O caso autoral de Luiz Pacheco

Sofia Santos
CLEPUL

Resumo
Este artigo tem como objetivos principais os de estabelecer um paradigma avaliativo dos meandros autorais em que incorre um escritor cuja obra é tendencialmente lida como autobiográfica e aplicar essa visão crítica ao caso de Luiz Pacheco, autor cuja obra tem levantado questões e problemas que dificultam a leitura distanciadamente crítica dos seus textos. Destacaremos os principais momentos em que este autor questiona e, ao mesmo tempo, supera a leitura tendenciosa de que tem sido alvo a sua obra, possibilitando ao leitor vislumbrar a concretização do projeto aberto pelos surrealistas, especialmente os portugueses, protagonistas da "única real tradição viva" e detentores da derradeira transgressão da arte moderna, a que sente já uma saturação da influência e que remodela a vida em função da arte, não a arte em função da vida.
Palavras chave: Autor moderno — Autobiografia — Surrealismo — Luiz Pacheco.

The Authorial Case of Luiz Pacheco

Abstract
This paper aims to establish an evaluative paradigm of the authorial intricacies that, usually, incurs a writer whose work tends to be read as autobiography and then apply this critical view to the case of Luiz Pacheco, an author whose production has raised many problems which difficult a distant and critical reading of his texts. We will highlight the key moments in which this author questions and, at the same time, overcomes the reading trend that has been haunting his work, enabling the reader to envision the project initiated by the Surrealists, especially the Portuguese, protagonists of the "only real living tradition" and holders of modern art's ultimate transgression, the one that begins to sense the saturation of influence and remodels life in function of art, not art in function of life.
Key words: Modern Author — Autobiography — Surrealism — Luiz Pacheco.

Receção: 30-09-2011 | Admissão: 03-04-2012 | Publicação: 30-11-2012
Santos, Sofia: "O caso autoral de Luiz Pacheco". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 175-206.

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 the Individual Talent* (1919)

Autor academicamente marginalizado, Luiz Pacheco (1925-2008) tem como principal catalisador da sua obra fragmentada não os motivos literários polémicos que a povoam, e que a grande maioria dos críticos insiste em destacar como os principais alicerces da sua incursão pelo meio surrealista português, mas sim um desafio meta-artístico, eminentemente pós-modernista[1], que questiona a linha fronteiriça entre a vida e a arte, ainda hoje existente mesmo depois de Proust (Barthes, 1984: 50), Breton (Barthes, 1984: 24), Fernando Pessoa, num caso mais paradigmático, ou Herberto Helder[2]. A procura vitalmente assumida por Luiz Pacheco na destruição dessa fronteira não só o estigmatizou — tendo sido canonizado ainda em vida como "escritor maldito" — como também o impossibilitou de ser devidamente apreciado enquanto crítico e ficcionista. A correspondência entre o seu nome e o nome que assina as suas obras e personifica todos os seus textos (surrealizantes mas tipológica e genologicamente inclassificáveis) formaliza, sim, um problema meta-literário e autoral que se estende muito para além dos estudos inspirados na vertente (auto)biografista da sua obra[3], mas propõe também um programa artístico (de concretização já pós-

[1] A questão do Pós-Modernismo não será aqui abordada sistemática e criticamente mas referenciada pontualmente como forma de delinear uma estratégia interpretativa de alguns traços teóricos de um presente de cultura que os textos e a noção de autoria em Luiz Pacheco expressam, para já, de forma embrionária.

[2] Que, depois de *A Faca Não Corta o Fogo*, publica *Herberto Helder ou o Poema Contínuo*, cuja partícula disjuntiva aponta uma clara referência à noção de obra completa mas aberta em que o autor não é mais autor mas unicamente obra.

[3] Ao contrário da tradicional, e fecunda, problemática autoral que a maioria das obras derradeiramente modernas levanta, a identificação entre o nome do autor empírico e o do pro-

modernista) que procura suprimir de vez os hiatos ainda existentes na correspondência entre o autor e a sua obra.

Parece-me importante, no entanto, começar por estabelecer um paradigma avaliativo de leitura do texto literário que, mesmo não sendo considerado como necessariamente autobiográfico, apresenta, logo à partida, uma problemática de identificação autoral. A contiguização metonímica entre o sujeito-autor e o autor textual (conceito que esclareceremos adiante) é um problema que atravessa a maioria das obras (agravado quando nos deparamos com uma biografia ou autobiografia), prejudicando acentuadamente o distanciamento crítico necessário na leitura obra. No caso de Luiz Pacheco, esta questão é amplificada pela permanente correspondência onomástica entre o sujeito-autor, a entidade que assina os textos e a personagem que os protagoniza. De facto, a obra de Pacheco presta-se a um biografismo imediato se se assumir que não existe um crivo metafórico entre a linguagem e a interpretação que dela faz o leitor, ideia incompatível com o próprio ato de publicação, um gesto que, logo à partida, dimensiona o texto como representante de determinada realidade (e não como um documento, digamos, comprovativo dessa mesma realidade). A interpretação que o leitor comum faz dos textos de um autor como Luiz Pacheco baseia-se na identificação equívoca dos três polos dominantes da interpretação, a saber: o do sujeito-autor, o do autor textual e o da obra, na qual se incluem as noções de 'protagonista' ou 'personagem'. Estas correspondências dirimem naturalmente a interpretação meta-literária de um texto, rasurando o distanciamento crítico do autor textual relativamente à sua obra.

No ensaio *Em Busca do Autor Perdido*, Helena Buescu propõe algumas leituras para esta problemática que pode ser sintetizada numa metonímia. Tomar o nome do autor pela obra ("Li hoje Luiz Pacheco", por exemplo) efetua uma correspondência obrigatória entre essas duas noções,

tagonista, ou personagem, nos textos de Luiz Pacheco nunca foi uma questão hermeneuticamente perspetivada pelos críticos, maioritariamente atraídos pelos potenciais aspetos biografistas da sua obra, considerada já por muitos como autobiográfica. É o caso de João Pedro George, que recentemente publicou *Puta que os Pariu! A Biografia de Luiz Pacheco* (Lisboa: Tinta-da-China, 2011), resultado da sua tese de doutoramento em Sociologia.

o que poderá dar origem a equívocos interpretativos. Ao "ler Luiz Pacheco", o conceito de 'autor' e de 'obra' interpermutam-se, contiguizando a imagem do sujeito-autor à interpretação do texto. Este processo, nem sempre identificado ou reconhecido, poderá comprometer a leitura de uma obra se se considerar que esta poderá passar a funcionar como uma alternativa à mera biografia (Buescu, 1998: 11). Desta forma, para um leitor, "Luiz Pacheco" não pode significar o nome de uma pessoa, mas sim um *nome* de um 'autor textual', autor esse que, ao longo do seu texto, desenvolve uma problemática eminentemente literária. Baseada no conceito de Autor Modelo desenvolvido por Umberto Eco[4], a ideia de 'autor textual', que Buescu (1998: 13) adota de Aguiar e Silva, parece-me a mais pertinente para abordar o caso de Luiz Pacheco, obras que tende, especialmente, para uma interpretação essencialmente (auto)biográfica. O autor textual, tal como sugere a expressão, designa uma "'estratégia textual', isto é, manifestada e reconhecível no texto" (Buescu, 1998: 13). Assim, segundo Buescu (1998: 25):

> 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.

Refletindo sobre as conceções de autor que extravasam o texto, Buescu recorre à teoria da "'figura do autor'" estudada por J. Coombe, figura essa concebida não como uma proposta textual mas como construção mítica de uma personalidade imageticamente consagrada. Segundo Buescu (1998: 25), esta autora

[4] Para Eco, o Autor Modelo designa uma "estratégia textual" de interpretação suscitada pelo enunciado do texto e formulada pelo leitor empírico, "activamente envolvido num ato de *cooperação interpretativa*" (Buescu, 1998: 14).

> 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.

No caso da receção de Pacheco, a diferença entre a "imagem" do autor e a da pessoa que escreve não tem encontrado adeptos, ultrapassando até as marcas simbólicas que inscrevem a "*persona*" já citada no universo literário. Fundindo três conceções (protagonista/personagem, autor textual e autor empírico), as interpretações biografistas dos textos de Pacheco veem no seu nome uma "pessoa", um "autor maldito" (na sua aceção mais divulgada) que se perdera na construção do seu legado autoral. A este fator vem juntar-se a opção estética deste autor em escrever numa linguagem deliberadamente concreta como expressão imediata de experiências vitais, desencorajando a abordagem metafórica do signo literário. De modo a criar um suporte interpretativo seguro, ancorado em pressupostos biográficos, e uma unidade discursiva e genológica que não é de todo imediata, a crítica apressou-se comodamente a criar de Pacheco uma imagem de "escritor maldito" (que, como veremos em diante, se confunde como a de "autor [esteticamente] marginal"), veiculando-a à imagem de um escritor circunstancial que expõe por escrito, de modo praticamente literal, a sua incursão num mundo literário.

Considerando as confusões identitárias em que podem incorrer a "*persona*" literária e o "autor empírico", Buescu (1998: 14) 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 par-

> cialmente 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".

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 enunciado textual, deixando para o plano secundário a construção de uma conceção autoral necessária à análise dos textos como produto não de uma frivolidade autobiografista mas de uma consciente posição autocrítica[5].

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 através dos seus críticos. É uma canonização baseada numa construção social e simbólica mas que se desvia da oposição estético-literária exclusiva do texto. Esse processo edificará uma "'imagem de celebridade'" cujo fundamento se baseia num determinado tipo de construção folclórica e não na discursividade textual representativa (como no caso de Breton, enquanto representante do Surrealismo, ou de Artaud, como ator assumidamente dissidente). Em Luiz 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 refletida na vivência do autor.

[5] Ciente de que as primeiras noções críticas tecidas à volta da sua obra se veiculavam a um forte pendor biografista que aliava a construção da "personagem" (na expressão de Pacheco) — o protagonista dos textos — ao "Autor" que a elaborou, o próprio Pacheco adverte Serafim 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 (subentende-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 sobrevivência que não eu, como bicho transitório" (Pacheco, 1996: 89 e 91).

A pensar precisamente nas consequências deste problema, Luiz Pacheco publica em 1972 um texto que questiona a pertinência do conceito 'maldição' para caracterizar um escritor que não só construiu a sua vida aspirando a um ideal artístico como fez também dessa construção o principal motivador da sua obra literária. Em "O que é um escritor maldito", Pacheco expõe as diferenças entre 'maldição', um conceito que se foi desvinculando paulatinamente do campo da terminologia literária (substituindo a ideia de um escritor literariamente marginal, ou seja, que não aborda questões ou escreve de acordo com o cânone estético-temático), e a opção vivencial que determinados escritores modernos adotam a fim de estreitar as relações entre a sua perceção da vida e o que reproduzem de acordo com essas experiências (Pacheco, 1972: 14-15, garrafais do autor):

> Mas não há dúvida de 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).

Ainda assim, e tentando aproximar-se de determinado constructo contemporâneo que canoniza como malditos os autores estética ou tematicamente marginais, Luiz Pacheco reabilita neste texto o conceito de 'maldito' para o religar à ideia de um autor que, por não ter tido tempo de terminar a sua obra, poderá ser considerado literária (e não vivencialmente) "maldito". A partir deste ponto, conceberá a maldição não como uma opção pessoal — "precisamos não confundir a maldição com excentricidade" (Pacheco, 1972: 19) — mas como um certo tipo de vanguardismo estético e ético. A "maldição" (marginalidade) não passará apenas por uma escolha pessoal de proscrição mas também por uma oposição intelectual que tem na sua base a liberdade artística, uma opção acima de qualquer época ou corrente[6]. Pacheco (1972: 21) declara que não existem escritores malditos mas escritores

[6] É nesta perspetiva que Luiz Pacheco se distancia essencialmente dos surrealistas, nomeadamente os portugueses, que não hesitaram a veicular a sua produção literária a um movi-

que escrevem mal, "o escritor dos domingos e os vendilhões", "logo e com mais propriedade lhe devíamos chamar escritor malescrito".

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 escritor. Buescu (1998: 15) 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.

Esta autora propõe algumas reflexões levantadas pela problemática da não-correspondência entre o Texto — definição barthesiana[7] que, de certa maneira, se aproxima da "discursividade" de Foucault — e o seu autor. Na proposta de Barthes, a inter-relação entre sujeito e objeto é rasurada. Porém, há que se ter em conta que a linguagem desse Texto é marca inolvidável de um sujeito que a criou como eco da experiência comunicativa, tendo embora "morrido" para a conceber. 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 conceção de literatura como "comunicação" discursiva (Buescu, 1998: 15-16):

mento artístico-literário, institucionalizando o papel do escritor que, na visão de Pacheco, deveria ser inteiramente livre.

[7] " […] 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*" (Barthes. 1977: 55).

> 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".

Baseada nesta oposição, Buescu (1998: 15) adianta que a dicotomia que nasce entre o "pai morto" (autor) e o filho (Texto) é independente e consagra a existência dos dois polos na conceção artística, autor e obra, garantes quer de uma subjetividade quer de uma objetividade. Tendo em conta este impasse, Buescu (1998: 16) opõe à proposta de Barthes o nome de Foucault que, igualmente desconfiado do biografismo, distingue os conceitos de "escritor" e "autor" sem suprimir este último. Historizando a noção de "autor", Foucault afirma que desde o século XVIII[8] 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 crítica irá perceber no autor a criação do que Foucault (1992: 46) denomina a "função" fundadora de uma "discursividade", deslocando o nome do autor em direção a um tipo discursivo-problemático (como, por exemplo, Freud fundou a psicanálise e Marx o materialismo dialético). Todavia, esta "função" não é subordinada à propriedade de um autor determinado (Buescu, 1998: 17):

> 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

[8] Recorrendo a uma leitura de Foucault por Alexander Nehamas, Buescu (1998: 19) observa que o surgimento dos direitos de autor no século XVIII traz também consigo o equívoco que Foucault pretende criticar: 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 ".

> 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.

Buescu (1998: 11-12) relaciona a "função autor" de Foucault à noção de "autor" que Derrida apontava como sendo "'nome de um problema'". Assim, a noção de autor como produtor de um discurso histórico-problemático não é excluída como integrante da conceção 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" trans-histórico (Buescu, 1998: 11-12):

> 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) relacionação com um variável conceito de autor.

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, julgo que a proposta de Foucault ("função autor") é a mais indicada para considerar o caso autoral de Pacheco, que se assume como um produto implosivo da sua contemporaneidade. A perspetiva de Foucault não ignora as condições históricas na medida em que a linguagem do 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 constructo social *ab ovo* (Buescu, 1998: 19), 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. Neste aspeto, Buescu esclarece que um autor nunca poderá ser construído socialmente, se não se tiver em conta que esse mesmo gesto social de receção crítica contém, em

si, uma interpretação à partida assumida pelo próprio leitor. Isto não valida, porém, que se possa assumir uma 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 perspetiva "*não-contextualizada, a-histórica e infinita*" (Buescu, 1998: 19).

Pensando na permissividade interpretativa que confunde o autor textual — e, na maioria das vezes, o autor empírico — com a sua criação literária, Luiz Pacheco (1995: 255-263) compôs um texto que espelha esta problemática, "Historieta antialcóolica, s.f.f.". O *incipit* ironiza a dimensão da questão literária que, exemplificada, se estende à realidade quotidiana através de uma linguagem deliberadamente coloquial (Pacheco, 1995: 255):

> 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.

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 se veicula à descrição da sua personagem criada em reverso do autor textual, testemunho de uma vida recriada através da literatura. A personagem opositiva ao narrador representa, em última instância, o constructo ficcional que mais se afasta do autor textual. Porém, é precisamente ao autor textual que essa personagem, por oposição, se vai ligar, justificando-se como resultado de um esforço recreativo que pretende representar a dualidade entre narrador e autor textual, este último mediador da dialética narrador/personagem da qual se pretende afastar (Pacheco, 1995: 156)[9]:

[9] 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.

> 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 .

Neste texto, a palavra "recriação" assume uma exegese claramente literária uma vez que a partir do autor textual se desdobram um narrador omnipresente e duas personagens em permanente dialética. Desta maneira, Luiz Pacheco, enquanto autor textual representativo de uma proposta literária presente em qualquer uma das suas publicações, desafia os limites da conceção autoral, surgindo como uma entidade geradora de múltiplas derivações literárias. Porém, todas essas manifestações textuais contêm o mesmo princípio discursivo, servido inclusivamente pela proposta programática de toda a sua obra: unir a arte e a vida, tarefa capaz de ser cumprida unicamente pelo escritor, que tem de ter em conta que "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" (Pacheco, 1972: 21). "Ser-se parecido com o que se escreve", num consciente afastamento inequívoco da *mimesis* e verosimilhança aristotélicas, implicava, para Luiz Pacheco, muito mais do que a criação de uma personagem literária que substituísse a sua vida carnal e espiritual, num renovado esforço de urdidura e aperfeiçoamento artístico da experiência escrita; exigia o processo inverso, a obtenção de uma matéria-prima vital testemunhada através de uma literatura o mais proximamente ligada à vida. A tradicional reinvenção do autor enquanto gerador de determinada existência humana seria agora substituída por uma presença autoral fictícia, conscientemente forjada não como fim absoluto da arte mas sim como o início da possibilidade de a viver humanamente. É neste sentido que Luiz Pacheco se afasta progressivamente dos seus contemporâneos surrealistas, que procuravam o destino no ato poético e não o contrário. Esta redefinição de uma ideologia

já de si dissidentemente vanguardista é a derradeira recusa moderna que ultrapassa o que Paz (1984: 145-146) definira como o "muro da transgressão":

> 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.

É este mesmo programa que leva Pacheco a regressar a uma questão já anteriormente debatida e que se prende, precisamente, com a finalidade da existência de um autor. Uma vez que a conceção de arte sua contemporânea não admite a existência de um sujeito-escritor parecido com a sua obra, o que lhe resta não é senão um progressivo apagamento que culminará na existência puramente auto-legitimadora da obra de arte, cujo caso mais paradigmático será o de Fernando Pessoa. Desta forma, e para cumprir este programa, a via adotada por Luiz Pacheco não será condizente com o seu tempo, uma vez que a sua imagem autoral será progressivamente dirimida para dar vida a uma personagem com o seu próprio nome que encetará o projeto de construir toda a sua obra literária em volta do autor que assina os seus textos, da sua imagem, do seu estilo e ideologia de vida: o autor transformar-se-á na sua própria personagem e passará a conviver lado a lado com a sua obra, cumprindo a função primordial de criador e retirando-se aquando do nascimento da sua criação. Este processo, ainda que se afaste do que foi concretizado pelos surrealistas franceses e portugueses, aproxima-se dos propósitos iniciais do movimento: Pacheco (1972: 21) reclama para si o estatuto de escriba, o mesmo *scriptor* que Barthes (1984: 24) irá identificar no processo de criação automática dos discípulos de Breton. A autoqualificação de Pacheco enquanto 'escriba' não é, de todo, inocente de uma consciência moderna do que é ou deveria ser um autor. Desta forma,

a sua proximidade com o Surrealismo estreita-se muito mais com a génese motivacional do movimento do que poderíamos supor, se tivermos em conta que o objetivo surrealista de Breton para a fundação de uma nova arte seria o de dotar o autor da capacidade de comunicar com uma realidade transcendente à sua consciência, num estado de vigília permanente. O 'escriba' de Pacheco não é senão um correspondente da "mão escrevente" e vigilante de Breton, um funcionário da arte que vê o seu estatuto elevado pela sua capacidade de tanger essa mesma arte através de uma escrita, digamos, iluminada.

Além dos passos declaradamente automáticos em inúmeros dos seus textos, nomeadamente em "Os Namorados", de 1962, ou "Comunidade", de 1964, um dos momentos em que Luiz Pacheco cumpre a função de autoria moderna e mais se aproxima criticamente do Surrealismo — ao atribuir-lhe um estatuto providencial, independente dos seus intervenientes — está representado pelo romance epistolográfico *Pacheco versus Cesariny* (Pacheco, 1974), o contraponto histórico à antologia do *Surreal Abjeccionismo* elaborada por Cesariny, em 1963. Assumindo-se como leitor exemplar do Surrealismo português, Pacheco colige uma série de cartas trocadas ao longo dos anos entre os integrantes do movimento e constrói uma interpretação do que para si foi o Surrealismo dentro do contexto da época.

Mas antes de passarmos à análise das consequências que este método implicou, parece-me importante, neste ponto da obra de Pacheco, atentar sobre o processo de leitura que transformou este autor num dínamo crítico e criativo refletor do seu próprio tempo. A terminologia dicotómica da relação necessária entre o autor modelo e o leitor empírico elaborada por Eco explica basilarmente a leitura exemplar que Luiz Pacheco fez do Surrealismo português (Buescu, 1998: 13):

> 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'.

Desta forma, 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, Pacheco, ao criticar a literatura de uma época, apropria-la-á como resultado de um exercício modelar de leitura que se refletirá nas suas criações. Já Barthes (1984: 58) atribuíra importância fulcral ao leitor enquanto construtor do texto literário, pois, apesar de desmistificar o "mito da filiação"[10], 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 recetor; a teoria barthesiana da "morte do autor" ecoa nesta conceção da literatura como testemunho, de tal modo que o leitor se torna, por isso, um autor em permanente construção (Paz, 1984: 85):

> 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.

Delegando ao leitor a responsabilidade da construção de um Texto, Barthes rasura a noção de autoria como determinante para a conceção de Literatura. É ao leitor que cabe a legitimação do discurso pois nele se encerram diversas intertextualidades que inscrevem um Texto na história. Por reunir "todas as citações", o leitor de Barthes não é alheio ao Leitor Modelo de

[10] A meu ver, o impasse de Barthes, que evoluirá para uma contradição, consiste em distanciar o Texto — "uma 'meganarrativa legitimadora' (Lyotard)" (Buescu, 1998: 16) —, da sua própria origem, o sujeito autoral, legitimando o discurso na própria linguagem que o funda. Porém, o próprio Barthes afirma que uma linguagem não é auto-geradora e constitui-se como um constructo de intersecções que, mesmo se rasuradas até aos primórdios da sua origem, não poderiam ter vindo senão de um 'scriptor' (Barthes, 1984: 24), presença empírica que ele legitima.

Eco, capaz de absorver uma génese discursiva ancorando-a às suas próprias referências (Barthes, 1984: 53):

> 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[11].

Recorrendo a um jogo de palavras de Claudel, Barthes (1977: 350) afirma que toda a crítica é "'connaissance' do autor e 'co-naissance' de si mesma no mundo", nascendo a partir do seu próprio 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" (Barthes, 1977: 350).

Pacheco faz parte da derradeira geração de autores que, ainda modernos, começaram a sentir a saturação da influência na sua própria criação. Essa saturação, como afirma Paz (1984: 198-200), pauta o fim da ideia de arte moderna como tradição baseada na negação e na sutura[12], processos que convergem num discurso todos aqueles que lhe deram origem.

---

[11] 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 numa linguagem que é ela mesma o eco da passagem do leitor pelo texto? (Barthes, 1984: 53).

[12] Conceção de Fernando Guimarães sobre a génese formativa do Modernismo português, herdeiro de uma modernidade começada nos finais do século XIX e início do XX. Daí que, convergindo para a noção da modernidade como tradição defendida por Paz, 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.

Ainda assim, as influências de Pacheco sintetizaram-se num único Texto baseado num constructo de leituras concordantes e dissonantes. Qual escriba copista, os textos deste autor são maturação de uma hereditariedade sedimentada e recriada. Podemos testemunhar a consciência desse método em "Um depoimento", texto pedagógico de 1966 que elabora uma conduta de leitura e 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, é uma dialética permanente entre o autor e o leitor, fundando-se nas aspirações do escritor (Pacheco, 1966: 239-240):

> 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.

Paralelamente ao autor, o leitor que Luiz Pacheco procura formar é aquele que adquirirá competências para, mais tarde, testemunhar a sua obra, recriando-a como se se tratasse de um prolongamento entre si mesmo e o leitor. Pacheco (1966: 240) apela, assim, 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". Para que se possa surpreender com uma obra, o leitor não pode esperar de um livro a suprema-revelação dado que, em pleno século XX, as grandes revelações já haviam sido feitas (Pacheco, 1966: 240). Igualmente, a voz do autor deve sempre intrigar e inquietar para que o diálogo seja fecundo. O leitor não deve ser excessivamente desconfiado ou crente (Pacheco, 1966: 250-251):

Neste caso, aquilo que era entendido como ruptura poderá ser entrevisto em termos de sutura" (Guimarães, 2004: 7-8).

> 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.

Tendo em conta que a Literatura tem sido comprometida pela falta de comunicação entre o autor e o leitor, Pacheco (1966: 251) afirma: "Vivemos num tempo perverso, onde entre Leitor e Autor se erguem mil barreiras […]: há que estabelecer entre um e outro uma cumplicidade […]". Essa cumplicidade entre Pacheco e o seu leitor pode ser testemunhada pelo género por que optou escrever. Consciente de que a carta era, ainda mesmo na época do Estado Novo, um meio de comunicação livre da censura[13], grande parte da obra de Pacheco é epistolográfica, trabalho que permite delegar à imaginação do leitor a hibridez entre ficção e realidade que caracterizam as cartas. É a pensar precisamente em *Pacheco versus Cesariny*, de 1974, que Fernando Cabral Martins (2000: 223) corrobora esta ideia afirmando que "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". Selecionando a correspondência de alguns

[13] Num excerto a uma entrevista a Carlos Quevedo e Rui Zink em 1992 para a Revista *K*, depreende-se das palavras de Pacheco que a carta não poderia ser aberta por outra pessoa senão pelo seu 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…*". (*apud* Franco, 2005: 16). Num outro texto, Pacheco (2003: 249) 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".

integrantes do movimento[14], Pacheco construiu uma interpretação das "atribulações" da "Era Salazaresca" ao caracterizar o movimento através dos seus próprios protagonistas. Aproximando-se de um romance epistolar, esta obra cumpre os desígnios de um estudo histórico sem uma pretensão científica, delegando aos contemporâneos a documentação dos factos. Cabral Martins (2000: 226-227) reconhece que

> 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.

"Abrindo-se" a vários destinatários (interpretações), a carta, ainda epocal, torna-se literária ao transferir a sua circunstâncialidade a potências literárias transversais ao tempo (Martins, 2000: 226):

> 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.

Essa "vida" trans-histórica é, pois, independente da que a inspirou. Assim, conforme Franco (2005: 13-14), "importa escrever a verdade e a vida, como forma de procurar uma e outra [e] aquilo que está encostado à verdade e à vida"; porém, esse desejo de relatar a "verdade" é tão ilusório e distante

[14] No "Roteiro" inicial podem ler-se os nomes dos participantes desta 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" (Pacheco, 1974:1).

quanto o seu objeto uma vez que, ancorando-se a determinada interpretação, dá lugar à (re)contrução daquilo que se julga ser a aproximação a um "real" comum. A ficção toma, assim, o lugar da "verdade"[15].

Cabral Martins (2000: 232) identifica como função da carta a de "montar a rede textual que pode dar segurança à efabulação histórica e verosimilhança à memória", considerando que existe "a crença nas cartas como um dos principais veículos em direcção a essa surrealidade que se confunde com uma 'reabilitação do real quotidiano'"(Martins, 2000: 228). Já Melo e Castro (1975: 8) afirmava que a vanguarda "[usa] a capacidade efabuladora para construir modelos vectoriais das situações futuras […] e não para reproduzir situações previamente existentes". Neste sentido, é significativa a escolha de Pacheco em colocar em intermitência as datas das cartas e dos textos que as acompanham. Como romance epistolográfico, *Pacheco versus Cesariny* pode ser reinterpretado e modificado reduzindo não só a história a uma linha orientadora de uma época, cuja importância discursiva excede qualquer datação, mas também a necessária presença do autor a uma peça variável relativamente à obra, que acaba por tomar uma dimensão e identidade próprias, como sublinha Martins (2000: 229-230):

> O livro *Pacheco versus Cesariny* tem ainda a caracterizá-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.

Cabral Martins (2000: 225) 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", o que "leva a que a assinatura que surge no final de uma carta seja, em si-

[15] Octavio Paz (1984: 46-47) 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 objetivo 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".

multâneo, sem diferença, o nome da personagem e o nome do autor". Porém, no caso de *Pacheco versus Cesariny*, o sujeito da enunciação — a mão que montou as cartas — assume várias entidades enunciadoras (tantas quantas as cartas presentes no volume) reinterpretando 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 mais uma vez a leitura de Cabral Martins (2000: 226):

> É como se o autor Luiz Pacheco escrevesse por cima das cartas dos outros todos, numa colecção de *ready mades* ou numa montagem de pastisches impecáveis, invisíveis. E é bem certo que só pela evidência 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.

Já na "morte do autor", Barthes (1984: 53) afirmava que "um texto é feito de escritas múltiplas" 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". Pacheco, "homem sem história" (Barthes, 1984: 53), escrevendo num "não-tempo" entre o passado e o presente, enquanto elaborador desta obra, reformou uma época tendo em conta não o seu contexto de destinatário mas a potencial meta-literatura das cartas, 'descircunstancializando-as'. Tal como todo o Texto do autor, *Pacheco versus Cesariny* é um fragmento de sentido, um Texto sem autoria, com peças desmontáveis que 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 (Paz, 1984: 21). É através da crítica que a criação de Pacheco se justifica dentro do movimento surrealista, mesmo que dele se liberte do ponto de vista estético e ético, respondendo idiossincraticamente a um movimento que se afirmou como tendência. Afirmar

que Pacheco se liga ao Surrealismo exclusivamente através da ideologia é um contra-senso à própria noção de vanguarda, tomando em conta a reflexão de Eduardo Lourenço (1975: 12) conforme à qual "o vanguardismo verificado na obra […] dispensa que nos ponhamos questões em relação ao 'vanguardismo ideológico' de que o literário seria o reflexo".

Pacheco versus Cesariny é apenas um exemplo do grande processo de construção de quase toda a obra crítica, epistolográfica e ficcional de Luiz Pacheco. Em todos os seus textos, a aproximação entre o autor e a escrita e, concomitantemente, entre a vida que dela emana e o leitor estreitam os hiatos insistentemente presentes entre criador e criação. À medida que a sua construção autoral progride, Pacheco desenvolve um projeto crítico utópico que procura remodelar a vida em função da arte e não o contrário. À medida que critica autores como José Cardoso Pires ou Marquês de Sade (uma das maiores influências de Luiz Pacheco, editado pela primeira vez em Portugal, em 1959, pela sua editora, a Contraponto[16]), apercebe-se de que o ideal surrealista do abandono do autor às suas vigílias interiores mais profundas é o único caminho que possibilita ao artista concretizar o seu antigo sonho de transformar a sua vida em arte. Para Pacheco, o trabalho da escrita traduz uma insónia que concilia a interioridade onírica do autor com o raciocínio da sua comunicação, como se de um sonho acordado se tratasse. 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 vigia do processo de criação, permitindo ao autor comunicar, desta forma, as etapas por que passou a inscrição do 'eu' no discurso. Tomando como exemplo *O Delfim* de José Cardoso Pires, Luiz Pacheco (1972: 109) demonstra como esta obra 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". Tendo em conta o processo de efabulação autobiográfica que esperava deste romance,

[16] *Diálogo entre um Padre e um Moribundo*, versão portuguesa de José Manuel Simões, Lisboa: Contraponto, 1959.

Pacheco (1972: 107) reflete sobre a composição dos romances autobiográficos e sobre o processo da 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.

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, num acrescento à vida do próprio autor[17]. Ao distanciar-se da unilateralidade da assumpção de um "eu", preconiza uma miríade de perspetivas e sensações através da 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, constrói-se e recria-se com base em si mesmo, 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 para chegar a uma "alterização" literária que reúne as experiências do autor — através da uma memória reconstruida — e tudo o que este poderia ter vivido, "intervindo na sua própria fantasia" (Pacheco, 1972: 107). Esse exercício de auto-recriação aproxima a ficção inverosímil de uma experiência que ainda não se havia sublimado. Estas duas panorâmicas que criam uma ficcionalização mais completa que a "real", ao vincularem-se, selecionam certos traços ainda não

[17] Atente-se no que disse Ortega y Gasset (2003: 96) 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".

perspetivados pela imaginação, tornando-os verosímeis. Personagem da sua própria ficção, o autor "autoriza-se" (Pacheco, 1972: 107) a percorrer um mundo alternativo povoado de outras personagens (que, pela sua representatividade, existem já na génese do autor) e ao interagir com elas recria-se e ficciona-se. Este exercício fictivo vai, por sua vez, desmontá-la para que atinja, com as suas diferentes perspetivas, 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, assim, um fértil campo de trabalho que pode aproximar duas realidades díspares através do jogo estético da memória e da 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" (Pacheco, 1972: 109). Assim, a ficção em Pacheco não se reporta a uma construção da sua própria biografia mas elabora uma vida alternativa que ele sonharia como sua; adota casualmente coincidências autobiográficas no universo de uma personagem que, por sua vez, vai construindo a sua própria autobiografia. Este *mise-en-abîme* metaliterário, tipicamente moderno, da construção de um autor (/personagem) através do autor (entidade escrevente), coloca, porém, em causa a base de sustentabilidade da comunicação entre o criador e o leitor: a garantia de pensar saber o que vai encontrar quando abre um livro de Luiz Pacheco, o que, neste caso, se apresenta sob a associação comum entre o (facto) escrito e o vivido. Mas os acontecimentos que adornam a realidade dimensionada de um texto não existem fora do mundo literário, muito menos dentro dele. O autor não recria a realidade, transfigura-a. Existe não uma exposição perspetivada 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 perspetiva que arrancar uma obra à sua referência vivencial é igualmente abusivo. Numa

recensão crítica a *As Palavras dos Outros*, de Baptista-Bastos, Pacheco (2004: 66) explicita esta sua conceção:

> 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".

No caso de um jornalista, como é o de Baptista-Bastos, o texto constrói-se no sentido da "realização" de factos pré-existentes (uma vez que são dimensionados a partir de um referente ficcional). No caso da construção ficcional, o procedimento é inverso: efetua-se como uma "desrealização" do real, metaforizando o pré-existente para, novamente, o recriar. Pedro Barbosa (1995: 40) refere-se a este processo de recriação como uma "aparente desconexão" entre a Arte e a realidade comum, tendo em conta que a ideia generalizada de arte como "criação de um 'simulacro'" é um "método para compreender o real e chegar à verdade" (Barbosa, 1995: 118):

> 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.

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 que a imediata. Pacheco jogou com este processo para construir de forma aparentemente simplista um universo natural: o relato de uma "realidade" que, *a priori*, não existe. Tanto mais "brincou" com esta ficcionalização que extrapolou os limites do (não) lite-

rário ao ecoar nos seus textos um nome igual ao seu. Já Fernando Cabral Martins (2000: 224) afirmara que a coincidência entre o nome do sujeito da enunciação e o do enunciado denota ainda uma maior evidência de intenção ficcional; ao contrário 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 exibe 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.

O que comummente se procura de "íntimo" na escrita autobiográfica de Luiz Pacheco (passagens do dia-a-dia ou pensamentos reveladores) não coincide com o que, no final, poderemos encontrar no seu texto: o que nos é apresentado como íntimo prende-se com a possibilidade de se vislumbrar no texto os processos usados pelo autor para este se incluir na construção dessa "realidade". A escolha desses processos tem na linguagem a possibilidade desse autoconhecimento.

Já de uma forma significativamente mais incisiva, o fenómeno metodológico de construção que Marquês de Sade criou à volta da sua imagem e dos seus textos foi determinante para o processo autoral de Luiz Pacheco. Sade afirmou-se como um caso raro de curiosidade voyeurista pelos seus escritos e pelas circunstâncias em que a sua obra foi criada. O único estudo que se conhece de Pacheco sobre Sade serviu de posfácio à edição de Ribeiro de Mello, pela Afrodite, em 1966[18], um texto cujo polemismo expectável é ironicamente contornado por Pacheco. Tomando como referência o artigo de Maurice Blanchot, "La Raison de Sade" (incluído na sua obra *Sade et Restife de la Bretonne*, de 1986), Pacheco indaga a importância de Sade em Portugal como motivação para ultrapassar o imediatismo da

[18] "O Sade aqui entre nós", posfácio à edição *A Filosofia na Alcova* (Lisboa: Afrodite, 1966) de Marquês de Sade. Foi posteriormente reproduzido por Luiz Pacheco *Textos Malditos* (Lisboa: Afrodite, 1977: 107-128; edição que utilizarei a fim de situar as citações) .

curiosidade pornográfica das suas obras e refletir sobre as questões que despertam a curiosidade em outros autores mais interventivos. Na verdade, em opinião de Pacheco (1977: 128), o que se problematiza na leitura de Sade não se prende maioritariamente com os temas tabu, ainda que fulcrais para o exercício experimental da liberdade, mas com a possibilidade de o homem se projetar para fora de si mesmo enquanto elemento exemplar que ultrapassa a sua individualidade e se inscreve no universal. Posteriormente, Bataille (1998: 108) virá afirmar que

> Cada um de nós é visado particularmente: por pouco que tenha ainda alguma coisa de humano, esse livro atinge como uma blasfémia 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*.

Este exercício extremo de liberdade permitirá ao autor moderno, nomeadamente ao surrealista, explorar os limites da vida humana e, de um ponto de vista meta-literário, os limites da própria construção do texto. Assim, e contrariamente ao que defende Blanchot (*apud* Pacheco, 1977: 128), o móbil 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 esta leitura se considerarmos que o autor dos *Cento e Vinte Dias* passou trinta anos encarcerado. Bataille (1998: 110) reflete 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": a revolução do Marquês baseou-se na exploração do (in)humano como afirmação artística, ao beber na experiência do encarceramento aspetos que lhe permitiram relatar atos imaginários; 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.

Para Pacheco (1977: 18), mais do que sadismo, o ateísmo de Sade é a concretização máxima de Liberdade, um conceito que o autor português

sempre procurou problematizar. Todavia, o "ateísmo irredutível" (Pacheco, 1977: 120) de Sade, profundamente religioso, distancia-se do ateísmo de Pacheco, anárquico e desinstitucionalizado. Sade, que procura fundar um novo culto baseado na suprema maldade, não é ateu "a sangue-frio", para usar a terminologia de Bataille (1998: 96), o que significa existir sem conceber para lá de si qualquer outra noção igualmente superior. Na luta de Sade, O Mal e o Bem equivalem-se, sendo o Bem uma realidade pré-existente ao Mal. Consciente da existência entre um "Bem" e um "Mal" divinos, Sade é, no fim de tudo, um homem moral (Bataille, 1998: 96). Já para Pacheco o ateísmo funciona como uma liberdade primordial que desconhece (ou pelo menos exclui) as 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 texto "O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor" (Pacheco, 1998: 241-255) compreendemos que a *flânerie* de Pacheco não se justifica como um princípio exclusivamente provocativo mas está antes acima de qualquer moral ou ordem, manifestando a liberdade numa natural procura da satisfação dos desejos. A omnipresença do Catolicismo em Braga, cidade dos Arcebispos, não é determinante para o seu fracasso na busca do amor carnal; fracasso esse cuja impotência jaz em si mesma e não na presença fantasmática da idolatria religiosa presente na cidade. Nesta perspetiva, o ateu de Sade e o libertino de Pacheco afastam-se — ao contrário do prisioneiro de Lacoste, o libertino procura na realidade imediata dos sentidos a sua satisfação — e, simultaneamente, tocam-se na conceção de que a imaginação, móbil essencial das pseudo-realizações do libertino de Braga, supera a mera e imediata satisfação.

Sade não é um autor moderno na medida em que joga com conceitos pré-estabelecidos que não se pervertem em favor de uma outra ordem. A sua exploração do abjeto contribui para ampliar ainda mais os hiatos entre o Bem e o Mal. A liberdade de Sade, porque sádica, depende sempre do outro para se exercer. Já a busca da liberdade de Pacheco e dos surrealistas começa individualmente: "a revolução permanente, isto é, a luta continua-

da pela libertação do homem, que deve começar por cada um em si, mas pode ser ajudada (ou contrariada) de fora, pelos outros" (Pacheco, 1977: 118). Se considerarmos o conceito de amoralidade (na mesma medida em que a anarquia é a ausência de propriedade) para classificar a liberdade, Pacheco aparece-nos como moderno, uma vez que dirime os conceitos de 'Bem' e 'Mal' enquanto "realidades" imanentes. Pelo contrário, redimensionam-se e 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 "imoralidade" de Sade. Segundo Paz (1984: 96), é aqui que Sade se separa de outros revolucionários, como por exemplo Fourier, porque, na sua revolução, a dicotomia entre bem e mal está ainda demasiado presente para se realizar plenamente. Ainda que devedores de Sade, Pacheco e os surrealistas veem na Liberdade a independência e o regresso a uma pureza a todos os níveis irrepreensível. 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. Como afirmava Lisboa (1977: 39-40):

> 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.

Conclusão

A incompreensão do processo de construção autoral adotado por Luiz Pacheco veicula-se ao impasse interpretativo que provocaram alguns autores e suas respetivas obras, sendo o fenómeno de Sade apenas um dos exemplos. Juntamente com estes autores encontram-se outros que, além de experimentarem até aos limites semânticos as possibilidades vitais em que se inscreviam, extrapolaram as fronteiras da própria conceção física de obra. Os canónicos 'livros não acabados' da modernidade permanecem um eterno enigma, como o são Mallarmé ou Fernando Pessoa. O caso de Luiz Pache-

co abarca surpreendentemente os dois impasses: o primeiro, o do desafio autoral que aqui explorámos e o segundo o da impossibilidade de algum dia esse autor habitar uma obra única, neste momento (propositadamente) fragmentada e espalhada pelos cantos do país. Desde a crítica à ficção, passando pela crónica e pela epistolografia, a personagem Luiz Pacheco, criada por um escriba com o mesmo nome, fragmentou-se com a passagem do tempo. Mesmo que algum dia chegue às mãos do leitor, essa personagem, tal qual "livro-suicida"[19], esperará a utópica reunião consensual de todos os seus órgãos vitais. A impossibilidade luciferinamente sedutora da sua construção acena e acenará até à impossível morte da ficção.

Bibliografia

BARBOSA, Pedro. *As Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*. Lisboa: Afrontamento, 1995.

BARTHES, Roland. "A morte do autor". *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. 49-53.

— *Ensaios Críticos*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Lisboa: Vega, 1998.

BUESCU, Helena. *Em Busca do Autor Perdido*. Lisboa: Cosmos, 1998.

CASTRO, E.M. de Melo e. "Que pensa das relações entre os conceitos de "vanguarda ideológica" e "vanguarda literária" à luz da experiência actual?". *Colóquio/Letras*. 23 (Jan. 1975): 7-11.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

FRANCO, António Cândido. "Sobre a epistolografia de Luiz Pacheco". LUIZ PACHECO. *Cartas ao Léu. Vinte e duas cartas de Luiz Pacheco a João Carlos Raposo Nunes*. Lisboa: Quasi, 2005. 11-19.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. 3ª ed. Lisboa: INCM. 2004.

[19] Terminologia original de Eduardo Lourenço (1986: 81-95) para caracterizar a impossibilidade de concretude do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, não só pela sua diversidade temática, mas também pela sua convidativa disposição fragmentária que tem sofrido ao longo dos tempos inúmeros reajustes e reorganizações por parte dos editores.

LISBOA, António Maria. *Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.

LOURENÇO, Eduardo. "O Livro do Desassossego. Texto suicida?". *Fernando Pessoa, Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: IN-CM, 1986. 81-95.

— "Que pensa das relações entre os conceitos de "vanguarda ideológica" e "vanguarda literária" à luz da experiência actual?". *Colóquio/Letras*. 23 (Jan. 1975):

MARTINS, Fernando Cabral. "Das cartas do Surrealismo português". *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aríon, 2000. 223-234.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega, 2003.

PACHECO, Luiz. *Cartas na Mesa: 1966-1996*. 2.ª ed. Lisboa: Escritor, 1996.

— *Crítica de Circunstância*. Lisboa: Ulisseia, 1966.

— "Escrever como liberdade". *Raio de Luar*. Lisboa: Oficina do Livro, 2003.

— *Exercícios de Estilo*. 3.ª ed. Lisboa: Estampa, 1998.

— *Figuras, Figurantes e Figurões*. Lisboa: O Independente, 2004.

— *Memorando Mirabolando*. Setúbal: Contraponto, 1995.

— "O que é um escritor maldito?". *Literatura Comestível*. Lisboa: Estampa, 1972. 11-23.

— *Pacheco versus Cesariny*. Lisboa: Estampa, 1974.

— "O Sade aqui entre nós". *Textos Malditos*. Lisboa: Afrodite, 1977. 107-128.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1984.

Nota curricular

Prof. Dr. Sofia Santos. Licenciatura e Mestrado na FLUL, com a dissertação: *Luiz Pacheco: um projecto moderno crítico-ficcional*. Membro do CLEPUL. Gestão e artigos na revista digital *Machina Mundi*; organização e artigo no *Caderno de Literatura de Viagens. Subsídios para o Estudo dos Índios das Américas*; desenvolvimento de artigos no âmbito do projecto História da Cultura Negativa em Portugal com o artigo na revista *Letras Com Vida*: "A incidência no Anticastelhanismo na Literatura Portuguesa". Publicou também "Da Construção Heteronímica de Alberto Caeiro ao Sensacionismo", na obra de homenagem à Prof.ª Maria Lúcia Lepecki, *A Primazia do Texto*.

Contacto

Avenida Brasília, nº14, 1.º esquerdo, 2680-266, Apelação, Portugal.
oitofevereiro@gmail.com