

Ainda que os motivos que catalizam a literatura de Pacheco ganhem sentido como uma recriação vital através da reelaboração imaginística – raramente uma acção é relatada como substituta efectiva de uma real presença –, a sua ilusão realista concentra-se precisamente na busca de uma vida que encerrou a sua legitimação no preciso momento em que foi experimentada. Tudo o resto é ilusão ficcional. Lutando contra a morte, a literatura ombreia-se com ela uma vez que o que pretende captar não é mais do que o sentido que só pode ser vivido uma vez; é a “solidificação” de um outro tempo que se encontra já “morto”. Conquistar a liberdade de viver cada momento é a possibilidade que o protagonista de *Textos Locais* encontra para sobreviver à morte:

Mas uma infância só tem um sentido (...) se conseguimos sair dela (...). (...) Há os que avançam um bocadinho, mas depois param na adolescência (...). Nada disto é coisa de louvar – no plano sociológico (...), tudo se quer a seu tempo. O pior, o difícil, é haver só (...) *um tempo* para cada coisa (...). Um tempo, o lugar e a fórmula: um lar e pais e beijos e brinquedos para a infância; uma luz e amigos e namoradinhas para a adolescência; uma forma e um gesto e o Amor para a idade adulta; um exemplo e uma dignidade e um silêncio para a velhice. (...)

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Caso das Criancinhas Desaparecidas”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), p.147.

<sup>2</sup> António Maria Lisboa, ainda acreditando na existência desse tempo, afirma, contudo, que a “VIDA pretendida não é outra do que a que perdemos na Infância – roubada na própria Infância!” e que esse tempo nunca mais poderá ser recuperado pelo homem “depois de ultrapassada a porta da revolta na Adolescência”, António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1977, p.35.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed. cit.), p.13.

<sup>4</sup> “No passado me procuro”, Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.22.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>6</sup> Citado de Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed. cit.), p.65.

um tempo de coragem e desespero para lutar para conquistar essa liberdade necessária (...), a cada um<sup>1</sup>.

Porém, só será possível viver plenamente cada momento – com conhecimento crítico do presente em que ele é vivido – quando este já deixara de se constituir somente como produto da sensibilidade de quem o presencia, tornando-se ininteligível ao passar do vivido ao pensado. A infância só será reencontrada – com todas as suas limitações – quando ganhar estatuto de “tempo perdido”, quando aquele que nunca conseguiu ser menino a recuperar, reorganizando-a indefinidamente. Daí que a infância em Pacheco se assuma como um não-lugar e um não-tempo onde se permutam experiências: viver a infância na velhice e viver a velhice recorrendo à infância. Criar uma estabilidade cronológica em que o sujeito se possa (re)conhecer dentro da sua própria história é a demanda destes três textos. Ao “acumular tempos”, a recriação da infância é a base de uma vida que irá definir e marcar o ponto de contacto entre o sujeito e a sua vivência exterior:

Com a minha infância (...) passa-se qualquer coisa de curioso (...). Entro e saio nela quase sem dar por isso (...). De dia sou menino, à noite velho caquético e o contrário também pode acontecer. Às vezes demoro-me mais tempo num dos extremos (...) Outras, ainda, acumulo os tempos, crio-me uma infância lógica e paralela, ganha-me uma talvez pureza e fico-me a vê-la; (...). A verdade é que ainda não me decidi por uma idade (...). (...) as viagens de volta à infância me são cada dia mais dolorosas e arrojadas; regra geral, (...) costume viajar só de noite, durante o dia sou avô de mim mesmo<sup>2</sup>.

Olhando para trás, o narrador é acometido de uma sensação de perda irreparável, de uma tristeza muda que encontra espaço entre a angústia e o niilismo: “Fico calado sufocado de solidão e medo, num súbito pavor procurando com o olhar muito para trás, numa paisagem serena muda, o outro que fui”<sup>3</sup>. N’ “Os Namorados”<sup>4</sup>, a recriação de uma infância inexistente assume contornos deliberadamente fictícios, cuja naturalidade servida pela artificialidade de um (quase) automatismo descritivo envolve o leitor numa busca que se acredita genuína. A linguagem musicalmente sincopada “embala” a concentração crítica do leitor propondo-lhe uma viagem que mesmo recriada e fantasiada, consola e completa mais do que a “real”. A pormenorização dessa infância imaginada delega à ficção a sua necessária (e não verosímil) distanciação ao criar um cenário que colmata a inexperiência e o desconhecimento. Mesmo não se lembrando do que é a infância, o narrador concebe uma utopia que tem na experiência sensitiva e intelectual a sua mais plena realização:

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, *Textos Locais*, (ed.cit.), pp.48-49.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, pp. 49-50.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.16.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, pp.11-36.

Dos jardins fantásticos da minha infância que eu nem tive infância nasci assim já velho mas não sou um bonacheirão incapaz de rancor aos meninos que tiveram infância e jardins, trago um na lembrança (...) havia um coreto a musica tocava aos domingos (...) e também lembro um jardim, outro ou seria o mesmo que era um jardim muito engraçado com uma estantezinha verde (...). Os jardins da minha infância tinham lagos peixes vermelhos flores subtis perfumes quentes cores triviais recantos de sombra lugares comuns esconderijos giros para a gente brincar. Não me lembro (...) não me lembro (...)<sup>1</sup>.

Daí que os processos descritivos que concorreram para criar a idade perdida se desintegram sob a fragilidade de uma memória criadora que se desencantou perante a sua impossibilidade:

daqueles jardins tudo se desfez do que era notável e sólido ficou-me uma poeira pobre a pouco e pouco quieta confundidos misturados com outros na memória dispersos indecisos mancha de cor aguarela sombria alegre (...). Lembro – e uma dor a infância vinda de tão longe de súbito acordada uma dor sem nome que nasce e cresce dentro de mim em espanto e miséria a infância para sempre perdida a nossa infância para sempre perdida (...)<sup>2</sup>.

Depois da inexistência da infância, o tempo que lhe segue é reflexo dessa mesma ausência: tornou-se apenas silêncio, “paz podre”. A passagem do tempo, ancorada a uma sensação de impotência reflectida na perda, é o espelho do despropósito da vida que, por demais sentida ou “vivida”, sempre fora efémera, inútil:

depois que os anos vieram e todas as coisas com eles vieram (e só talvez isso: anos e anos que vieram sem nós darmos por isso por tanto, tempo gasto a gastar tempo horas mornas paz podre escorrendo para trás e sempre as mesmas sempre o mesmo (...) somos nós parados presos num tempo (...) que não era o nosso ou o que nós queríamos que fosse o nosso (...) e ali aqui ficamos por não ter outro por não poder não saber conquistarmos outro<sup>3</sup>.

“A Velha Casa” retoma a reconstrução de um tempo que, mais que perdido, foi olvidado. A (falsa) esperança que a início se desenha quando Pacheco pisa, após longos anos, o chão da sua antiga casa, o espreitar de uma alegria de visitar lugares, sensações e momentos, mescla-se paulatinamente com uma angústia, sensação de desespero e solidão resignadas<sup>4</sup>. As lembranças que o protagonista sempre trouxera consigo, encerradas, foram decifrando-se à medida que a ilusão de um tempo feliz foi dando lugar à ausência, à morte. Pacheco recorda a casa, mas o lar e a família são dela ausentes, aparecendo-lhe fantasmagoricamente como um truque funesto da sua imaginação. A reconstituição de um tempo que estagnara com o silêncio almofadado e poirento dos sofás e dos veludos é marca não do que ficou da vida mas do que do seu momento final, a morte, deixara para trás. A vida

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.11-12.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, pp.13-14.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.12.

<sup>4</sup> “ (...) uma decadência que se reconhece ou confessa (...) sem se exaltar, embora não a rebaixando: daí, a ternura que V. bem detectou n’ *A Velha Casa* (...)”, Luiz Pacheco, “Carta a Serafim Ferreira”, (9-6-1967), *Cartas na Mesa: 1966 – 1996*, (ed. cit.), p.90.

(a mãe, o pai, os irmãos, ele mesmo) só ganha sentido contrastada com a ausência, com o nada que preenche o espaço daquela casa. O silêncio e a morte, quase humanizada, são parte integrante de um revivalismo que se sente condenado à partida pela ausência daqueles que atribuíram sentido à casa. O protagonista que se tenta procurar vê reflectida a sua condenação<sup>1</sup> na lembrança da morte dos seus parentes e da sua infância. Na generalidade dos textos de Pacheco, a figura da mãe assume-se como um ‘não-ente’, como o eflúvio de uma memória inconstituída, mas que, por isso, se impõe presencialmente. A mãe, tal como a infância, ou a mulher, é uma presença imaginada sem referentes especificamente físicos<sup>2</sup>. A condição que a define é a condição da menina (efémera), da mulher (efémera), da vida (efémera). É a morte personificada que deixara para trás não uma presença, mas um desejo suave, feminino, maternal. A doença da mãe, que assume particular decadência neste texto, ancora-se a um estado metamorfoseante entre a vida e a morte, entre o desejo de ainda querer saber (lembrar) como ela era e a presença demasiado forte da morte que não deixa, por algum momento, espaço a essa ilusão. “Vendo” a mãe “doente” na cama – “fazia tanto frio ao pé dela!”<sup>3</sup> –, Pacheco entristece-se e desilude-se:

entrou pela porta do fundo, lá onde a mãe o chamava. Um silêncio. Estava na cama, não sorria. Tinha um olhar frio, fixo. Disse: «Meu filho...» e ficou quieta, calada. Talvez nem mesmo tivesse mexido os lábios. (...). O olhar da mãe rasgava um buraco no seu peito, pesado como uma mão que aperta e oprime. (...) Notou, estranhou a face torcida, arrepanhada num dos lados, o esquerdo, com a gengiva descarnada à mostra. E o abandono do braço, caído molemente ao lado do corpo vestido<sup>4</sup>.

É aqui que o espaço surreal em Pacheco ganha vida através da inclusão de um elemento perturbado à imagem descrita: não é (literariamente) estranho que a mãe fale depois de morta mas sim a mistura harmoniosa da lembrança da saúde (simbolizada pela voz da mãe) com a da doença representada pela degradação física, dialéctica que se desenvolve dentro de um espaço que lhe pertencera. O quarto da mãe e os outros espaços são exclusivos da infância. Encerrados num tempo, mais não significam fora desse contexto; são ilusão de um outro lugar fora desses lugares.

A morte e o esquecimento (forma física de morte) parecem ser mais fortes que qualquer outra realidade. O Amor é, igualmente, uma quimera, ou não fosse ele, na sua mais

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.60.

<sup>2</sup> Sobre a Mãe, Pacheco afirma em “O Caso das Criancinhas Desaparecidas”: (...) em escritos meus, nunca entram nem a minha Mãe nem a cara Esposa (...). Escrever é inventar logo aldrabar e há criaturas em que tememos remexer. É difícil doloroso tocar-lhes, transformá-las em personagens. Tipificar. Guardamos delas uma imagem que queremos reservar só para nós a qual, descrevendo, poderíamos achincalhar desfigurar caricaturar e isso nos é vedado (...). Ficam a distância, reservadas, porque nos estão mais perto. (...). Não me lembro que tivesse falado nunca ou capazmente de minha Mãe (...).”, Luiz Pacheco, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), p.173.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “A Velha Casa”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.68.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.63.

pura concepção, o espelho da única entidade que, se existisse, seria capaz de o gerar: a mãe. Todas as outras manifestações (amizade, carinho, paixão) são derivados vazios e inexpressivos que só pela representação descritiva e concreta – como faz a linguagem abjeccionista – não conseguem substituir o que o poeta deveria ter vivido. O Amor, principal âncora vital do homem, é um eco perecível, ligado a uma ilusão, a uma morte adiada:

Mas tão frágil este amor (...) tão dependente das coisas. Tão torturado. Como o amor de mãe (...) parece forte e eterno e um dia (...) vamos beijar a nossa mãe à cama (...) e ela já lá não está. Dizemos «bom dia, mãezinha» e não nos responde, olhamo-la calada e quieta e não percebemos, nos seus olhos abertos há uma tristeza tão grande, tão vazia e tão calada (...) uma tristeza que já não é para nós, que não tem nada a ver connosco, (...) parada e vazia, ausente, alheia, calma. (...) Olhamos a nossa mãe e pela primeira vez temos medo. (...) E a pergunta que eu agora lhes faço, a vocês que uma bela manhã, quando tudo parecia certo e igual, (...) viram a vossa mãe morta, posta ajeitada num caixão e tudo de repente ficou diferente e desumano e vocês sozinhos, num mundo hostil e parado, o que eu pergunto (...): lembram-se, lembram-te, da tua mãe?<sup>1</sup>

A entidade, as raízes que o protagonista sempre procurara através das lembranças, das recordações que dele fizeram parte, misturam-se com o desalento de uma busca frustrada. O menino que recorda no seu antigo quarto não é uma criança mas uma imagem contaminada pela velhice: um menino velho, “cansado”, sem “ironia”, com “calvície”, com um fato gasto pelo tempo. Esse tempo mescla-se com o passado e o presente, criando um bizarro paradoxo: o ‘eu’ que se desconhece sintetiza-se nos vários momentos e nos vários lugares que estiveram perto de construir alguma parcela significativa da memória. Esses momentos reorganizam-se e bifurcam-se em passado (infância) e presente (velhice). Ao misturarem-se criam um ‘não-lugar’, uma solidificação do tempo sem referentes concretos num presente suspenso, na morte:

chegou [ao] seu quarto. (...) Um rapaz que estava sentado a uma mesa levantou a cabeça do livro, pois era míope (...) e olhou-o. Sem espanto (...) Viu que tinha o rosto cansado, as pálpebras sonolentas, uma boca cerrada e nenhuma ironia no olhar (...) Reparou que tinha um princípio de calvície. (...) O fato era miserável, sujo, gasto; em nada se parecia com um rapaz estudante (...) que ali (...) presente no seu olhar (...) vivo em qualquer parte dentro dele, arrancado de si mesmo e posto ali (...) a estudar.<sup>2</sup>

O niilismo dá lugar à angústia de estranhar um sítio que antes fora familiar. O lar (a família, a infância) fora “saqueado” do esqueleto do edifício que o suportava. Retornando a casa, sente-

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Exercício de Conversação”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), pp.99-100. A infância e a mãe são, na literatura de Pacheco, contíguos. Tal como esse tempo irremediavelmente perdido, tudo o que a ele se associa, e mais ainda a sua principal presença, ressurgue ou desaparece com ele: “como o silêncio dessa infância que me chega, perdida, como o rosto de minha mãe parado, perdido, já sem nome nem riso na sua cova do cemitério de Bucelas: um rosto sem dor nem palavras, quieto e calado, com dois buracos nos olhos meu pesadelo! Os seus olhos claros cheios de lágrimas secas um pouco de terra ou lama podre (...)”, Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.30

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.71.

se ainda mais longe dela quando reencontra não a sua família, mas a solidão. O desencanto reenvia para a morte o significado último de uma existência que só se justifica no relacionamento com o outro. Como o que para trás ficou foi ausência, a solidão, a quietude e o medo tomam o lugar da vida:

Olhou para onde há pouco havia sol e já não o viu. E um silêncio definido (definitivo?) veio cair sobre ele, o peso da velha casa deserta, e obrigou-o a ficar ali, quieto e calado, com medo de olhar para trás, quieto e calado, como coisa morta<sup>1</sup>.

Juntamente com a ideia de Amor que inspira a presença terna (embora fantasmática) da maternidade, a memória do enamoramento é a única que, neste texto, ganha contornos mais concretos. Em *Textos Locais*, a concepção do ‘amor-paixão’ progride com a passagem do tempo e intensifica-se como reflexo da evolução do protagonista. N’ “A Velha Casa”, a pureza associada ao amor infantil aproxima-se da plenitude. Enquanto o jovem d’ “O Teodolito” – que recupera igualmente o regresso a um tempo perdido – tem na descoberta da sexualidade e dos abismos que a motivam o seu foco de interesse, o menino d’ “A Velha Casa” encarna o conceito do amor electivo. A infância em Pacheco representa o Amor puro, contrariamente à concepção adulta, que reúne na experiência conceitos e variações diversos do primordial. A univocidade do Amor, sem as sinuosidades sexuais ou manifestações indefinidas, tem na entrega dos apaixonados o seu reflexo inalienável:

Na mesa, (...) um retrato de rapariga (...). Ria-se para o rapaz ah! isso era o mais certo. O rapaz sorria para ela (...). Havia uma promessa de filhos naquele mútuo olhar. Um calor que se espelhava à volta e se abria em gargalhadas cristalinas, juvenis. Um grãozito de pureza e calma<sup>2</sup>.

Já “Os Namorados” encarna a desilusão desse mesmo amor. Uma vez que o revivalismo da infância é impossibilitado, o mesmo acontece com a perspectiva de um amor correspondido e duradouro. Ainda que livre, o protagonista compara-se a um prisioneiro<sup>3</sup> do lado de fora da liberdade:

Horas sem fim atento ao seus jogos e lutas de amor, como atento e calado o presidiário fita o mundo por detrás das grades e cisma contando as horas. Como imitar os peixes, agora? onde uma boca para beijar? onde fui serei livre? onde a Amada?<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.75.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.72.

<sup>3</sup> Não será de todo casual uma subliminar referência à entrevista de Pedro Oom ao *Jornal de Artes e Letras* em 1963: «Um homem pode entrar livremente numa prisão e sair de lá mais amarrado do que quando para lá entrou», Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, (ed. cit.).

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.15. de mim”. *Idem, ibidem*, p.27.

Ligado à vivência concreta das paixões, o corpo é, para o amoroso, uma prisão. A paixão ideal, porque longe das suas limitações concretas, adivinha-se mais imaginada do que baseada em experiências anteriores. Tântalo *flanêur*, o sujeito descreve-se como um ente sem corpo definido, sem peso nem história: “Peso fortuito (furtivo) girando sem órbita certa, sem destino conhecido, mas gostando de estar. Um sangue com corda”<sup>1</sup>. Procura-se na cidade e em todos os que a habitam, livre para se sublimar e desprender de um corpo cuja imanência frustra as potencialidades que só a imaginação poderá alcançar:

Vou pelas ruas da cidade e sou toda a cidade. Eu estou em todos os rostos nos risos (...). Vou (...) liberto, (...) nos cheiros dos corpos nos olhares dos namorados (Olhos parados a rir noutros olhos, olhos de namorados. Lanço-lhes a mão e agarro-os, como se fossem para mim, e oiço de longe a sua música). (...) Apanho um olhar de namorados um riso leve no ar e sinto-me mais triste e mais só. Ah namorados não posso com a vossa força, como fico triste e mais pobre junto de vós, ó namorados<sup>2</sup>.

Procurando um sinal de consolo para a sua imaginação, o homem desta cidade é um desajustado, um estranho que tenta, porém, comungar com o seu semelhante. Cínico e distanciado, o sujeito imbui-se por entre as pessoas e por entre a “deslealdade” da cidade. Porque o seu desenquadramento intelectual se manifesta no seu desajuste físico, o sujeito desintegra-se ao procurar numa miríade de perspectivas o propósito para a sua própria identidade: “Então lhes atiro com raiva e nojo o meu corpo dolorosamente partido cientificamente granulado, desmedidamente disperso pela cidade”<sup>3</sup>. Perseguindo os namorados, só na imaginação, na reconstrução daquilo que ficara para trás, se conseguirá encontrar e libertar, fechando-se nas suas memórias. De uma ‘acção interior’ – ao perseguir os namorados, Pacheco não lhes “rouba” o sorriso nem os olhares mas, antes, deseja-os – para a fantasia de um passado próximo, a narrativa fragmenta-se na transição de um realismo interior (a comunhão com os namorados) para a descrição fantasiada de um acontecimento passado frustrado (um passeio com a Amada), causa para a actual falta de sentido do seu presente.

A aparente fragmentação discursiva d’”Os Namorados” – operada entre a passagem da recordação de uma infância que não chegara a ser plenamente vivida com a descrição de momentos passionais e burlescos – concorre para uniformizar as diferentes perspectivas e experiências de uma vida que, à partida, se tenta reorganizar a partir das suas bases ausentes: a infância e o amor. Daí que as passagens descritivas e ilusoriamente realistas se constituam como um ‘exercício de estilo’ (para usar a desinência do autor) que reabilita um real exterior a partir do interior. Sendo a vida do sujeito de *Textos Locais* uma simulação intelectual, as

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.16.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, pp.15-17.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.30.

passagens descritas são sugestões de uma experiência interior consequentes da falta de referentes: o prisioneiro condenado e exemplarmente morto em nome da liberdade<sup>1</sup>, o trapezista-palhaço que reencarna o cinismo, a cegueira e a solidão do homem moderno (“Tactei o ar procuro a Amada quero a minha mãe, – a infância perdida a liberdade perdida”<sup>2</sup>), a concepção de uma “Amada” que surge como pura construção mental, concorrem para uma panorâmica de vida sem história reconstruída através da imaginação. Ao contrário dos surrealistas cuja fragmentação poética se realiza no eclipse linguístico (o correspondente pictórico às ocultações plásticas), ganhando expressão na contaminação real dos referentes imaginários, a fragmentação intratextual de Pacheco concorre para separar ainda mais o real do imaginário. A contiguidade entre a vida (o quotidiano) e a sua expressão ganha um estatuto ambíguo porque a realidade é recriada e reabilitada a partir de perspectivas e percepções interiores, contribuindo para a ilusão do seu efeito. A escrita é expressão da ausência de modelos narrativos básicos (como o enquadramento espaço-temporal<sup>3</sup>) – e modelos humanos (a mãe, a Amada) – algo que lhe permite separar os efeitos que inspiram o plano real dos do imaginário, construindo narrativas aparentemente realistas a partir de uma vivência simulada. Por exemplo, o episódio idílico do passeio na praia com a Amada (que nunca chegou a sê-lo) é um exercício imaginativo baseado numa experiência que teve na desilusão o ponto de partida para a dispersão amorosa do sujeito. Através de uma invocação memorialística, o que é relatado é consequência de um exercício imaginativo baseado no desejo de reconstrução do passado. Ao imaginar-se com a amada, o sujeito imagina-se só, uma vez que o corpo da mulher, “feito espuma”, foi abandonado nas rochas (“o corpo da Amada ficou lá nos rochedos”<sup>4</sup>). Ao ama-la no silêncio, o sujeito ama “como quem está só”. Ao olhar o mar com a Amada, o sujeito não olha com ela o mar, mas olha a consequência dessa acção: a ausência, o suicídio dos amantes:

Domingo de manhã fui com a Amada para a praia nos rochedos junto do mar vi pela primeira vez seu corpo nu feito espuma e onda. Ficamos calados (como quem está só) escondidos de todos à beira-água (como quem a ama, apeteendo-a como os suicidas), o seu corpo cheirava a maresia (cheiraria?)<sup>5</sup>.

A imagem da mulher na Literatura de Pacheco raramente<sup>6</sup> assume contornos verosímeis e/ou realistas. Na maioria das descrições – embora, por vezes, tenha um nome –

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.19.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.30.

<sup>3</sup> À excepção de “O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor” (*Exercícios de Estilo*, ed. cit, pp.241-255) em que cenário tem referente espacial e temporal: “Braga, 16 ou 17 de Outubro de 1971”.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, (ed.cit), p.17.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> É o caso do ideal surrealista da menina-mulher recuperado em “Comunidade”, culto à concepção primária de família, a-social, exclusivamente voltada para si mesma (*Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), pp.113-122). A

ela é tida como um ser sem identidade, história e, por vezes, face. Como no fragmento supracitado, o seu corpo é uma idealização e a sua presença uma quimera. Tendo em conta que a Amada, enquanto ser físico, só poderia existir como materialização do que ela representa (a família, a entrega total, a eleição de um Amor vivido perenemente), a sua presença manter-se-á como pura manifestação do desejo. Tanto que depois da passagem idílica, a narração fragmenta-se novamente para dar espaço a uma nova realização de um desejo interior. Num plano temporal alternativo, a Amada materializa-se num corpo de mulher, pequena deusa geradora de vida:

A casta beleza do ventre duma grávida: pousa a mão devagar em cima dessa carne, terra sagrada, e ficas repassado de mistério. (...), uma vida às cambalhotas lá dentro que vai anunciar-se num grito (...). A mão corre amorosamente sobre a pele tensa pesa no ventre é uma ameaça e o feto (...) foge tomado de um súbito pavor. Talvez chore. Mas a mãe, que (...) de tudo o protege e guarda, não chora, sorri. Um orgulho cresce no seu olhar, o pacto lealmente cumprido, a dádiva maior ao Amado, o seu sangue (...) transfigurado num corpo livre<sup>1</sup>.

A imagética da grávida em Luiz Pacheco é contígua à da mulher ideal e do amor electivo. Recordando a “Mulher-Mãe” de Lisboa<sup>2</sup>, Pacheco concebe-a como a geradora de vida e o pilar da família: “És tu a vida, mulher!... Já o sabia: a vida! A fonte! A madre!...Ceres, a mãe-terra”<sup>3</sup>. Porém, porque fecundadora, a mulher gera também a morte ao conceber um ser vivo que, depois de nascer, está pronto para morrer. Num outro texto, Pacheco contiguiza a imagem do Amor com a do seu fruto, o bebé, que depois de nascido, completará o ciclo com a sua morte:

---

propósito das motivações que inspirarão este texto, Pacheco revela a Jaime Salazar Sampaio que a força e a imagem da mulher como ser único, porém subvalorizado, é um dos seus motivos de inspiração: “Se a Tribo tiver de manter-se unida, e faço os maiores ou alguns esforços para isso, será consolidada pela ternura duma rapariga a um velhote atrapalhado, ou que ela julga atrapalhado. (...) Ainda um dia espero pôr isto em literatura, e com tanta mais necessidade quando vejo a maioria dos homens portugueses, ainda os mais evoluídos ou como tal se supõem, acham as mulheres deles um objecto de posse, assim como uma bengala onde se encostam ou a cadeira onde eles se *sentam* quando lhes apetece. E não um bicho vivo (...) e com órgãos que lhes pesam chamados ovários, útero e que está à mostra.”, Luiz Pacheco, “Carta a Jaime Salazar Sampaio”, 7-4-1966, *Memorando, Mirabolando*, (ed. cit.), pp.101-102. Outros casos de mulheres com referentes realistas ou verosímeis são os de “Deolinda da Costa Rodrigues, 14 anos” (...) Lolita tal-e-qual do Nabokov” de “O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor” (*Exercícios de Estilo*, (ed.cit.), pp.241-255) e Maria de Fátima Mascarenhas que inspira “«Lembras-te, Fátima?»” (por vezes intitulada “Carta a Fátima”) (*Memorando, Mirabolando*, (ed. cit.), pp.73-77), “Fátima ou O Amor Louco”, (*Textos de Guerrilha 2*, Lisboa, Ler, pp.15-19) e certos passos de “Os Namorados” (ed.cit), pp.32-33).

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.18.

<sup>2</sup> “Desta aventura guardo unicamente um NOME – SAGIR – A MULHER-MÃE, que unida ao homem realizará um destino idêntico. Insistentemente recorro uma frase que atribuo a possíveis e longas conversas: - «O Mistério afaga com mãos de veludo uma pequena criança adormecida na solidão da Lua.» E insistentemente também uma outra frase me aparece: - «Tenho saudades dum Túmulo verde cravejado de lágrimas onde eu vivi – EU e SAGIR.»”, António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, (ed. cit), p.25.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “Exercício de Conversação”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), p.105.

o nosso amor (...) é um como um feto: rola no calor vazio do mar uterino até tomar forma, definir-se entre homem e mulher (...). Até nascer, inteiro e perfeito, definido. E quando isso acontece, quando já sabemos tudo dele, está pronto para morrer<sup>1</sup>.

Fora da concepção da mulher-mãe, da grávida, a figura feminina é sempre associada a uma sublimação. Porém, o corpo de maresia, purificação da carne, surge como reminiscência de uma figura que aparece em outros dois textos. Muito próxima da idealização da Amada, da Mulher, esta imagem que se transmuta de texto para texto, tem um nome, Fátima, e revisita as principais linhas da concepção de Amor em Luiz Pacheco. Sempre ausente, n' "Os Namorados", Fátima é invocada como a única mulher que poderia completar o protagonista. Uma vez perdida nos rochedos recomeça a ser lembrada, a redesenhar-se na sua memória:

Vagarosamente reconstituo um corpo uma maneira de falar de amar. Pouco a pouco construo um quarto (...) um corpo nu borrando de carne, de cor-de-carne, a brancura dum lençol. Silenciosamente tu, Fátima, me apareces nua como da primeira vez nua na tempestade da tua entrega (...) que me restitui a tua imagem sorrindo como outrora. Nela me revejo, um outro que fui, sorrindo como outrora.<sup>2</sup>

E surge completa, idealizada como amante, como mulher-mãe e como companheira de vida, como nunca antes havia sido concebida:

Na tua boca uma suave aragem um riso que pede beijos. Na corola do teu sexo aberto do filho que não tivemos. Pouso a mão vagarosa no teu ventre beijo a engraçada concha do teu umbigo e a pequenina criança que nos ligasse para sempre com a teia forte dos seus risos e falas cordão indissoluto força maior contra a morte o amor esquecido traído cresce sòzinha diante de mim na gravidade duma cripta obscura onde ressoa vindo não sei donde oculto o eco dos teus passos. Fátima, Fátima, onde estás? que fizemos de nós? onde quando nos perdemos?

Em "Fátima ou O Amor Louco"<sup>3</sup>, esta mulher aparece já como a "inatingível"<sup>4</sup>, alguém que nunca se possui mesmo no acto físico. A associação de Fátima com o Amor-Paixão ("Louco") não anda muito longe da noção de completude amorosa dos surrealistas: o amor que extasia os sentidos e os liberta<sup>5</sup> numa sinestesia cujo clímax consistirá no (seu) aniquilamento<sup>1</sup>. Depois

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.99.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, "Os Namorados", *Textos Locais*, (ed.cit.), p.29.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, "Fátima ou O Amor Louco", *Textos de Guerrilha 2*, (ed. cit.), pp.15-19.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.19.

<sup>5</sup> Guillermo de Torre esclarece que os objectivos alienantes da poética surrealista pretendem dimensionar o Amor a uma realidade sintética que reúna dialecticamente as suas principais forças intersectivas: "Mas o que pretendem, em última instancia, estes métodos ou técnicas surrealistas? Pretendem simplesmente a glória máxima e a exaltação de certos princípios mais comuns: o desejo, o princípio do prazer, para além do puro instinto biológico, como superação do eu e sublimação da liberdade. O maravilhoso, como ânsia de ruptura com o mundo cristalizado ou ponte de acesso a outro mundo não limitado pela perspectiva tridimensional prevista. Um dos caminhos para ingressar em tais domínios é o amor. Breton exalta o amor, o amor-paixão (...). No arrebatamento passionnal, na alienação erótica se encontram as chaves do maravilhoso, da «beleza convulsiva». (...) O seu desejo de unidade universal leva-o a procurar a união com as forças invencíveis.", Guillermo de Torre, *História das Literaturas de Vanguarda*, vol.III, Lisboa, Presença, 1972, p.76.

d' "Os Namorados", ela permanecerá como a Amada ideal e inatingível. Em "«Lembras-te Fátima?»", a amargura e a solidão substituem a fantasia e a saudade, retomando o motivo da morte como suprema realidade e o niilismo como opção fundamental. Porque eternos, a morte e o nada sobrelevam-se à efemeridade:

Lembras-te, Fátima? Era o que eu sempre te dizia, não somos nada nas mãos do acaso, e não há mais filosofia do que esta: deixar andar, *tanto faz*, hoje ou amanhã morreremos todos, daqui a cem anos que importância tem isto, quem se lembrará de nós? quem se lembrará de mim? Se nem tu já te lembras, e foi há pouco, foi ontem, parece (...)<sup>2</sup>.

Fátima cristalizara-se no tempo. Dela ficou uma experiência imaginada daquilo que poderia ter sido uma união insuperável. Esta busca da unidade máxima manifesta certa concepção surrealista do amor electivo e do mito do andrógino universal<sup>3</sup>:

como se não tivéssemos sido tantas vezes (...) um dentro do outro, um-outro diferente, uma coisa sublime: Deus Criador, como os míseros humanos só ali o podem sentir e saber, um Outro que éramos nós (...) tão transtornados, tão virados, para fora de nós, tão esquecidos do mundo e de nós (...), boca com boca, corpo a corpo, um sexo delirando um sexo, mordendo-se devorando-se, numa febre de chegar ao fim depressa, ao esquecimento, ao repouso.<sup>4</sup>

Consciente do perigo que o futuro representa para o Amor – atingindo certo ponto do espírito e do tempo que são irrepetíveis<sup>5</sup>: "A amor é um sentido (António Maria Lisboa)"<sup>6</sup> – Pacheco afirma: "O amor humano (1+1=1, copiado do Almada sem saber) arreceia-se do futuro (o tempo que passa)"<sup>7</sup>. Enquanto união física e espiritual perene, o Amor torna-se inconcebível e o amante volta à sua demanda inicial. Curiosamente, o mito do Andrógino Universal dos

---

<sup>1</sup> A designação francesa para o pós-climax dos sentidos expressa, com simbólica precisão, este estado físico: "la petit mort" é recuperada, por exemplo, no final de "O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor" quando o protagonista se entrega à auto-satisfação dos seus sentidos, morto para si e para o amor-paixão.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, "«Lembras-te, Fátima?»", *Memorando, Mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1996, p.75.

<sup>3</sup> André Breton esclarece a noção de união máxima carnal e espiritual do amor electivo: "Esta palavra amor (...) é inútil dizer que a restituímos aqui ao seu sentido estrito e ameaçador de apego total a um ser humano, baseado no reconhecimento imperioso da verdade, da "nossa verdade" «nossa alma e num corpo» que são a alma e o corpo desse ser.", André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, *ibidem*. Na opinião de Alexandrian, o conceito de "egrégora" está mais próximo desta noção do Amor Puro e elevado: "Mais do que a ideia de andrógino, a de egrégora revela o valor do casal surrealista. (...) O casal é a egrégora reduzida à sua expressão mais simples e constitui um exemplo, uma vez que nele se observa o que é desejável na civilização. O casal não é o *indivíduo perfeito*, mas a *sociedade elementar*. Em vez de ser a junção de duas metades que se recolam, é a síntese de duas antinomias criadas através da interacção dialéctica. Existe, portanto, uma dinâmica permanente do casal, em que o papel de cada parceiro é rigorosamente definido: o homem deve levar a mulher ao cume, e a mulher deve despertar no homem o desejo desta ascensão comum, e estimulá-lo por diversas formas.", Alexandrian, *Os Libertadores do Amor*, 2ª ed., Lisboa, Antígona, 1999, p.343.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, "Os Namorados", *Textos Locais*, (ed.cit.), p.76.

<sup>5</sup> Para Lisboa, os amantes são os preconizadores de um novo tempo, um tempo único acima de qualquer noção de passado, presente e futuro: "(...) não quero deixar no vosso esquecimento a vinda dos NOVOS AMOROSOS (...). Desconhecem o Presente, o Passado e o Futuro porque se conhecem tão intimamente que o tempo não vem e se viesse viria fundido num só movimento de mão ou num leve repousar de cabeça.", António Maria Lisboa, "Erro Próprio", *Poesia*, (ed. cit.), 1977, p.23.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, "Os Namorados", *Textos Locais*, (ed.cit.), p.34

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*.

surrealistas aparece como utopia na literatura de Pacheco da mesma maneira que a convergência entre o sexo masculino e o feminino ganha na poesia de José Régio uma dimensão supra-real. A variante de Régio igualmente intelectualizada, mas mais sexualizada e perversa, tem no hermafroditismo<sup>1</sup> a sua realização humana ao materializar num só corpo um ideal espiritual. O hermafroditismo é a tentativa (narcisista e obsessiva) de possuir totalmente a magia da união do ser humano em todas as suas concepções<sup>2</sup>. Em Pacheco, o mito surrealista do Andrógino Universal atinge o seu ponto mais idiossincrático no final de “O Libertino Passeia por Braga, A Idolátrica, O Seu Esplendor”<sup>3</sup>. Perversamente intelectualizada, a união entre o homem e a mulher não se perpetra fisicamente mas assume-se na fantasia dialéctica entre dois seres humanos alheios ao protagonista. O Libertino deste texto é um ser livre que, ao contrário da concepção bretoniana, assume no acto amoroso (independente do género do seu receptor) a sua redenção. A liberalização amorosa adquire uma outra realização para lá da exploração da sexualidade com uma mulher e efectua-se tão-somente no plano mental da fantasia. Porém, é na imaginação que a máxima transgressão se realiza: a impossibilidade da exploração sexual durante a *flânerie* por Braga é concretizada livremente no seu quarto ao mesclar num plano sexual transcendente o feminino (a Lolita Deolinda) e o masculino (o soldado António) para a concretização do auto-erotismo. Paradigmático, não (apenas) da libertinagem mas da inexistência do Amor como realidade partilhada, a vertente moralista de Breton sucumbe, neste texto, à noção universalista do Amor como conceito trans-humano; não se trata de quem se ama mas do Amor em si. Contraditoriamente, a impossibilidade do Amor (electivo) espoleta manifestações que procuram alcançá-lo: a libertinagem não é só a resposta a uma frustração amorosa mas a transmutação do Amor através da prática de um sentido único (a dádiva passional amorosa) disperso em várias mulheres. Essa idealização amorosa, que tem na libertinagem a sua expressão máxima, começa a desenhar-se n’“Os Namorados” com a procura numa outra mulher daquilo que não se conseguira concretizar com a Amada:

As graças que a outra tinha não nas sei. Veio um dia e levou tudo: o teu lugar na mesa o nosso passeio aos domingos o silencio feito de calma e cansaço depois dos minutos de amor. Mas vou vivendo (...). Não era assim que estava previsto?<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> “Tudo na vida do homem está em referência ao Sexo: Ele faz impossíveis. – Religiões, Poéticas e Mulheres! A Natureza é uma Perpétua Cópula – Hermafrodita e Rainha – Superior a ti o Meu Amor com presença física!”, António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, (ed. cit.), 1977, p.49.

<sup>2</sup> Clara Rocha, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, INCM., 1985, p.430.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica., o Seu Esplendor”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), p.255.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.22.

A mulher resume a sua identidade e significância na caracterização exclusiva de uma parte do seu corpo. A Mulher, em Luiz Pacheco, são mulheres, uma entidade diversa (porém uma que concorre para uma tipificação estética do corpo feminino) que resulta da colagem de várias outras. Essas caracterizações constroem um ideal que, longe de ser atingível, se encontra em potência em determinada característica particular do corpo:

O amor humano é um acto de solidão (...). Vi-te pela primeira vez no corpo de outra mulher, o nosso amor é uma série de acasos, encontros e desencontros, aparece nos olhos desta, nas palavras de outras, nas carícias e ternura de uma outra...Vive, cresce, enriquece-se de semelhanças, contrastes, sedimentos, memórias, repulsas, ódios, amarguras, desesperanças, todas elas casuais, inesperadas... (...). Amei-te no corpo doutra, talvez fosse já o teu corpo a saudade doutro ou um outro corpo onde juntei tudo, tudo, dos corpos que conheci<sup>1</sup>.

A esperança de encontrar a Mulher ideal irá acompanhar sempre Pacheco na sua demanda. Irá recordá-la no “riso” de uma, nos olhos de outra ou no amor dos namorados. Será esta esperança que manterá viva a sua crença na possibilidade de amar:

Afasto-me da cidade (...) as luzes brilham ao longe (como quem espera ainda; pode esperar) (...) agora numa solitária mancha esbranquiçada clarão silencioso soprando para a tristeza da minha noite uma débil pequenina voluntária esperança (a venenosa esperança!) talvez traidora (...), a leve (...) certeza que para trás, escondida mas não esquecida não traída nascendo nas mãos dos namorados uma aleluia acorde (...) na semente oculta crescendo oculta só a mãe sabe onde (onde os velhos o não saibam) na flor do sexo no riso da tua boca<sup>2</sup>.

Depois da desilusão do Amor, a libertinagem perpetua-se na esperança de encontrar a Amada em cada mulher. Equivocamente, os amantes não destinados encontram-se na procura do eleito. Assim, os amantes renascem de uma energia sem destino; um outro amor, feito de equívocos, desencontros e desejos insatisfeitos (reduzidos ao acto sexual), toma o lugar do verdadeiro, redefinindo-se no encontro fortuito entre duas pessoas que se consolam<sup>3</sup>. Posterior à descrição de um acto passional incompleto<sup>4</sup>, o sujeito apercebe-se de que perdera tudo no jogo da libertinagem. Porém, não poderá voltar atrás:

A bolinha salta na roleta fica a girar a girar deixou de se ver. Toda a angústia que faz a beleza do jogo foge para a cara dos jogadores, são eles os vivos. (...) Tal qual o riso da Amada: quem soubesse o que se esconde nele! quem rasgasse a sua solidão a sua intimidade! (...) A bolinha dá o último pinote, salta, pára. Perdi tudo perdi.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Exercício de Conversação”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), pp. 98-99.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, (ed. cit.), pp.35-36.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, pp.25-26

<sup>4</sup> “Bebe o mel do meu sexo, Amada! Vê como altivo te contempla cheio de sangue saúda o Sol e o desafia, deus criador como ele, como ele fecundo indomável!”, Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.26.

<sup>5</sup> *Idem*, pp.26-27. Roger Vailland coloca nestes termos a sedução mútua entre libertinos que compara a: “Um jogo [que] procura um prazer tanto mais intenso quanto mais empenha o jogador – as cartas, se a parada é forte o bastante para lhe comprometer a fortuna, o amor, se pode conduzir **à ruína** os dois parceiros. Tal é exactamente a parada das **Ligações Perigosas** (...). /Ao fim da partida, os jogadores põem as cartas na mesa; terminadas as

Igualmente contraditório à ética surrealista, Lisboa afirmava que “a conquista da Liberdade e do Amor são indubitavelmente conquistas individuais”<sup>1</sup>. A renúncia “a todas as grandes limitações que construídas pelo homem, sufocam o homem”<sup>2</sup> adivinha já um processo libertário de todas as instituições, da monogamia, à família ou à sociedade, porque “a liberdade do Espírito é incompatível com o seu aprisionamento”<sup>3</sup>. “A necessidade de expressão total e de total realização, de Amor verdadeiro e Livre”<sup>4</sup> faz também parte dessa procura do Amor (ainda que ele se adivinhe utópico), através de outros amores:

O Poeta parte. Em todos os momentos se desconhece e em todos se reconhece. O acto de se ressuscitar alguém é o acto de dar vida ao objecto amado, por isso ele mata para amar, ele destrói para se ver, ele queima para que nasça. Ao AMOR-MÚLTIPLO antecede-lhe o AMOR-ÚNICO e a esta corresponde-lhe o encontro do múltiplo.<sup>5</sup>

Já Bataille afirmava que: “«O que amo no ser amado – a ponto de desejar morrer de amor – não é a parte individual do ser, mas o que há nele de universal...»”<sup>6</sup>. Para Bataille, todas as mulheres são eleitas desde que na sua entrega ofereçam ao homem o “meio para o «santo» experimentar das suas forças”<sup>7</sup> e que signifiquem, elas mesmas, uma forma de transgressão: “é preciso que a mulher eleita seja capaz de rasgos de loucura, que possua um furor de prazer que desafie a saciedade”<sup>8</sup>. Contrariamente, e apesar de submeter à estética do corpo a legitimação libertina, Pacheco não prende a ‘beatitude humana’ da mulher ao gosto narcísico da sua exclusiva auto-satisfação. Ao invés, vê nela uma potencial força que irá despertar no homem o seu desejo de união; nenhum dos amantes se submete mas vivem-se mutuamente.

Depois da desilusão, o amor reconfigura-se como acto universal: “Ama. Ama muito, ama muitas. Ama muito em muitas. Ama como te apetecer. A tua dignidade está no teu corpo, é o teu corpo: repara, não tens maior beleza”<sup>9</sup>. “Os Namorados” encerra ainda, num dos seus

---

dissimulações e as subtilezas, é preciso decidir. (...) Quando chega a hora do ajuste de contas, os dois parceiros despojam-se da sua classe, da sua fortuna, dos seus privilégios. Ei-los a nu, na solidão do leito e intimados a dar provas.”, Roger Vailland, *Esboço para um Retrato do Verdadeiro Libertino*, Lisboa, &etc., 1976, p.15. Porém, no jogo amoroso em Luiz Pacheco um dos jogadores fica sempre a perder. Georges Bataille identificava a destruição de um dos parceiros no acto amoroso precisamente como sendo parte do jogo, tal como a morte é parte da vida: “«toda a acção erótica tem por principio uma destruição do ser fechado, que é, no seu estado normal, um parceiro do jogo.»”, Georges Bataille, *L’Erotisme*, Paris, Éd. Minuit, 1957, apud Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, *Os Libertadores do Amor*, (ed. cit.), p.356.

<sup>1</sup> António Maria Lisboa, “Erro Próprio”, *Poesia*, (ed. cit.), 1977, pp.28-29.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>3</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>4</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.34.

<sup>6</sup> Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, apud Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, (ed.cit.), p.363.

<sup>7</sup> Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, (ed.cit.), p.363.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>9</sup> Luiz Pacheco, “Os Namorados”, *Textos Locais*, (ed.cit.), p.34.

parágrafos (contraditoriamente no episódio do idílio com a Amada), essa opção libertina de busca pelo Amor através da sublimação estética de uma parte do corpo da mulher, o pé:

Numa grande doidice de beijos e carícias leves beijei seus pés de espuma macia...em lírica, diria: *pés de sereia*; em realística, diria: *pés de virgem (feia)*; em novelística, da antiga, diria: *pés de deusa brinca-brincando na areia*; em novelística, novíssima: *patitas catitas de centopeia*..., beijei seus pés, por ali mesmo comecei a beijar. Caprichos de libertino: o corpo da Amada ficou lá nos rochedos à beira-água onda infatigável desfeito liquefeito brisa de maresia pairando no bafo quente do ar e eu guardo no meu quarto na minha coleção mais um sexo de donzela conservado em álcool e memória (...).<sup>1</sup>

O libertino colecciona “sexos de donzela”: ‘esvazia’ as mulheres ao reduzi-las apenas à recordação de uma parte distintiva da sua anatomia. As memórias fazem-se não da sua passagem pelas pessoas mas sim da passagem pelos corpos. Significativamente, a parte destacada, a mais obscena e a menos edificante, é elevada, sublimando a mulher a vários estilos literários. Mas não é ainda pela metáfora da sublimação do ‘baixo’ que a transgressão estética (e ética) de Pacheco se efectua. É pela apologia da Natureza, misturando num mesmo motivo o belo e o feio, o alto e o baixo, que Pacheco se afastará da transgressão clássica da inversão do belo/bem e do feio/mal. Em “Aquele Pé”<sup>2</sup>, é edificado e sublimado um órgão do corpo humano feminino não directamente relacionado com o desejo sexual. A repugnância que Bataille já identificara em relação aos pés<sup>3</sup> ganha neste texto uma outra dimensão atribuindo à potencial fealdade desse órgão uma beleza que não passa por uma avaliação baseada em oposições estéticas, mas pela recriação de uma beleza renovada, associada às marcas orgânicas (comummente consideradas abjectas) e naturais do corpo. Seguindo a preceito o aforismo de “Os Namorados” (“ama muito em muitas”), o protagonista e narrador deste texto é o clássico libertino amante de corpos de mulheres. O que distingue Liana de todas as outras não é o nome<sup>4</sup> – símbolo de uma identidade perdida em detrimento de uma verdade mais imediata e legítima, a sexual, dado que, fora do seu corpo, a mulher não tem história nem transcendência –, mas uma parte do seu corpo, semelhante, porém, a muitas outras, o pé. É um dos membros menos passíveis de, classicamente, se apreciar como belo e um dos menos femininos. Contudo, o pé, comum na sua organicidade, torna-se naquilo que

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.17.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Aquele Pé”, *Textos de Guerrilha 2*, (ed. cit.).

<sup>3</sup> Alexandrian esclarece: “O que ele comenta num curioso artigo, «le Gros orteil», onde denuncia a vergonha e repugnância ligadas aos pés (...), enquanto são os mesmos que asseguram o estar de pé. Descrevendo os hábitos de pudor de certos povos antigos e, nos tempos modernos, «a hilaridade vulgarmente provocada pelas simples imaginação dos artelhos», vê aí o sinal duma oposição entre o mundo do céu, representado pela cabeça, e o mundo da lama, onde chafurdam os pés: «A vida humana encerra, de facto, a raiva de ver que se trata dum movimento de vaivém da imundice para o ideal e do ideal para a imundice, raiva que é fácil de transferir para um órgão tão *baixo* como um pé», Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, *Os Libertadores do Amor*, (ed. cit.), pp.358-359.

<sup>4</sup> “– És uma máquina – digo à Liana, como podia ter dito à Celeste, e outras”., Luiz Pacheco, “Aquele Pé”, (ed. cit.), p.59.

poderá distinguir esta mulher das outras, resgatando-a do esquecimento. O que Pacheco e Bataille fazem é sexualizar o único membro do corpo que ainda não o havia sido<sup>1</sup>. Para Bataille, o pé, base do corpo humano, é o órgão mais baixo que se pode identificar com a sujidade e a abjecção – qualidade que, para o místico francês, cultor da transgressão e do limite, é inalienável à sexualidade. Porém, como Sade<sup>2</sup>, Bataille encontra nas dicotomias moralizantes do corpo a fundamentação para a sua transgressão<sup>3</sup>. O feio e o belo (que é uma variante do feio) são centrais para a descrição da natureza escatológica dos corpos, qualidade que, dificilmente, os identifica com a beatitude:

O que dá uma atracção tenebrosa às relações carnis é justamente a impossibilidade de negar as funções excrementícias: «O horror da excreção feita a sós, na vergonha, à qual se junta a fealdade formal dos órgãos, constitui a obscenidade dos corpos – zona de nada, que é forçoso transpormos, sem a qual a beleza não teria o ar suspenso (...) que nos atormenta»<sup>4</sup>.

Distanciada da de Bataille, a transgressão de Pacheco perverte os códigos éticos e estéticos ao reintegrar no quotidiano e na concepção clássica de beleza elementos abjectos que, normalmente, não sairiam dessa realidade. Através da mistura entre o belo e o feio (neste autor, ao contrário de outros transgressores, é rara esta distinção estética), Pacheco contiguiza realidades ao apropriar o que é obsceno e reverenciar o que à partida seria sempre descrito como abjecto. Recordando a consideração de Paz, Pacheco poder-se-á aproximar mais de um Fourier do que de um Sade ou de um Bataille, pela recuperação da sexualidade e das suas manifestações como realidade plena e transcendente aos códigos morais e sociais. A arbitrariedade das implicações da sexualidade pauta-se pela sua alheação a qualquer categorização valorativa: “bom” ou “mau”, abjecto ou não, o sexo existe como das realidades mais fortemente manifestadas no Homem. A visão abjecta do pé de Liana, desprovida de beleza simbólica, é sublimada quando o “feio” ou o “inqualificável” se transformam em objecto de adoração:

Tenho entre as mãos o seu pé nu e estou estudando. (...) O pé de Liana, pedaço mutilado de estátua em carne que ela é, lembra-me uma bigorna de feitio excêntrico. A robustez do osso e

---

<sup>1</sup> Ainda numa perspectiva oitocentista que atribui ao pé e ao tornozelo um poder erótico superior a qualquer outro.

<sup>2</sup> “(...) Bataille criou «uma mística sem Deus» e uma forma de «santidade» dionisíaca, que deve passar pelo excesso (...) mas não pela abstinência. Não é, pois, de espantar vê-lo fazer a apologia do deboche, uma vez que este é assimilável aos ritos orgíacos das religiões primitivas, onde a bestialidade, longe de reprovada, era uma homenagem prestada aos deuses (...)”, Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, (ed. cit.), p.362.

<sup>3</sup> “O pensamento de Bataille, em vez de esquecer as contingências do corpo, demora-se nelas e aprofunda e cultiva o mal-estar que as mesmas introduzem na arte de viver. Sem assimilar, como qualquer teólogo, a carne ao pecado, insiste no seu carácter emporcalhante e emporcalhado e quer se pense nisso com terror (...)”, Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, *Os Libertadores do Amor*, (ed. cit.), p.359.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.359.

do músculo (tendões? não sei os nomes); a pele retesada e áspera, os dedos rechonchudos como chupetas de bebé, apetece, em verdade vos digo, mamá-los, sugá-los.<sup>1</sup>

Associando os “caprichos de libertino” ao experimentar o corpo de uma mulher beijando primeiramente os seus pés, Pacheco partilha com Dostoievsky o desejo de captar a humanidade de uma mulher através da sacralização daquilo que a suporta e lhe dá vida:

Diz-se (...), que Dostoievsky era por aqui que começava a beijar a jovem mulher, e tinha o requinte de lho lembrar (...). (...) Procurar, atingir desde ali a mais profunda e pura água ao mais íntimo e aconchegado e quente dos poços da Natura, a eterna alegria das fontes<sup>2</sup>.

O *fetich* do pé é abordado quando, recorrendo a uma personagem de Eça de Queiroz, Pacheco descreve o gosto recatado e inocentemente malicioso do cavalheiro que observa a botina das senhoras<sup>3</sup>:

havia um personagem do Eça que tinha a obsessão do *pezinho* (...). Ao tempo e pelas ruas – na alcova e no recato dos paraísos adoque, as damas descascavam-se num ápice –, apenas se mostrava o pezinho, em macia botina escondido. Caramba! Posso ver a Liana tomar duche toda nua e ninguém tem nada a ver com isso. Olhai o que fazem as Revoluções! (a sexual, tá dito). «Retorno ao paganismo e regresso à barbárie», prega D. António cardeal na sua homilia, domingo de Pentecostes. Forte zote, puritano fariseu: como se não fosse público o que ele gostava de brincar com efebos antes de ser cardeal.<sup>4</sup>

No século XIX, o *fetichismo* pelo pé é um dos símbolos modernos da repressão sexual, manifestado no desejo da exploração e exposição do recôndito. Mostrar o tornozelo era uma provocação na medida em que a acção de desocultamento do corpo, começada com o erguer das saias, no visionamento do tornozelo (o início da perna), poderia ser considerado, na imaginação dos homens, o começo da perdição. O desejo de explorar o recôndito nasce de uma perversidade originária do pensamento católico baseado numa aguda moralidade cuja maior virtude passa pelo revestimento, pela ocultação do corpo como se de uma realidade objecta se tratasse<sup>5</sup>. Num outro texto dedicado à mulher, “O Tesouro”, Luiz Pacheco afirma:

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Aquele pé”, *Textos de Guerrilha 2*, (ed.cit.), p.59

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Aquele pé”, (ed. cit.), p.59-60.

<sup>3</sup> Recorde-se «a hilaridade vulgarmente provocada pelas simples imaginação dos artelhos» apontada por Bataille (Cf. p.106, nota 4).

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “Aquele pé”, (ed. cit.), p.60.

<sup>5</sup> Na mesma linha, afirma Pacheco em “O Sade entre nós” que o motivo da perversão nasce no ocultamento que provoca a incompreensão (ou “compreensão” leviana) de uma sexualidade saudável: “(...) quando os loucos ou pior os génios-aloucados dizem, fazem e mais perigoso: *escrevem* de acordo com isso coisas incómodas que todos trazem escondidas ou consideram mais catita (e prudente) disfarçar para dentro ou no segredo das alcovas. Quando muito, contar numa roda de amigalhões, um tanto bebidos todos. Revelar ao psiquiatra. Mas (...) ocultar o mais possível no reverso da lapela, como é dos regulamentos em certos sadistas contemporâneos que nós conhecemos à paisana.”, Luiz Pacheco, “O Sade entre nós”, *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, 1977, p.115.

Durante séculos, a nudez do corpo humano disse respeito à sexualidade, ao desejo carnal, à noção inefável de erotismo ou a essa outra, mais provocante, da pornografia. Por muito tempo ainda, o homem moderno pareceu comprazer-se a ignorar o que lhe era mais chegado: o seu próprio corpo<sup>1</sup>.

Esta é uma crítica aos espartilhos morais da Igreja Católica que, perversamente, instituiu a associação entre a nudez e a sexualidade. A imagem do corpo humano, como representativa do obscuro (no original do étimo) recua até à noção primária de pecado original<sup>2</sup>, o do conhecimento, mais tarde contiguizado, na tradição católica, com a acção sexual da descoberta ou “reconhecimento” de uma prática que, mais do que essencial à procriação, era fonte de comunicação, prazer e bem-estar. Todo o exercício de concepção da imagem do corpo institucionalizada pelo Catolicismo desenvolveu-se, com o passar dos séculos, por meio da imaginação na medida em que esta era o principal catalizador de uma desocultação (demorada e comprazida) de tabus acumulados durante séculos. Ainda no século XIX, essa desocultação fazia-se paulatinamente mas de modo subversivo. Tendo em conta os princípios católicos de revestimento do corpo e justificando a conduta desviante dessa mesma moralidade, a dessacralização dos pés, uma parte do corpo que ainda não havia visto a luz do dia e que, porque ignorada e ocultada, a única que ainda não havia sido sexualizada, passou a ser o centro das atenções, uma vez que representava uma transgressão sexual baseada na exposição do interdito. Mostrar (escrever) o proibido ajudou a acelerar o processo radical de “sexualização” do corpo, mudança que, com o aproximar do século XX, inscreveria o século anterior nos antípodas da revolução sexual. Segundo Pacheco, é essa revolução que afasta ainda mais o corpo humano da sua concepção, uma vez que se baseia num equívoco gnoseológico. Suporte de vida, o corpo humano já há muito que deveria ter sido encarado com naturalidade e não como motivo de preconceito ou, até, curiosidade. Esse preconceito, por sua vez, dará origem a perversidades como o voyeurismo, esse sim “bárbaro” e imoral porque contraria a naturalidade de um corpo exposto apto a ser visualizado. Para o homem livre, o corpo humano pode inscrever-se, esteticamente, num caminho separado do do erotismo e do da sua degeneração voyeurista, a pornografia<sup>3</sup>, ao exhibir-se como um objecto artístico cuja beleza inspira quem o representa e orgulha quem o possui. Como prova de uma das mais graves degenerações da imagem da sexualidade transmitida pela Igreja Católica, a prática da pedofilia pelos altos representantes eclesiásticos é fruto de uma patologia de ordem moral e social, catalizada por uma sexualidade reprimida. Argumentando que a sacralização do corpo

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Tesouro”, *Memorando Miraboando*, Setúbal, Contraponto, 1995, p.249.

<sup>2</sup> A imagem instituída de Adão e Eva demonstra precisamente a cobertura das suas partes íntimas.

<sup>3</sup> Diferenciando o “erotismo” da “pornografia”, Pacheco classifica esta última como sendo o “erotismo das pessoas que não são do nosso meio social: *a pornografia é o erotismo dos outros*”, Luiz Pacheco, “O Tesouro”, *Memorando Mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995, p.250.

é uma prática perversa, Pacheco transgride pela concepção amoral do corpo como realidade natural acima de qualquer moralidade. Pacheco ultrapassa a subversão de Bataille quando atribui à imagem do pé de Nossa Senhora, uma sacralização e beatitude longe de se justificarem em propósitos católicos, muito menos religiosos:

Transfigurado pé de Nossa Senhora em altar, madeira podrida ou mármore/bruto ardente, um fio de Sol aqui parou. Invejoso de mim. O vibrátil corpo sabe. As loucas línguas constataam. Eu mais imagino mais.<sup>1</sup>

Pacheco descreve uma imagem particular da Santa cuja figura pura e virginal, se materializa num objecto de adoração. Para o autor, a transcendência dessa imagem icónica compromete-se a partir da altura em que a sua sublimação se materializa, contradizendo a sua idealização. O suporte que a sustenta, a madeira, é elemento imanente e impuro. Ainda que moldada para se transfigurar num objecto sagrado, a partir da altura em que “nasce”, a figura que fora criada por mãos humanas acrescenta à sua (duvidosa) beatitude – compreendida apenas por parte das pessoas – uma falibilidade em nada condizente com o ideal que representa. Nossa Senhora, tal como Liana (mulher que, jamais sob os parâmetros católicos – mas não na perspectiva do autor – alcançará a santidade), tem pés e traços humanos que permitem aos olhos deslocá-la do seu patamar etéreo. Porque também mulher, a virgem de Pacheco é humanizada ainda que nesse acto se encerre a consciencialização irónica do que Ela fora e continua a representar: uma idealização feminina. Assim, os conceitos de ‘sagrado’ e ‘profano’ são subvertidos. Para o autor, a transfiguração do pé de Nossa Senhora prende-se não com uma heresia comum que transforma o sagrado em profano, mas com a sacralização do corpo da mulher (a que pertence esse ícone sagrado), violação da sua concepção natural, a humana. É o corpo que, fiel à sua natureza (humanamente divina), é manchado. Para Pacheco “profanar” significa “sacralizar” uma vez que o corpo é, dentro dos seus desígnios, sagrado. Considerando uma potencial existência superior, este acto de profanação (pela sacralização) do corpo humano pode ser em si, também, um acto ímpio na medida em que renega os desígnios divinos do corpo como realidade puramente imanente e distanciada de deus. Consciente do carácter divino do corpo, Pacheco inscreve nessa passagem do sagrado (corpo) ao profano (santificação) o pé transfigurado de Nossa Senhora, deslocado do seu conceito original, o corpo. Todavia, os dois conceitos contiguizam-se e confundem-se. Ao associar uma imagem pura e sagrada (a Virgem) a compostos de dimensão orgânica (a madeira putrefacta), o narrador, sob uma lógica surrealista, reconcilia dialecticamente<sup>2</sup> elementos que, à partida, seriam incompatíveis para criar uma outra imagem, essa simbólica e de teor moralizante, que caracteriza a

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Aquele pé”, (ed. cit.), p.60.

<sup>2</sup> Embora não totalmente se se pensar na lógica dialéctica que Oom estabelece para o Abjeccionismo.

instituição de Deus, modestamente representada por “acólitos terrenos” facilmente corruptíveis. Ainda assim, a feminilidade (clássica) ausente neste texto é colmatada pela aparição final do mais icónico dos membros femininos: o útero é comparado a um “cárcere a abrir”<sup>1</sup>, como se esta imagem resgatasse todo o poder feminino que antes o autor não lhe havia atribuído. A narrativa começa com uma imagem que, longe de ser icónica, completa a do fim, encerrando em si todo o significado distintivo da mulher.

Embora presente em muitos textos, a mulher nunca existe como independente do sujeito ou como entidade individual, com força própria. Um dos casos mais paradigmáticos é o de “O Teodolito”<sup>2</sup>, texto precedente a “Os Namorados” e que fecha a unidade de descoberta da sexualidade do ciclo temático-memorialístico de *Textos Locais*. Nesta narrativa, Umbelina, a criada do protagonista, é uma figura ora real ora fantasmática não só porque aparece como pretexto para a descoberta da sexualidade do jovem narrador como igualmente é o motivo que contiguiza essa descoberta “ao mundo do Thanatos infantil, o mundo ctónico da sexualidade, onde o sexo e a morte se tornam contíguos pelas reminiscências viscerais que o autor desafia”<sup>3</sup>. Nunca deixando de se associar ao seu passado, o protagonista deste texto recorda a descoberta da sua sexualidade através da lente perspectivada da memória que junta às recordações de Umbelina (“a primeira rapariga que cheirava de perto, aquela que beijei na boca com um certo prazer diferente”<sup>4</sup>) um teodolito, “«instrumento astronómico e geodésico que serve para medir directamente as distâncias e as alturas zenitais»<sup>5</sup>. Tão objectivamente quanto possível, Pacheco elabora uma concepção da descoberta de si, associando à naturalidade do sexo um motivo que precede à moralidade ou julgamentos. Será a partir deste instrumento (que lhe permitirá a passagem para o outro lado do tempo e da natureza), que o protagonista associará à descoberta “mecânica”<sup>6</sup> do sexo, o conhecimento da sua própria percepção das realidades:

É usando o teodolito achado por Umbelina (ou pelo menos o óculo, aquilo que cresce, cresce, e permite passar para o lado de lá, para a **outra banda** da adolescência), que Luiz Pacheco, ou seja, o herói-voyeur (...) mede as distâncias, tentando dar uma ordem a esse caos de recordações que, como fantasmas, lhe povoam a memória<sup>7</sup>.

O teodolito, tal como o conhecimento da própria sexualidade, deveria ser usado com a máxima consciência científica das suas potencialidades: “Aponte-o muito direito em todas as

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Aquele pé”, (ed.cit.), p.61.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), pp.41-53.

<sup>3</sup> Correia, Natália, “Luiz Pacheco” (nota biográfica), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/ Frenesi, 1999, p.431.

<sup>4</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed.cit.), p.44.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p.43.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p.41.

<sup>7</sup> António Mega Ferreira, “O regresso de Luiz Pacheco”, in *Jornal de Notícias*, 8 a 14 de Outubro de 1985, p.1.

direcções como se fosse para usá-lo a sério, convictamente, cientificamente”<sup>1</sup>. Este objecto permite ao sujeito dimensionar a ‘realidade sexual’ que o circunda consoante o seu desejo de maior ou menor aproximação:

O que são as *distâncias*? São as realidades. (...) Como não pode estar tudo no mesmo sítio, nem todos serem esse mesmo sítio, o caos inicial, as pessoas e as coisas afastam-se, tendem a fugir para os seus lugares próprios (...). Determinar (...) onde se está (...). Depois, e só depois é possível (...) saber (...) onde estão os outros. (...) Chama-se (...) estar (...) orientado. O contrário é o compromisso e a confusão, que é o que ELES querem (...)<sup>2</sup>.

Se “as distâncias são as realidades”, não será de todo alheia a esta reflexão o facto de a escrita ser ela mesma o “óculo” essencial à criação literária: à menor ou maior focalização mimética da realidade procede a nossa própria “circunspecção” referentemente ao que a constrói. É a mesma a postura do jovem deste texto em relação ao seu sexo, instrumento útil ao auto e hetero conhecimento (numa maior ou menor amplificação do real,) ao contiguizá-lo ao óculo do instrumento geodésico:

Não sei por que ela, a Umbelina ou a mão? (...) não descobria o membro, era tão fácil, bastava desabotoar duas ou três casas, abrir caminho, dar-lhe liberdade. Parecia uma peça mecânica, eu sentia, cheia de sangue, a tomar altivez, como os anéis dum óculo vão produzindo comprimento saindo uns dos outros até atingirem a sua própria real dimensão de óculo<sup>3</sup>.

Considerando que esta linguagem recupera a coloquialidade de determinada variante do quotidiano através do seu sentido poético, é pretendida uma maior amplificação do real através de um registo que não o esgota enquanto possibilidade fictiva. Qual processo surrealista, a aproximação da lente da escrita de determinado ponto espoleta uma dimensão descritiva que transcende o sentido e aceção imediatos das coisas. Ao ampliar a realidade na sua mais “natural” aceção (“Em gestos sacudidos, comecei a esticá-lo a esticá-lo, isto é, a obter a sua dimensão máxima, natural, de óculo de longo alcance, por um processo não tão brutal, mas idêntico [à] mão serviçal da Umbelina”<sup>4</sup>), Pacheco extravasa igualmente os limites da sexualidade ao opor à sua luta vital contra o esquecimento (o debate na aproximação dos corpos e dos conhecimentos), a concepção de que é na efemeridade degradável dos corpos, na morte, que se constrói a percepção da vida. Assim, a morte não é um processo cíclico da vida mas a sua condição que lhe permite avaliá-la como um interregno mais ou menos lúcido porque, no fundo, não é a vida que determina o homem mas sim a morte. Recordem-se as palavras do *flanêur* de Braga, não alheias a uma certa referência irónica àquele determinado

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed.cit.), p.45.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.44.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.41.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.50.

“ponto do espírito” bretoniano onde os contrários se encontram. Para o abjeccionista, não existem contrários, existe a concordância do insuperável paradoxo do niilismo. Nesta obra, a cadeia onde se encontram os contrários resulta não na morte mas da percepção dela; resulta no cadáver moribundo da mãe de “A Velha Casa” que permaneceu entre a vida e a morte mesmo quando vivo. O mesmo acontece com a percepção sobre a sexualidade e a morte preconizados pelos “jogos” entre Umbelina e o sujeito que se “prestavam a poses engraçadas”<sup>1</sup>. Essas mesmas poses (que permitirão ao narrador, com um sorriso tragicômico que “se vai desprendendo da caveira”<sup>2</sup>, brincar com o leitor *voyeur*, curioso sobre o teodolito) estão ingenuamente ligadas às experiências sexuais. Mas o autor adverte sadicamente:

(...) porque o caso não é estarmos mortos ou vivos, é sabê-lo com garantias e quanto mais depressa se sabe melhor, daí para que queria eu o teodolito?: era para medir as distâncias, rapidamente, entre a vida e o fim do caminho, ou entre a morte o princípio doutro caminho<sup>3</sup>.

Desde o início que a morte espreita intermediamente por entre as frestas do desejo e da curiosidade. Num paralelismo com o texto que lhe procede, “A Velha Casa”, um elemento repentino e perturbador emerge de uma narrativa linear e presente. Todo o ambiente circundante, “silencioso” e “parado” (propício aquando da partilha de carícias) não se presta à clandestinidade do erotismo mas é resultado dessa manifestação: é a partir do conhecimento da sexualidade do corpo (elemento degradável) que o silêncio e a circunspeção surgem como método gnoseológico da condição do homem, a morte. Recorrendo à memória da mãe<sup>4</sup>, Umbelina deixará de existir para aquele que a criara:

A Umbelina escondeu-a para mim e só depois apanhou a descompostura, que não merecia: ela tinha morrido muitos anos antes de tudo isto se passar, morreu pouco depois de ter casado na terra, levou-a uma tuberculose na laringe ou na faringe parece que galopante (expressivo termo! E que cinematográfico!), era fraca, coitada, e sentimental ainda por cima.<sup>5</sup>

Desta maneira, é através do teodolito, desse conhecimento da distância entre a vida e a morte, que a experiência sexual do jovem com a semi-moribunda Umbelina se manifesta como um antecâmara da sua própria condenação final:

No silêncio do quarto beijei-a então, vencendo um pouco a repugnância pelo seu hálito bafiento. (...) dela saía um cheiro a suor – do trabalho ou da febre? – um cheiro a carne podre.

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed.cit.), p.43.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “Um conto por um conto”, *Exercícios de Estilo*, (ed.cit.), p.237.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed.cit.), p.46.

<sup>4</sup> “Mandei a Umbelina procurar pelos cantos e recantos da velha casa deserta silenciosa, o óculo do meu teodolito, depois fui para o liceu. (...) Ela não encontrou o óculo; e a minha mãe, apesar de já estar morta há muitos anos, ralhou com ela.”, *Ibidem*, p.45. Ainda noutro passo: “...antes que a minha mãe ralhasse com ela, antes mesmo que a minha mãe tivesse reparado que ela já estava morta há muitos anos”. *Idem, ibidem*, p.46.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*.

Mas que alegria ter ali ao pé, mexendo entre tanta coisa parada e silenciosa, aquele bucho suado e trémulo (...)<sup>1</sup>.

O primeiro impacto da descoberta da sexualidade é contíguo à primeira sensação de tremor perante o abismo da efemeridade do corpo. Tanto que o silêncio suplicado por Umbelina manifesta não só a sua defunta condição (“E deu-me (a caixa oblonga) depois de tudo ter sossegado na casa, que é uma maneira de dizer quando já tudo estava morto”<sup>2</sup>) como uma moralidade que encontrava a sua máxima expressão no tabu sexual. A condição desse tabu transferiu-se para o jovem não sob a forma de moralismo mas sob a consciência de que o silêncio que precede o acto sexual é a morte desse mesmo corpo (“petit mort”) entregue a uma verdade que ultrapassa o conhecimento. Depois da experiência nada resta senão a morte:

ali, não, «a senhora» (...). Tanto medo contagiou-me (...). Medo da grande casa deserta, medo do frio, medo da solidão em que voltámos a ficar depois do exercício do amor. Medo dos mortos que me olhavam das paredes. Medo do medo de tudo. Eu era tão novo, ainda!<sup>3</sup>

Finalmente, dá-se o encontro com a morte que há pouco descobrira depois do acto sexual com Umbelina. Superando qualquer contacto entre seres humanos, a morte é isolamento e antecipa a sua presença por entre o mundo dos vivos ao misturar-se com eles, confraternizando dos seus medos, angustia e quotidiano (a crítica ao homem moderno como um cadáver adiado seguindo outros na azáfama do seu trabalho e da sua vida não é de todo alheia). Mais do que uma presença que se consumará, a morte é uma condição inerente não só aos corpos mas às pessoas. A resposta ao absurdo da morte manifesta-se através de uma linguagem sincopada e eclipsada como reflexo da sensação de intermitência e ausência:

Vejo muitos mortos, (...) a avançarem para mim e, à frente, o cadáver da Umbelina (...). morre-se de qualquer coisa, tanto faz, vivemos entre mortos, gente que vai morrer ou provavelmente morta (...), amanhã, hoje ainda talvez, morte súbita, morte *zás!* e *adeus*... os mortos caem em todos os lados (...). Aparecem-nos (...) com um sorriso, fingem bem, mas debaixo dos fatos vem um cheiro que não engana, os olhos são vazios e lúcidos, não querem nem esperam nada, estão mortos por detrás da gravata. Tão mortos como esta Umbelina que só me apreço quando me sinto mais cansado, como se me viesse buscar ou despedir-se de mim, inda uma última vez<sup>4</sup>.

Imbuído na sua própria condição, o jovem vai deixando de estranhar a morte como uma realidade alheia. Ao primeiro contacto, ela começa a parecer-lhe familiar não porque inevitável, mas porque com ela convive como uma opção catártica que procura na angústia da entrega o meio de a conhecer e de conhecer-se quando chegar o seu derradeiro momento.

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.51.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed. cit.), p.46.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, pp.51-52.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p.52.

Recordando uma das frases mais abjeccionistas que o movimento produziu, António José Forte, citado por Luiz Pacheco, afirmara que o homem, se se quisesse superar como ser abjecto, teria que aprender, e a tempo (tal como o afirmara já Pacheco), a amar a própria morte<sup>1</sup>. Nunca um texto de Pacheco se prestou tanto a um mergulho na condição mais humana e desesperançada. Ao comungar com a morte aprende a confraternizar com ela, “perdendo-lhe o medo”<sup>2</sup> e o asco. Interceptando as duas presenças mais fortes da vida, o sexo e a morte, o sexo é entrega e anulação, é a afirmação do próprio corpo que, na sua manifestação mais pungente, se apercebe precívél e desintegrado. Porém, e como já afirmara Alexandrian sobre Bataille, quanto maior for a aproximação do homem à sua condição melhor se completará como ser pleno, conhecendo-se através de um distanciamento crítico. Essa crítica efectua-se pela maior aproximação possível ao que mais nos alheia de forma a aceitar um suplício que se tornará, com o passar dos anos (depois da juventude como nos mostra “O Teodolito”), cada vez mais próximo. O escritor francês:

Em vez de procurar não pensar na morte, quis olhá-la de frente, e mais ainda: torná-la desejável, como se pode desejar um prazer carnal. Desejou-a não como uma derrota, não como uma expropriação de si próprio, mas como a promessa dum gozo supremo. Para o qual é preciso estar constantemente preparado por força da sua própria violência<sup>3</sup>.

Do mesmo modo, Pacheco “sexualiza a morte”<sup>4</sup> ao aproxima-se do cadáver de Umbelina, a primeira mulher que o fizera compreender que a morte estará sempre associada a qualquer manifestação do corpo, especialmente na sexualidade:

A Umbelina ajoelha à beira da minha cama. Passo a mão devagar por aquela máscara vazia, pela caveira esburacada, pelos seus cabelos, farripas podres esverdeadas a despregarem-se do crânio, acaricio-a ternamente suavemente até eu próprio perder o medo *àquilo*. O medo do sono. O medo do esquecimento<sup>5</sup>.

Da mesma maneira, Bataille vê na decomposição o extremismo representado pelo acto sexual:

Para um ateu, a única forma de tornar a morte desejável é associá-la ao acto sexual.(...) Bataille (...) antevê igualmente o processo de decomposição *post mortem*. É este quadro horrível que ele se esforça por desejar (...). Ora, o que há na sexualidade que possa traduzir fielmente o processo de decomposição? É a obscuridade levada ao paroxismo, quando o corpo, cujo controlo o espírito perde, ejacula, urina, defeca, se bufa, vomita, sua, dando o espectáculo duma irresistível derrocada. (...) São essas imagens que se impõem a Bataille,

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “A Nota do Autor aos Quarenta Anos”, (ed. cit.), p.244.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed. cit.), p.53. Talvez por isso diga a certa altura “Dormi mais de dez anos com o cadáver da minha mulher e na mesma cama. Jamais dos conhecemos, fomos sempre dois mortos um para o outro. São coisas que acontecem”. *Idem, ibidem*.

<sup>3</sup> Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, (ed.cit.), p.365.

<sup>4</sup> “Bataille vai, pois, empreender toda uma espécie de acções, umas por método, outras por impulso irracional, a fim de sexualizar a morte.”, *ibidem*, p.366.

<sup>5</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed. cit.), p.53

pois, ao assumir a sexualidade por esta forma (...) habitua-se à abominação (...) e torna-se insensível à morte (...)<sup>1</sup>.

Contudo, ao contrário de Bataille em que o reconhecimento da morte lhe provoca um excesso extático, a sexualidade, para Pacheco, nunca será um refrigério. O reconhecimento da morte e da sexualidade como seu inevitável reflexo não lhe provocam um prazer masoquista mas antes inibem-no de viver plenamente a sexualidade, não porque deixe de a praticar mas porque a angústia dos seus actos tomam o lugar do prazer enquanto manifestação de bem-estar. O final de “O Teodolito” não só adivinha uma morte presente em qualquer acto sexual (o sexo é a união e a desintegração dos corpos através das suas manifestações escatológicas) como metaforiza a angústia do sujeito, que vê na entrega do seu corpo (como dantes) à mão cadavérica de Umbelina, uma derradeira purificação suicida. No seu acto, Umbelina afasta-se e aproxima-se de um ser vivo que, em breve, morrerá, “como se embalasse um filho. Ou desse o último aperto de mão, pela última vez se despedisse de um condenado”<sup>2</sup>. Esta explicitação do acto sexual é uma forma de catarse. Para os abjeccionistas, a perífrase toma o lugar do “inenarrável”<sup>3</sup> como uma forma de colmatar o indizível ontológico presente na abjecção, a derradeira forma de derisão, de morte. Concomitantemente, à medida que a imagem abjeccionista se constrói, ela arruína e dirime o objecto que descreve enquanto presença plena. Porém, a sua anulação não é efectiva uma vez que o “nada” é incompatível com a total ausência que o corpo cadavérico (‘caído’, para recorrer ao étimo *cadere*) encerra em si. O “nada”, que é o cadáver, é presença de morte (o niilismo é, por isso, uma impossibilidade). A contiguidade entre a vida e a morte são a dialéctica do acto sexual não enquanto renascimento de um corpo através de uma *petit mort* mas porque na lembrança de cada acto existe uma morte que com ele dialoga através das manifestações de um corpo que, depois de nascido, está pronto para morrer. Uma vez que “o cadáver «é a poluição fundamental: um corpo sem alma»”<sup>4</sup>, ele “envia-nos novamente a essa protomorte de onde o eu se começou a desenvolver; (...) atira-nos de volta ao campo caótico e pré-simbólico da Natureza”<sup>5</sup>. Desta forma, não alheado da morte, o cadáver, revelação da abjecção, representa a derradeira manifestação da liberdade. Uma vez que a “*abjecção* é o resultado de querer ser livre *em português*”<sup>6</sup>, a liberdade para Pacheco não se manifesta somente como uma opção que o afasta de todo e qualquer compromisso institucional e social (e que, por isso, o

---

<sup>1</sup> Alexandrian, “Georges Bataille e o amor negro”, (ed.cit.), pp.365-366.

<sup>2</sup> Luiz Pacheco, “O Teodolito”, (ed. cit.), p.53

<sup>3</sup> Márcio Seligmann Silva, “Do delicioso horror sublime ao objecto e à escritura do corpo”, *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo, Editora 34, 2005, p.40.

<sup>4</sup> Júlia Kristeva, *Pouvoirs du l’horreur*, apud Márcio Seligmann-Silva, “Do delicioso horror sublime ao objecto e à escritura do corpo”, (ed.cit.), p.39.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, “O Que é o Neo-Abjeccionismo”, *Exercícios de Estilo*, (ed. cit.), p.139.

irresponsabiliza como cidadão e indivíduo), mas é, sobretudo, uma condenação e uma condição cuja responsabilidade exemplar que assumira só desaparecerá quando a sua morte chegar:

A morte é certa, e não tem remédio, é (...) o enorme pecado, o mal absoluto. Quando descobri isso, fiquei adulto de repente; e irresponsável. Um homem adulto e irresponsável é um ser abjecto. Mas a grande injustiça, que é a morte, livra-nos de toda a responsabilidade. Para com os vivos e com os mortos. (...) amanhã, daqui a nada, posso estar morto, e um morto não tem compromissos. Um morto é um ser livre!<sup>1</sup>

Com “O Teodolito” é completada uma linha temática que tem na decadência a sua maior força crítica. Através de uma personagem cujo nome serve uma recriação literária exemplar<sup>2</sup>, Luiz Pacheco fecha o ciclo de uma obra que encerra as principais temáticas abordadas em todos os seus textos. Ao perspectivar determinados acontecimentos do quotidiano, recriando uma particular vivência dos principais problemas que afectam o homem, Pacheco reabilita a literatura como espelho de uma vivência idiossincrática do real. *Textos Locais* é o reflexo não só de uma época pautada pela confluência de estilos e dispersão genérica mas também a glosa dos principais temas poéticos que inscreveram a linguagem de Pacheco na tradição romântica e surrealista. Como afirma Eduardo Lourenço, “a literatura é um *irreal*, e por sê-lo, impossível é lê-la sob uma forma do real, seja ele a da sociedade, da história, da psicologia ou da linguagem”. Existe uma interdependência “mas o carácter dessa relação é mais misterioso que o da *realidade imaginária* em que consiste o seu imediato ser nos leitores (...)”<sup>3</sup>. Retornando ao primeiro ponto deste trabalho é na crítica que reside a interpretação:

A antiga caracterização aristotélica da literatura como *verosímil* (...) teve a má fortuna de canalizar a crítica para o beco sem saída das *relações entre a Obra e a Realidade*. A crítica nunca mais perdeu de vista esta obrigação suprema de religar uma à outra sem ver que a *Obra está no lugar da Realidade e só por isso é Obra*<sup>4</sup>.

Porém, é precisamente no acto da leitura que é permitida a partilha com o leitor de um real que lhe é alheio mas que tem na linguagem a sua potencial decifração. Considerando que o principal denominador literário de Pacheco é a fragmentação textual e discursiva, é através da linguagem que o Texto deste autor supera qualquer noção física de ‘obra’ e assume na unidade poética e linguística a sua coerência literária. Ainda que de difícil identificação

---

<sup>1</sup> Luiz Pacheco, “Exercício de Conversação”, *Exercícios de Estilo*, (ed.cit.), p.106.

<sup>2</sup> “O que pretendo? Principalmente n’*O Teodolito*? uma imagem de decadência. Colectiva, é evidente; insinuada no plano colectivo através de uma personagem-objecto, caricatura e testemunha do resto.”, Luiz Pacheco, “Carta a Serafim Ferreira” (9-6-1977), *Cartas na Mesa*, (ed. cit.), p.90.

<sup>3</sup> Eduardo Lourenço, “Crítica literária e metodologia”, *O Canto do Signo*, (ed.cit.), p.45.

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*.

tipológica, a prosa de Pacheco tem na abordagem poética dos temas da infância, do amor, do corpo e da morte a sua âncora identitária. É sobretudo na nomeação dos seus referentes reais mais identificativos que a reabilitação poética do quotidiano da personagem se processa. Octávio Paz vai buscar à linguagem dos românticos (herdeiros de Sade) as origens de uma literatura moderna que procura comungar o real com os seus referentes. O resultado é uma linguagem de significação realista mas cuja manifestação remete para o realismo interior do poeta. A linguagem moderna construir-se-á não de diferenças mas de simbioses dialécticas: deixarão de existir as diferenças entre o sonho (o mesmo quer dizer memória) e o quotidiano para dar lugar a um quotidiano sonhado ou “rememorizado” (para utilizar uma expressão de Pacheco). As distâncias entre o “sagrado” e o “profano” diminuirão quando o poeta se aperceber de que só a partir de si e do seu corpo é que o mundo se constrói e que só dele depende a sua interpretação (a ‘morte de Deus’ virá a seguir):

Ainda que as paixões corporais ocupem um lugar central na grande literatura libertina do século XVIII, somente nos pré-românticos o corpo começa a falar. E a linguagem que fala é a linguagem dos sonhos (...) numa estranha aliança do sagrado com o profano, do sublime com o obscuro. Essa linguagem é a da poesia, não a da razão<sup>1</sup>.

Já Melo e Castro ao utilizar o conceito de ‘prosa criadora’ “lanç[a] uma ponte entre essas duas técnicas de escrever: a Poesia e a Prosa (...)” porque “ambas são susceptíveis de ser usadas criadoramente”<sup>2</sup>. Este crítico considera que é na simbiose entre poesia e prosa que a linguagem explora as suas potencialidades<sup>3</sup>. Sendo a prosa o exercício linguístico das suas possibilidades não nos será alheio pensar na obra de Pacheco como o reflexo de uma escrita que se procura construir baseada não numa determinação tipológica mas numa meganarrativa que tem na linguagem e no tratamento poético dos temas a sua coesão e unidade. Exemplo disso é primeira grande tentativa de reunião dos textos deste autor (sob a perspectiva da autobiografia de uma personagem a partir das suas próprias experiências literárias) numa obra significativamente intitulada *Exercícios de Estilo*. A multiplicidade de textos, de fragmentos de textos, de fragmentos de vida de uma personagem que se constrói a si mesma dentro do seu próprio discurso, “desmultiplicou-se”<sup>4</sup> nesta obra que tenta reunir numa só (im)possível interpretação todas as narrativas de uma personagem exterior ao seu tempo. Porém, é partindo de *Textos Locais*, precisamente pela sua unidade poética e temática, que Melo e Castro

---

<sup>1</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed. cit.), p.54.

<sup>2</sup> E. M. de Melo e Castro, “Prosa prosa ou primeiras notas para uma rescisão crítica da prosa criadora portuguesa”, in *Jornal de Letras e Artes*, nº258, Dezembro de 1967, p.3.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p.7.

<sup>4</sup> A expressão é de Ricarte Dácio, “Exercícios de fogos reais”, in *Diário de Lisboa*, 30 de Setembro de 1971, p.3.

inscreverá a obra de Pacheco como uma das “mais proeminentemente criadoras dos últimos 70 anos”<sup>1</sup>.

Tendo em conta que, através de uma linguagem poética e ancorado a um real universalmente concepcional, o Texto de Luiz Pacheco recria um mundo nunca antes perspectivado (uma vez que, como vimos, reconstrói um passado a partir de uma memória substancialmente alterada através de sonhos e novas perspectivas interpretativas) e de difícil verosimilhança, pode afirmar-se que as situações Nele descritas, até pela veia surrealizante em que se desenvolvem, são realisticamente improváveis. Cingindo-nos ao Texto, a sua fragmentação e capacidade regressiva e prospectiva, recriam um mundo imaginário onde só de forma referencial o quotidiano toma lugar. Como esclarece Barthes, ao contrário do romance em que a probabilidade do que é relatado é o que faz movimentar a dinâmica narrativa e a comunicação com o leitor<sup>2</sup>, o poema narra, através de um novo verosímil realista, o que poderia acontecer através da exploração de “elementos virtuais”<sup>3</sup>. Porque metafórica, a linguagem poética é a única capaz de colocar em dialéctica o passado com o presente, o sonho com a realidade, o que aconteceu e o que podia ter acontecido, elevando o seu discurso a uma dimensão ‘sobre’ real. Tendo em conta esta perspectiva, Barthes denomina a *História do Olho* de Bataille (uma das mais híbridas narrativas modernas) não de romance mas de poema. Luiz Pacheco não escreveu a sua história mas criou uma personagem que se construiu numa autobiográfica romanceada, através da uma percepção particular do real e do quotidiano. Num *mise-en-abime* fictivo, o passado dessa personagem é (re)construído através da sua recriação num outro que (não) fora. Nesta perspectiva, podemos comparar ainda o processo ficcional de Pacheco ao de Proust autor que fez da sua vida uma obra literária<sup>4</sup>. Porém, sendo um autor de transição entre a modernidade e a pós-modernidade, Pacheco consegue distanciar-se ainda mais de si enquanto entidade escrevente dentro da reflexão metaliterária do seu discurso. A construção do Texto único que é a sua obra não foi beber directamente às experiências de um autor empírico para se criar (embora sabendo que sem ele a obra seria impossível) mas, seguindo a linha da invenção de uma personagem, é produto de

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.5. Para Melo e Castro, a avaliação das obras dos nomes supracitados (no caso de Luiz Pacheco destaca *Textos Locais* e *Crítica de Circunstância*) tem subjacente uma noção de novidade e de actualidade. A ideia de que uma obra actual não se afasta das preocupações do seu tempo é fundamental: “O artista ou é actual ou não existe como artista. Isto é, através da sua obra ele apercebe-se do real do seu tempo, reduzindo-o fenomenologicamente à sua consciência, recriando-o assim em termos não já de mera actualidade descritiva, mas sim nos termos e bases específicas da arte que realiza. O artista actual não é o que relata o real que o envolve – é aquele que o entende e, através de um mecanismo transformador, o seu coeficiente pessoal de percepção o recria fora do fluir temporal, para o colocar na própria fonte da constante renovação da realidade – a capacidade abstracta de viver resistindo à morte”. *Idem, ibidem*.

<sup>2</sup> [A] imaginação romanesca é «provável»: o romance é aquilo que (...) poderia acontecer: imaginação tímida (mesmo na mais luxuriante das criações), visto que não ousa declarar-se senão sob a caução do real (...), Roland Barthes, “A Metáfora do Olho”, *Ensaios Críticos*, Lisboa, Edições 70, 1977, p.339.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>4</sup> Roland Barthes, “A morte do autor”, *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1984, p.50.

uma alterização de um autor empírico num autor textual (que se apaga enquanto referente figurativo) a fim de compor uma personagem fictícia que vai disqueteando os processos que inscrevem a sua escrita numa autobiografia romanceada. Tanto pela escrita que absorve e digere as principais tendências modernas, implodindo-as numa única manifestação textual perenemente organizável segundo variadas leituras, como pelo processo fragmentário de sucessiva alterização, Luiz Pacheco faz ainda parte de numa modernidade incatalogável, como afirma Vítor Silva Tavares:

Até agora a obra, vista no seu conjunto (e nos seus contrastes e variações) forma um “puzzle” que permite vários contorcionismos histórico-críticos, já que se torna difícil aparelhar gaveta para um “outsider” permanente. (...). Não vão os tempos azados para a Grande Obra, literária seja, proposta ao marketing da Glória, meravidis no bolso. Medimos, pois, modernidade pelos estilhaços – mostrem-se estes integralmente digeridos e expulsos. É o caso<sup>1</sup>.

Para nós, o ponto nevrálgico desta afirmação relativamente ao Texto de Pacheco reside precisamente na concepção de que a obra por terminar, montável e desmontável consoante a leitura, é um edifício em permanente construção. Não subscrevendo o radicalismo de Barthes, a sua ideia da “morte do autor” encerra uma noção fundamental que já Mallarmé havia anunciado:

o Texto (...) não se deixa prender numa hierarquia, nem mesmo numa simples segmentação de géneros. Aquilo que o constitui é, pelo contrário (...), a sua força de subversão relativamente às classificações antigas. Como classificar Georges Bataille? (...) A resposta é tão incómoda que em geral se prefere esquecer Bataille nos manuais de literatura; de facto, Bataille escreveu textos, ou talvez sempre um único e mesmo texto. Se o Texto causa problemas de classificação (...), é por implicar sempre uma certa experiência dos limites<sup>2</sup>.

Tendo em conta que a originalidade é conceito periclitante na concepção da modernidade, Octávio Paz afirma que foram os poetas da segunda metade do século XIX os primeiros a criar um texto segundo uma apriorística lógica fragmentária que delegava a leituras exteriores a chave hermenêutica da sua própria obra:

O texto que é o mundo não é um texto único: cada página é a tradução e a metamorfose de outra (...). O mundo perde a sua realidade e transforma-se numa figura de linguagem. No centro da analogia há um buraco: a pluralidade de textos subentende que não há um texto original. Por essa cavidade precipitam-se e desaparecem (...) a realidade do mundo e o sentido da linguagem. (...) Mallarmé, (...) [atraver-se-à] a contemplar esse buraco e a transformar essa contemplação do vazio na matéria da sua poesia<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Vítor Silva Tavares, “Pacheco à la minuta”, Luiz Pacheco, *O Libertino Passeia por Braga a Idolátrica o seu Esplendor*, Lisboa, Colibri, 1992, (s/p).

<sup>2</sup> Roland Barthes, “A morte do autor”, (ed.cit), p.55.

<sup>3</sup> Octávio Paz, *Os Filhos do Barro*, (ed. cit.), p.98.

“Voz de ninguém”<sup>1</sup>, o autor do século XX delega à linguagem a possível união do seu Texto porque “o verdadeiro autor de um poema não é nem o poeta nem o leitor, mas a linguagem”<sup>2</sup>. O mesmo compreendeu Pacheco quando, ao longo da sua vida, foi construindo dispersamente, não livros, mas um único Texto, delegando aos leitores uma interpretação que permitisse ancorar todos os fragmentos num único fio argumentativo. Porém esse fio argumentativo é tão disperso e flutuante quanto as interpretações que dele se poderão fazer. Desde o seu trabalho como interventor crítico até à sua passagem literária por um mundo dominado pelos fantasmas do passado, o nome da personagem Luiz Pacheco é o único referente por que se constrói um universo crítico e ficcional que tem na sua base o relato de um projecto de vida tão oscilante e sinuoso quanto a mente daquele o construiu. A sua leitura só poderá ser compreendida como unidade se se considerar a linguagem como ponto de partida para a concepção de uma única entidade escrevente que se vai construindo enquanto constrói o seu testemunho. Porém, esse testemunho justifica-se precisamente na sua dispersão e fragmentação e só poderá ser apreendido na sua totalidade quando se completar de si uma visão global. Ainda assim, nem essa leitura ficará terminada com a reunião dos seus textos numa obra completa. Como se (re)organiza e completa definitivamente uma vida?

---

<sup>1</sup> *Idem, ibidem*, p.200

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.99.

## Conclusão

Mais do que um escritor representativo de determinada época literária, Luiz Pacheco foi o produto de um projecto crítico-ficcional. Ao criticar a sua época, com as suas luzes e sombras, criticou-se a si mesmo enquanto leitor e autor e construiu-se como exemplo de um tempo em mudança. O seu método crítico permitiu-lhe seleccionar as suas influências, legitimando-o como leitor, preparou as técnicas que o permitiriam construir-se enquanto autor e ajudou-o a traçar uma conduta de leitura crítica para a interpretação do seu universo fictivo.

Enquanto crítico e editor, toda a sua obra foi dedicada a construir textos alheios, atribuindo-lhes significado e editando-os, prontos a serem colocados na prateleira do tempo. É irónico que este seu projecto de vida se construa com base numa consciência programática quando aquilo que o completaria foi interrompido no seu decurso e nunca chegou a ser concluído: a edição dos seus próprios textos. Devido à sua natureza dispersiva, é duvidoso que alguma publicação consiga transmitir em toda a plenitude e unidade um projecto que se começou a constituir-se com base numa alterização crítica. Porém, uma vez que os seus escritos são parte de um todo, fragmentos de um universo que pode ser reconstruído e mudado consoante cada interpretação, concluir-se-à que uma edição completa da sua obra nunca será consensual, para não dizer possível. As divergências de critérios constituirão, apenas, parte do problema uma vez que a verdadeira chave para a interpretação da ‘obra completa’ de uma vida ficcionada, permanecerá oculta. Mas uma das possibilidades para uma edição mais ou menos congruente e próxima da abrangência que constituiu o seu trabalho (crítica, crónica, edição, epistolografia, ficção e diarística) poderá residir no nome da personagem por si criada, Luiz Pacheco. É raro observar no panorama literário português um conjunto de textos isolados que mantenham relação entre si através do único nome que os protagoniza como espelho de uma autobiografia fragmentada. Quem se deparasse com uma edição da obra completa de Luiz Pacheco (desconhecendo o carácter fragmentário dos seus textos), interrogar-se-ia qual o método utilizado para a sua construção, uma vez que poderia conceber que aquela mesma obra fosse fruto de uma reconfiguração posterior a uma outra que, depois de construída, havia ter sido propositadamente desmanchada. Pois o único dado prender-se-ia com a consistência onomástica presente em todos os textos. Se por um processo barthesiano ignorássemos o nome do escritor (autor empírico) que assinasse a ‘obra completa’, e se aquele livro fosse o nosso único ponto de partida para conhecer o autor, Luiz Pacheco, o crítico, cronista, editor, epistológrafo e diarista, aparecer-nos-ia naquele livro como uma personagem criada que vivera depois de 1925 e cuja vida havia sido construída em volta da literatura, criticando e fazendo livros, incluído o seu, uma autobiografia.

Uma tentativa de construir uma obra que espelhasse uma organização editorial (embora evidentemente incompleta, uma vez que contempla apenas textos inéditos até 2001) foi levada a cabo por Isabel Sergobe quando, depois de receber do autor cadernos “em estilo diarístico”<sup>1</sup>, os selecciona e publica mais tarde num volume intitulado *Uma Admirável Droga*. Este texto, de inspiração hypomnemática<sup>2</sup>, é mais um “projecto” do autor cuja incompletude precede a outros, formando na sua intermitência um hábito regular. A personagem Zé Quitolas<sup>3</sup> é o fio condutor desta obra que relata as cinco fases de uma pequena autobiografia romanceada<sup>4</sup>. A organizadora revela o processo desta publicação:

Foi com uma curiosidade imensa que me dediquei a ordenar os cadernos e, depois a descodificá-los. Por fim, passeando por entre as frases, encontrei esta personagem tão real e tão fictícia! Levei cerca de um ano neste trabalho à procura de um fio condutor que, afinal, descobri não ser necessário (...).<sup>5</sup>

Juntamente com *Memorando, Mirabolando*<sup>6</sup>, obra que reúne algumas crónicas, cartas e páginas de diário, *Uma Admirável Droga* constitui uma tentativa de abordar o universo de Pacheco a partir de uma perspectiva global. Relembrando *Textos Locais*, poder-se-à contemplar esta obra como a primeira tentativa de publicação de um livro de ficção; porém, além de incompleta, não aborda criticamente a questão do nome de personagem necessária a uma edição estruturalmente consistente. Já *Exercícios de Estilo*, apesar de perspectivizar reunir toda a prosa declaradamente fictiva do autor, não perpassa uma organização intencionalmente crítica que permita ao leitor descobrir quais os traços autobiográficos por que se move plenamente a personagem Luiz Pacheco. Espera-se uma edição que permita vislumbrar a construção de um homem, de uma personagem, que vivera em determinada época literária e que, por esta ordem, se constituíra como crítico, editor, epistológrafo e ficcionista. Porém, a reconstrução do livro Pacheco é uma tarefa com inúmeras possibilidades combinatórias, revelando-se complexa de ser dada como terminada. Se tivermos como ponto de partida a natureza fragmentária do seu único livro construído, *Pacheco versus Cesariny*, apercebemos de que um livro que não havia sido concebido de raiz nunca poderá constituir-se como

---

<sup>1</sup> Isabel Sergobe, Posfácio, *Uma Admirável Droga*, Coimbra, Quarteto, 2001, p.53.

<sup>2</sup> “um tipo que escreve fala (pensa em voz alta) com fervor (...), que adora comunicar-se, revelar experiências próprias e também as das outras sem que tal tenha a ver com maldade nenhuma, entendendo-se por “maldade” tirar daí qualquer proveito para mim, ou ser acintoso mas numa atitude, tentativa de conhecimento geral, de exploração e revelação do Humano, do bicho gente.”, Luiz Pacheco, *Ibidem*, p.15.

<sup>3</sup> Esta mesma personagem (um alter-ego da personagem Luiz Pacheco) protagonizou um outro texto intitulado “Parábola do Escritor-Que-Era-Sério e do Escritor-Que-Não-Era” (Luiz Pacheco, *Textos de Circunstância seguido de A Pide nunca existiu*, Amadora, Fronteira, 1977, pp.81-92.).

<sup>4</sup> *Uma Admirável Droga* é composta pelos textos: “O Tosco” (pp.13-20), “Á saída do Limoeiro – É a 1ª saída, suponho. Como estive lá 3 vezes, 3 vezes saí” (pp.23-32), “Fala do Talhante, daquilo que Z.Q. se lembra e era (seria?) assim:” (pp.33-37), “Caridade Camponesa” (pp.41-44) e, finalmente, “O Patriótico” (pp.47-49).

<sup>5</sup> Isabel Sergobe, Posfácio, *Uma Admirável Droga*, (ed. cit.), p.53.

<sup>6</sup> Luiz Pacheco, *Memorando, Mirabolando*, Setúbal, Contraponto, 1995.

terminado, fechando na sua organização interna, a sua chave hermenêutica. Se alguém interpretar a história do Surrealismo de maneira diferente, bastará pegar em *Pacheco versus Cesariny* e mudar-lhe a ordem das cartas e dos documentos, compondo uma ‘história’ diferente, construindo um livro novo. Estas hipóteses contemplam apenas o ponto de vista editorial deixando ainda de parte uma nova interpretação deste livro centrada, por exemplo, no método de leitura. Não é, à partida, imposta uma leitura canónica que obrigue o leitor a percorrer o livro do início ao fim (ainda que esse seja o método comum). Ao abrir o livro e deparar-se com uma estrutura fragmentada, o leitor poderá orientar-se recorrendo a um método aleatório, não necessariamente ancorado a uma concepção histórica cronologicamente organizada. O mesmo se passará com a interpretação, organização, edição e leitura de uma futura obra/vida completa de Luiz Pacheco. Até agora, todas as suas edições foram concebidas não por si<sup>1</sup> mas pelos seus editores, acentuando-se ainda mais o carácter irónico que acompanha a falta de uma edição da sua obra, uma vez que, como editor, os critérios de Pacheco sempre se pautaram pela exemplaridade. Porém, como o autor já não se encontra entre nós, o processo por que contemplará a elaboração de uma futura obra não passara já pela sua aprovação ou rejeição. A sua leitura da obra, como afirmara Paz, será mais uma por entre as inúmeras possíveis: “Cada leitura produz um poema diferente. Nenhuma leitura é definitiva e, neste sentido, cada leitura, sem excluir a do autor, é um acidente de texto”<sup>2</sup>. Consciente de que o seu programa crítico seria uma possibilidade acrescida para que a sua obra ficcional pudesse ser compreendida, Pacheco dedicou grande parte da sua obra a explorar as possibilidades de construção de uma noção completa de Literatura. Porém, e porque nem o Texto poderá lutar contra a inevitabilidade da morte (“*nada é decisivo, senão a Morte*”<sup>3</sup>), essa obra foi interrompida não porque se reconheceu impossível – ou não fosse ela herdeira de uma consciência que ainda acreditava nas potencialidades simbólicas do livro – mas porque o seu impulso vital se extinguiu definitivamente.

---

<sup>1</sup> Provavelmente, à excepção de *Textos Locais*.

<sup>2</sup> *Idem, ibidem*, p.202.

<sup>3</sup> Luiz Pacheco, “O Tosco”, *Uma Admirável Droga*, (ed.cit.), p.17.

## Bibliografia

### Activa

#### Obras do autor

- 1950** *Contraponto – Cadernos de crítica e arte* (nº1)
- 1959** *Carta-Sincera a José Gomes Ferreira* (com uma *Nota do autor por causa da província*), Coleção A Antologia em 1958
- 1966** *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia
- 1967** *Exéquias de Manuel Lima, o Careca: manifesto*, (s/l), (s/e)
- 1967** *Textos Locais*, Alcobaça, Contraponto.
- 1972** *Literatura Comestível*, Lisboa, Estampa.
- 1974** *Pacheco versus Cesariny*, Lisboa, Estampa.
- 1977** *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, com texto de Fernando Ribeiro de Mello).
- 1977** *Textos de Circunstância seguido de A PIDE nunca existiu*, Amadora, Fronteira.
- 1979** *Textos de Guerrilha I*, Lisboa, Ler, com prefácio de José João Louro. Ilustrações de Vasco.
- 1980** *O caso do sonâmbulo chupista*, Lisboa, Contraponto.
- 1981** *Textos de Guerrilha 2*, Lisboa, Ler (poema prefacial de José Correia Tavares e carta posfácio de Paulo Eduardo Pacheco).

- 1984/1985**            *Textos do Barro*, Lisboa, Contraponto.
- 1995**                 *Memorando Mirabolando*, Setúbal, Contraponto.
- 1996**                 *Cartas na Mesa: 1966 – 1996*, Lisboa, Escritor (com apresentação e notas de Serafim Ferreira).  
Reedição: 2ª edição em 1996.
- 1998**                 *Prazo de Validade*, Palmela, Contraponto.
- 2001**                 *Uma Admirável Droga*, Coimbra, Quarteto.
- 2003**                 *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do Livro (prefácio de Rui Zink e textos sobre vários temas e autores).
- 2004**                 *Figuras, Figurantes e Figurões*, Lisboa, o Independente
- 2005**                 *Cartas ao léu: Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco e João Carlos Raposo Nunes*, (org. e notas de António Cândido Franco), Lisboa, Quasi.

**Artigos do autor em jornais e revistas:**

“A Pirâmide & a crítica” (Extra-texto), in *Pirâmide*, nº2, Junho de 1959, Lisboa, [s.n.], 1959.

“O capricho interventor do Sr. Mário Cesariny, in *Jornal de letras e Artes*, nº251, ano V, 7 de Setembro de 1966, pp.1-2.

“Surrealismo e sátira (de André Tolentino a Nicolau Breton)”, in *Pirâmide*, nº1, Fevereiro de 1959, Lisboa, [s.n.], 1959, pp.13-14.

**Inéditos:**

Carta dactilografada para Zetho Cunha Gonçalves, 11-2-1994.

Postal manuscrito para Mário Cesariny, 3-10-1962.

Postal manuscrito para Mário Cesariny, 17-12-1962.

### **Obras de autores contemporâneos:**

**Artaud**, Antonin, *Para acabar de vez com o juízo de deus seguido de O Teatro da Crueldade*, Lisboa, &Etc, 1975.

**Breton**, André, *Entrevistas*, Lisboa, Salamandra, 1994.

**Breton**, André, *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Salamandra, trad. Pedro Tamen, 1993.

**Cesariny**, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997.

\_\_\_\_\_, *Jornal do Gato – Contribuição ao saneamento do livro Pacheco versus Cesariny*, [edição pirata], Estampa, colecção direcções velhíssimas), Lisboa, Raul Vitorino Rodrigues [editor], 1974. [Reedição da Assírio e Alvim em 2004].

\_\_\_\_\_, *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial*, Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1977.

**Forte**, António José, *Uma faca nos dentes*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2003.

**Lima** Manuel de, “Interfácio” a, *O clube dos antropófagos*, Lisboa, Estampa, 1973, pp.117-135.

**Lisboa**, António Maria, *Poesia*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1977.

**Miller**, Henry, “Carta aberta aos surrealistas de todo o mundo”, *O Olho Cosmológico*, Lisboa, Estampa, 1997.

**Vailland**, Roger, *Esboço para um Retrato do Verdadeiro Libertino*, Lisboa, &etc., 1976.

### **Entrevistas:**

**Cesariny**, Mário, “ «Do Surrealismo não resta nada» ”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de Fevereiro de 1990, pp.6-7.

---

## **Bibliografia Passiva:**

### **Sobre o autor:**

**Almeida**, António Manuel Tavares de, *Luiz Pacheco, escritor maldito*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001.

**Correia**, Natália, “Luiz Pacheco” (nota biográfica), *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, Lisboa, Antígona/ Frenesi, 1999, pp.431-432.

**Ferreira**, António Mega Ferreira, (sem título) perfil biobibliográfico sobre Luiz Pacheco, *Raiz & Utopia*, n.ºs 3-4, 1977, (reproduzido na contracapa de **Pacheco**, Luiz, *Textos de Guerrilha I*, Lisboa, Ler, com prefácio de José João Louro. Ilustrações de Vasco.

**Ferreira**, António Mega Ferreira, “Breve advertência à leitora desprevenida”, **Pacheco**, Luiz, *O Teodolito*, Setúbal, Estuário, 1990, (s/p).

\_\_\_\_\_, “Luiz Pacheco”, in *Introdução a uma erótica discreta, O erotismo na ficção portuguesa do século XX – Antologia*, Lisboa, Texto, 2005.

**Ferreira**, Serafim, “Luiz Pacheco: uma alma sem inquilinos”, Posfácio a **Pacheco**, Luíz *Textos Locais*, Alcobaca, Contraponto, 1967, pp.83-90.

**Franco**, António Cândido, “As cartas de Luiz Pacheco”, **Pacheco**, Luiz, *Cartas ao Leu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, Lisboa, Quasi, 2005, pp.125-127.

\_\_\_\_\_, “Nota final”, **Pacheco**, Luiz, *Cartas ao Leu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, Lisboa, Quasi, 2005, pp. 97-99.

\_\_\_\_\_, “Roteiro cronológico de Vinte e duas cartas a João Carlos Raposo Nunes”, **Pacheco**, Luiz, *Cartas ao Leu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, Lisboa, Quasi, 2005, pp.21-31.

\_\_\_\_\_, “Sobre a epistolografia de Luiz Pacheco”, **Pacheco**, Luiz, *Cartas ao Leu – Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*, Lisboa, Quasi, 2005, pp.11-19.

**George**, João Pedro, “Águia solitária”, prefácio a **Pacheco**, Luiz, *Figuras, figurantes e figurões*, Lisboa, o Independente, 2004, pp.7-9.

**Martinho**, Virgílio, Prefácio a **Pacheco**, Luiz, *Crítica de Circunstância*, Lisboa, Ulisseia, 1966, pp.XIII-XXXIII.

**Tavares**, Vítor Silva, “Pacheco à la minuta”, **Pacheco**, Luiz, *O Libertino Passeia por Braga a Idolátrica o seu Esplendor*, Lisboa, Colibri, 1992, (s/p).

**Torres**, Alexandre Pinheiro Torres, “Luiz Pacheco ou o burlador de Braga – «magister artium eroticarum»”, **Pacheco**, Luiz, *Textos Malditos*, Lisboa, Afrodite, com texto de Fernando Ribeiro de Mello, 1977, pp.154-164.

**Torres**, Alexandre Pinheiro Torres, “*O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor* de Luís Pacheco”, *Ensaios escolhidos: estudos sobre as literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1989, pp.165-176.

**Zink**, Rui, Prefácio a **Pacheco**, Luiz, *Raio de Luar*, Lisboa, Oficina do livro, 2003, pp.9-14.

### **Artigos sobre o autor na imprensa**

**Barreira**, Cecília, “Textos malditos: Safo e Luiz Pacheco”, in *Jornal de Notícias*, 4 de Fevereiro de 1992, p.19.

**Baptista-Bastos**, Armando, “Luiz Pacheco: o pecador invectivante”, in *Tempo Livre (Inatel)*, nº117, Maio de 2001, pp.44-45.

\_\_\_\_\_, “*Pachecus scriba*”, in *Diário Popular*, Suplemento *Artes e Letras*, 22 de Dezembro de 1977, p.6.

**Carneiro**, Eduardo Guerra, “Duas ou três coisas sobre um tipo (Luiz Pacheco) que escreveu um livro (*Exercícios de Estilo*) ou: Sentimento”, Suplemento literário do dia, in *Diário de Lisboa*, 2 de Setembro de 1971, pp.1-3.

**Costa**, Sara Figueiredo, “O Menino Jesus no Purgatório”, in *Os meus livros*, Setembro de 2033, pp.55

**Cruz**, Liberto, “*Exercícios de Estilo*” de Luiz Pacheco, in *Revista Colóquio/Letras*, recensões críticas, n.º 11, Jan.1973, Lisboa, Colibri, pp.76-77.

**Dácio**, Ricarte, “Exercícios de fogos reais”, in *Diário de Lisboa*, 30 de Setembro de 1971, p.3.

**Dionísio**, Eduarda, *Um guia do Libertino*, in *Crítica*, Lisboa, Nº 1, Nov. 1971, p.4-5.

**Ferreira**, António Mega, recensão crítica a *Textos Malditos*, in *Raíz & Utopia*, nº3-4, Outono/Inverno, 1997, pp.238-239.

**Ferreira**, Serafim, “Crítica de circunstancia de Luiz Pacheco”, in *Jornal de Notícias*, (Suplemento Literário), 28 de Abril de 1966, p.1.

\_\_\_\_\_, “Luiz Pacheco ou as memórias de um escritor maldito”, in *A página da Educação*, Sindicato dos Professores do Grande Porto, Janeiro/Fevereiro de 1996, p.27.

\_\_\_\_\_, “*Textos do Barro*” de Luiz Pacheco, in *Revista Colóquio/Letras*, recensões críticas, n.º 89, Jan.1986, Lisboa, Colibri, p.98.

**Franco**, António Cândido, “Luiz Pacheco: contundência crítica”, in *Jornal de Letras*, 10 de Fevereiro de 1999, p.20.

**Guerreiro**, António, “Pacheco: comediante e livre”, in *Actual*, revista do *Expresso*, nº1837, 12 de Janeiro de 2008, pp.10-14.

\_\_\_\_\_, “Tomai lá do Pacheco” (recensão crítica a *Exercícios de Estilo*), in *DNA*, Suplemento de Sábado do *Diário de Notícias*, 26 de Dezembro de 1998, p.33.

**Ladeira**, António, “*Textos Sadios*” de Luiz Pacheco, in, *Revista Colóquio/Letras*, recensões críticas, n.º 129/130, Jul. 1993, Lisboa, Colibri, p.259-260.

**Navarro**, António Rebordão, “A propósito dos «Textos Locais» de Luiz Pacheco”, in *Jornal de Notícias*, Suplemento Literário, 12 de Outubro de 1967, pp.17-18.

**Sepúlveda**, Torcato, “O escriba e a morte”, in *Público* (Suplemento *Leituras*), nº2038, 7 de Outubro de 1995, pp.1-3.

\_\_\_\_\_, “Um clássico chamado Pacheco”, in *A Capital*, nº10307, 22 de Dezembro de 2000, p.4.

**Tavares**, Vítor Silva, “A crónica por fazer”, in Suplemento literário do dia, in *Diário de Lisboa*, 2 de Setembro de 1971, pp.3.

\_\_\_\_\_, “Luiz Pacheco ou os malefícios da coragem”, in *ABC – Diário de Angola*, 16 de Dezembro de 1965, pp.7-10.

### **Bibliografia passiva sobre o contexto literário**

**Cautela**, Afonso, “1924-1964: Surrealismo – Abjeccionismo”, in *Jornal de Notícias* (Suplemento Literário), 16 de Maio de 1963, p.1.

**Cesariny**, Mário, “Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista”, in *Pirâmide*, nº1, Fevereiro de 1959, Lisboa, [s.n.], 1959, pp.1-2.

**Guimarães**, Fernando, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, 1989.

**Guimarães**, Fernando, *A poesia da Presença e o aparecimento do Neo-Realismo*, Lisboa, Porto, Brasília, 1981.

**Martins**, Fernando Cabral, *O trabalho das imagens*, Lisboa, Arión, 2000.

**Rocha**, Clara, “Louvor e simplificação do surrealismo português”, in *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, pp.135-154.

\_\_\_\_\_, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

### **Bibliografia crítico – teórica**

**Alexandrian**, *Os Libertadores do Amor*, Lisboa, Antígona, 1999.

**Barthes**, Roland, *Essais Critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.

\_\_\_\_\_, *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1984.

**Bataille**, Georges, *A Literatura e o Mal*, Lisboa, Vega, 1998.

**Buescu**, Helena, *Em busca do autor perdido*, Lisboa, Cosmos, 1998.

**Foucault**, Michel, *O que é um autor?*, Lisboa, Vega, 1992.

**Franco**, António Cândido, “Nota Final”, *Poesia oculta: estudos sobre a moderna lírica portuguesa*, Lisboa, Veja, 1996, pp. 131-144.

**Gasset**, José de Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*, Lisboa, Vega (3ª ed.), 2003.

**Guimarães**, Fernando, *O Modernismo português e a sua poética*, Porto, Lello, 1999.

\_\_\_\_\_, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, ed. de 1982 e de 2004.

**Lourenço**, Eduardo, *O canto do signo – Existência e literatura*, Lisboa, Presença, 1994.

**Nancy**, Jean-Luc, *Resistência da Poesia*, trad. Bruno Duarte, Lisboa, Vendaval, 2005, pp.9-18.

**Paz**, Octávio, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, (trad. Olga Savary), 1984.

**Seligmann-Silva**, Márcio, “Do delicioso horror sublime ao abjecto e à escritura do corpo”, in *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo, Editora 34, 2005, pp.31-44.

**Torre**, Guillermo de, *História das literaturas de vanguarda*, (vol. III) Lisboa, Presença, 1972.

### **Imprensa:**

**Castro**, E. M. de Melo e, “Prosa prosa ou bases para uma avaliação sincrónica da prosa criadora em português”, in *Jornal de Letras e Artes*, nº259, Março de 1968, pp.7-8 e 15.

\_\_\_\_\_, “Prosa prosa ou primeiras notas para uma rescisão crítica da prosa criadora portuguesa”, in *Jornal de Letras e Artes*, nº258, Dezembro de 1967, pp.3-5.

**Correia**, J. David Pinto –, “Leitor/autor e autor/leitor: a complexidade de uma relação”, in *Jornal de Letras*, ano III, nº8, 7-13 de Fevereiro de 1984, pp.29-29.

**VVAA**, *Apeadeiro*, nº3, Lisboa, Quasi, 2003.

VVAA, “Que pensa das relações entre os conceitos de “**vanguarda ideológica**” e “**vanguarda literária**” à luz da experiência actual?”, in *Revista Colóquio/Letras*, Inquérito, nº 23, Jan. 1975, Lisboa, Colibri, pp.7-26.

**Sitografia:**

**Oliveira**, Sílvia, “A imarcescível razão cínica (A narrativa curta de Mário Henrique Leira e Luiz Pacheco) ”, in *Estudios Portugueses* 6, Universidad de Salamanca, pp. 209-218, 2006.

[PDF] [http://web.ics.purdue.edu/~soliveir/images/estudios\\_06.pdf](http://web.ics.purdue.edu/~soliveir/images/estudios_06.pdf)

**Luiz Pacheco: “Portal Oficial Não-Oficial”**

<http://luizpacheco.no.sapo.pt/>

[http://www.uc.pt/bguc/luizpacheco/exposicao/bibliografia\\_activa/trabalho\\_editorial](http://www.uc.pt/bguc/luizpacheco/exposicao/bibliografia_activa/trabalho_editorial)

## ANEXOS

### Elenco das obras publicadas na Contraponto:

**Alcambar**, José, *O Estatismo e a Inquisição: notas críticas ao livro A Inquisição Portuguesa de António José Saraiva*, Régua, 1956.

\_\_\_\_\_, *Israel e o Mundo Árabe*, Lisboa, 1956.

**Azevedo**, Manuel de, *O cinema italiano do pós-guerra e o neo-realismo*, (Divulgação Cinematográfica, nº2), Lisboa, 1957.

**Cesariny**, Mário, *Discurso Sobre a Reabilitação do Real Quotidiano*, Lisboa, 1951.

\_\_\_\_\_, *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, Lisboa, 1953.

\_\_\_\_\_, *Manual da Prestidigitação*, Lisboa, 1956.

\_\_\_\_\_, *Pena Capital*, Lisboa, 1957.

**Correia**, Hélia, *Villa Celeste*, Lisboa, 1999.

**Correia**, Natália, *Cântico do país emerso*, Porto, 1961.

\_\_\_\_\_, *Comunicação*, Lisboa, 1958.

**Costa**, Delfim da, *30 Coplas de Pé Quebrado, Compostas, Musicadas, Cantadas por Delfim da Costa, o Cangalheiro da Cidade*, (folheto), Santarém, 1965.

**Crespo**, Manuel Granjeio, *Fala do homem lésbico*, Lisboa, 1983.

**Dostoiewski**, Fiodor, *Noites brancas*, Palmela, 1998.

**Ferreira**, Virgílio, *A Face Sangrenta*, Lisboa, 1953.

**González**, José Carlos, *Notícia de César Vallejo seguida de uma breve antologia*, (s/l), 1961.

**Guedes**, Maria Estela, **Peiriço**, Nuno Marques, *Carbonários, Operação Salamandra, Chioglossa Lusitânica Bocage*, Palmela, 1998.

**Hélder**, Herberto, *3 Inéditos*, Lisboa, 1971.

\_\_\_\_\_, *O Amor em Visita*, Lisboa, 1958.

\_\_\_\_\_, *O Corpo o Luxo a Obra*, Ilustração e hors text de Carlos Ferreiro, Edição pirata da edição original (da &etc?) feita por Luiz Pacheco, 1978.

\_\_\_\_\_, *Poemacto*, Santarém, 1961.

**Jaspers**, Karl, *A bomba atómica e o futuro do homem*, trad. Luiz Pacheco, Lisboa, 1958.

**Laranjeira**, Manuel, *Pessimismo Nacional*, Lisboa, 1956.

**Leal**, Raul de Oliveira Sousa, *Sodoma Divinizada*, Lisboa, 1961.

**Lima**, Manuel de, *Malaquias ou a história de um homem barbaramente agredido*, Coleção O Lugar e a Fórmula, Lisboa, 1953.

**Lisboa**, António Maria, *A Verticalidade a Chave*, Lisboa, 1956.

\_\_\_\_\_, *Isso ontem único*, Lisboa, 1952.

\_\_\_\_\_, *Ossóptico*, Lisboa, 1952.

\_\_\_\_\_, *Erro Próprio*, Lisboa, 1952.

**Manaças**, António Tavares, *Falar António*, Porto, 1976.

**Martinho**, Virgílio, *Relógio do Cuco*, Palmela, 1997.

**Pacheco**, Luiz, *A Pide Nunca Existiu*, (panfleto), 1974.

- \_\_\_\_\_, *Carta a Gonelha*, (panfleto), Lisboa, 1977.
- \_\_\_\_\_, *Comunicado ou Intervenção da Província*, Caldas da Rainha, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Comunidade*, (s/l), 1964.
- \_\_\_\_\_, *Coro de escárnio e lamentação dos cornudos em volta de S.Pedro*, Palmela, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Crueldade Testicular* (panfleto), Lisboa, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Isto de Estar Vivo*, ilus. Alice Geirinhas, Palmela, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Maravilhas e Maravalhas Caldenses*, (Panfleto), Caldas da Rainha, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Memorando, Mirabolando*, Setúbal, 1995.
- \_\_\_\_\_, *O Cachecol do Artista*, Santarém, 1964.
- \_\_\_\_\_, *O Caso do Sonâmbulo Chupista*, (panfleto), 1980.
- \_\_\_\_\_, *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, Porto, 1969.
- \_\_\_\_\_, *O Teodolito*, (s/l), 1962.
- \_\_\_\_\_, *Os Namorados*, (s/l), 1962.
- \_\_\_\_\_, *O Uivo do Coiote*, prol. Acácio Barradas, Palmela, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Pelos Hospitais*, Envelope com texto de Luiz Pacheco e João Fernandes e desenhos de João Rodrigues, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Prazo de Validade*, 1998.

\_\_\_\_\_, *Textos do Barro*, ilus. Maria Henriques, Lisboa, 1985.

\_\_\_\_\_, *Textos Locais*, Alcobaça, 1967.

\_\_\_\_\_, *Torga: a minha homenagem*, (panfleto), Lisboa, 1979.

**Pires**, Carlos Reis, *A Travessia da Madrugada*, Setúbal, 1996.

**Sacramento**, Mário, *Fernando Pessoa, Poeta da Hora Absurda*, Lisboa, 1960.

**Sampaio**, Jaime Salazar, *O Silêncio de um Homem*, Lisboa, 1960.

**Tavares**, Vítor Silva Tavares, *Dois Textos à Pressão*, Lisboa, 1970.

**Teles**, Maurícia, *Canto da Maré*, (s/l), 1995.

**Tchékhov**, Anton, *A Minha Mulher*, trad. Luiz Pacheco, Setúbal, 1996.

**VVAA**, *Afixação Proibida*, Lisboa, 1971.

**Vidal**, Vasco, *Charlie Chaplin, o Artista e a sua Obra*, Divulgação Cinematográfica (nº1), Coimbra, 1954.

**Wallenstein**, Carlos, *Cinco histórias sem classificação especial*, Lisboa, 1953.

### **Obras de Teatro que a Contraponto editara na colecção *Teatro no Bolso*:**

**Appolinaire**, Guillaume, *Tirésias*, trad. Goulart Nogueira e Lopo de Albuquerque, Lisboa, Contraponto, 1961?, (*Teatro no Bolso*, nº 17).

**Buchner**, Georg, *Wozzeck*, trad. Rosário Corte Real e Natália Correia, Libreto de ópera de Alban Berg, pref. Manuel de Lima, Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº6).

**Branco**, Camilo Castelo, *O Morgado de Fafe em Lisboa*, Desenhos de João Rodrigues, Lisboa, Contraponto, 19--?, (col., cit., nº 14).

**Brandão**, Raul, *O Gebo e Sombra*, pref. Câmara Reys, Lisboa, Contraponto, (col. cit., nº9).

**Castelão**, Alfonso, *Os Velhos Não Devem Namorar: farsa em três actos com um prólogo e um epílogo*, pref. Rodrigues Lapa, Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº4).

**Durrenmatt**, Friedrich, *A Visita da Velha Senhora: tragicomédia*, trad. Rosário Corte Real, Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº12).

**Ibsen**, Henrik, *João Gabriel Borkman*, Versão portuguesa de Costa Ferreira e Luís Francisco Rebelo Lisboa, Contraponto, 1956 (col.cit., nº1).

**Ferreira**, António, *Castro*, Lisboa, Contraponto, 1958, (col.cit., nº3).

**Garret**, Almeida, *Falar Verdade a Mentir*, Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº13).

**Goldini**, Carlo, *O Mentiroso*, Trad. Rosário Corte Real e Natália Correia. Libreto de ópera de Alban Berg, pref. Manuel de Lima, Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº 6).

**Ionesco**, Eugène – *A Cantora Careca: anti-peça*. Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº 8).

**Kleist**, Heinrich, *O Príncipe de Homburgo*, Versão Portuguesa de Goulart Nogueira, Lisboa, Contraponto, 1961, (col. cit., nº16)

**Molière**, *As Velhacarias de Scapin*, trad. Leopoldo de Araújo, Lisboa, Contraponto, 1956, (col. cit., nº2)

**Pirandello**, Luigi, *Seis Personagens à Procura de um Autor*, Trad. Gino Saviotti, Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº7).

**Rebelo**, Luiz Francisco, *D.João da Câmara e os Caminhos do Teatro Português*, Lisboa, Contraponto, 1961, (col. cit., nº15).

**Sade**, Donatien Alphonse, *Diálogo Entre um Padre e um Moribundo*, Trad. José Manuel Simões, Lisboa, Contraponto, 1959, (col. cit., nº10)

**Suassuna**, Ariano – *Auto da Compadecida*. Lisboa, Contraponto, 19--?, (col. cit., nº 11).

**Supervielle**, Jules – *A Primeira Família*, trad. João Belchior Viegas, Lisboa, Contraponto, 19--?, (col. cit., nº 18).

Fontes:

[http://www.uc.pt/bguc/luizpacheco/exposicao/bibliografia\\_activa/trabalho\\_editorial](http://www.uc.pt/bguc/luizpacheco/exposicao/bibliografia_activa/trabalho_editorial)

“Luiz Pacheco, Portal Oficial Não-Oficial” de Rui Kalda:

<http://luizpacheco.no.sapo.pt/>