



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas

2015

**Luís Miguel da Cruz
Pereira**

In sexu veritas: a erótica libertina de Luiz Pacheco

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professora Doutora Isabel Cristina Saraiva de Assunção Rodrigues Salak
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor José Cândido de Oliveira Martins
Professor Associado da Universidade Católica Portuguesa-Braga (arguente)

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador).

Agradecimentos

Serei breve nos meus agradecimentos, resumindo-me àqueles que foram fundamentais para a realização desta tese.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, meu orientador, por ter sido incansável no seu apoio e disponibilidade.

Gostaria de agradecer também ao meu colega Sandro Santos por me ter dado a conhecer há alguns anos a figura de Luiz Pacheco. Foi ele quem me deu a ler pela primeira vez o texto *Comunidade*, texto que despertou em mim um grande interesse pela figura de Luiz Pacheco. Foi também ele quem me forneceu a maioria dos exemplares que utilizei nesta dissertação.

Por fim, quero agradecer à minha família, bem como à minha namorada, Ana Luís Melo, por todo o apoio que me deram ao longo dos últimos tempos.

Muito obrigado a todos.

palavras-chave

erotismo, surrealismo, Sade, libertinagem, marialvismo, donjuanismo, marginalidade literária.

resumo

O presente trabalho propõe-se explorar as modalidades de inscrição erótica na obra de Luiz Pacheco, de modo a salientar o seu alcance estético, ideológico e ético-filosófico, em estreita articulação com a noção de marginalidade literária. A análise da expressão multimodal do erotismo dissidente ou transgressor será desenvolvida a partir de exercícios de leitura intensiva de um *corpus* textual representativo, propondo-se uma filiação aproximativa do autor numa linhagem estético-literária libertina, no que especificamente diz respeito aos processos de tematização do erotismo. A dissertação compreende, assim, dois momentos de indagação: partindo da caracterização do diálogo crítico que Luiz Pacheco desenvolve com a tradição, e em particular com os modelos literários libertinos franceses setecentistas, propõe-se, num segundo momento, a leitura crítica de um conjunto seleccionado de textos do autor considerados ilustrativos da diversidade de concretizações semântico-formais da escrita erótica. Pretende-se, deste modo, contribuir para a caracterização de uma erótica libertina, segundo Luiz Pacheco.

keywords

eroticism, surrealism, Sade, libertinism, *marialvismo*, Don Juanism, literary marginality.

abstract

This dissertation aims to examine the modes of erotic representation patent in Luiz Pacheco's work with the purpose of characterizing its aesthetic, ideological, ethical and philosophical scope, in close connection with the experience of literary marginality. The multifarious expression of erotic dissidence and sexual transgression will be highlighted through literary analysis of representative texts, enabling us to define, albeit provisionally, the libertine literary lineage the author can be associated with. The structure of this dissertation is two-fold: after looking into Pacheco's critical appropriation of literary tradition, particularly libertine 17th century French models, close literary reading of selected texts will be carried out, so as to illustrate the semantic and formal diversity of erotic discourse. We ultimately aim at outlining an erotics of the libertine, as defined by Pacheco.

Índice

1. Apresentação	1
2. A cartilha do libertino	5
3. Leituras Libertinas	43
3.1. O Sade entre Nós	43
3.2. O Libertino Passeia Por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor	52
3.3. O Teodolito	64
3.4. Os Namorados	70
4. Considerações finais	76
5. Bibliografia e Webgrafia	78
5.1. Textos.....	78
5.1.1. Luiz Pacheco	78
5.1.2. Outros autores	78
5.2. Crítica	79
5.3. Videografia.....	82
5.4. Sítios da internet	83

1. Apresentação

A simples menção do nome de Luiz Pacheco continua, ainda hoje, a desencadear polémicas e dissensões. Apesar de, mais recentemente, se assistir a um renovado interesse pela obra do desconcertante autor de *Comunidade*, o certo é que a sua postura iconoclasta o fez ir colecionando ódios de estimação ao longo da sua biografia literária, uma circunstância que, aliás, terá, em larga medida, sido responsável pela sua (auto)marginalização e escasso reconhecimento, tornando-o, ainda hoje, um autor praticamente arredado do convívio com o público-leitor. Com efeito, a disruptiva virulência de Pacheco não terá funcionado de todo a seu favor. Tendo construído reputação graças a uma *verve* crítica impiedosa e acutilante, nunca abdicou de manter-se fiel a si próprio e a uma peculiar ética da margem, em cujo contexto o ofício da literatura, muito para além de mera fruição ou do puro negócio, sempre desempenhou função vital. De Luiz Pacheco se pode, sem dúvida, afirmar que *viveu* a literatura na sua radical plenitude, como muito poucos escritores da nossa praça literária o terão feito.

Do que antes se disse decorre a cautela metodológica que nos levará a separar – porventura, nem sempre conseguindo – a dimensão de Pacheco-enquanto-autor da lenda biográfica em que aquele se encontra enredado. Esse efeito de automitificação, que laboriosamente o próprio autor nunca deixou de explorar, explica que algumas vozes críticas não tenham sabido evitar a cilada biografista, cedendo à tentação de destilar filias ou fobias em relação ao autor. Renunciaremos, evidentemente, a apresentar quaisquer juízos de valor em relação à figura civil de Luiz Pacheco, elegendo, antes, a indagação crítica da sua obra literária como único objecto formal da dissertação.

Parece, contudo, justo ressaltar que, muito para além de qualquer ponderação judicativa do homem, a figura de Luiz Pacheco, pela sua irreduzível singularidade, se reveste, no campo literário português contemporâneo, de inquestionável significado. Por

outro lado, é de elementar justiça salientar a importante actividade editorial que dinamizou, num tempo em que a literatura de real interesse apenas subsistia através do voluntarismo corajoso daqueles que se recusavam render ao obscurantismo repressivo da ditadura de Salazar. Através da fundação da sua própria editora, a mítica Contraponto, Luiz Pacheco foi também o responsável pela descoberta e divulgação de nomes maiores na paisagem literária portuguesa, como Herberto Helder.

A reserva metodológica atrás enunciada – a de que a biografia, não raras vezes desconcertante, do homem tem obstado à revisitação isenta da obra – não pode, ainda assim, escamotear a linha coesiva de natureza autobiográfica que a atravessa, aliás reiteradamente salientada pelo autor. A leitura da exaustiva biografia de João Pedro George, intitulada *Putá Que os Pariu! A Biografia de Luiz Pacheco*, demonstra a simbiose cúmplice de vida e obra na escrita do autor, o que, naturalmente, exige redobrada prevenção hermenêutica. Assim, sem deixar de tomar em consideração a irrecusável matéria autobiográfica de que se alimenta esta escrita – crucial, por exemplo, para dar conta da natureza circunstancial de muitos textos –, recuperando-a como princípio de legibilidade, não deixaremos de salientar o que, na experiência de marginalidade e dissidência nela tematizada, é dispositivo ficcional e transfiguração criativa do real e já não pura experiência autobiográfica.

Por outro lado, a obra de Luiz Pacheco tem sido remetida para uma espécie de *no man's land* literária. Esta convicção precipitada de que se trata de um autor sem genealogia – e, portanto, aberrante na sua diferença – não resiste a uma análise mais atenta, como aliás seria previsível num escritor de ampla cultura literária e num leitor compulsivo como Luiz Pacheco. A necessidade de examinar o diálogo crítico que o autor desenvolve com algumas tradições literárias torna-se indiscutível pela remissão constante para alguns universos literários (e filosóficos) específicos, como o da libertinagem francesa do *ancien régime*, por exemplo. Parece-nos, portanto, oportuno convocar um quadro de referência estético-periodológico que nos permita compreender as influências matriciais da obra de Pacheco e detectar os vestígios que nela inscreveram.

Em qualquer caso, a releitura que Luiz Pacheco propõe de parte do cânone literário é de carácter indiscutivelmente crítico e selectivo. Por outras palavras, recusando uma apropriação mimética ou o *pastiche* sem distância crítica, o autor de *Comunidade* resgata algumas referências literárias e filosóficas, subsumindo-as a um processo de transfiguração

que, não raras vezes, subverte, através da denegação ou da paródia, o seu estauto canónico. A sua autocaracterização, no prefácio pró-Sade que precede a tradução portuguesa de *Filosofia na Alcova*, como “um libertino à minha maneira” (Pacheco, 1977:16) pode entender-se como verdadeira divisa programática de toda a obra do autor e, por essa razão, poderíamos elegê-la como fórmula-síntese da presente dissertação, que tentará esclarecer os contornos idiossincráticos desse *modo libertino* de Luiz Pacheco. Não se tratando de um autor que, num exercício de servilismo, se limite ao decalque estilístico dos modelos que o influenciam, a obra de Luiz Pacheco revela um escritor que constantemente recria, sabotando-os, os paradigmas literários de que se apropria, num exigente exercício de transcrição intertextual. De Pacheco não se pode, pois, esperar uma homenagem dogmática e reverencial do cânone, mas a sua reinterpretação culturalmente irónica e moralmente desafiante.

Parece-nos, portanto, fundamental conceder relevo a algumas das figuras tutelares, no processo de formação estética e intelectual de Luiz Pacheco, não apenas porque essas afinidades electivas nos permitirão reconstituir uma genealogia aproximativa na qual se pode inscrever o autor, mas sobretudo porque, depois de recenseadas essas influências, se torna possível avaliar a leitura desviante ou contratextual que delas se apresenta. Assim, apesar de podermos fazer entroncar a sua obra numa linha hereditária do *escritor maldito*, que aparenta Luiz Pacheco a Camões, Bocage ou Gomes Leal (George, 2013: 233), cremos que alguns aspectos de expressão contracultural da sua obra o convertem num autor sem precedentes.

Se, como antes se acentuou, nos interessa sobretudo desenvolver um trabalho de hermenêutica literária e não um ensaio biográfico – de resto, já exaustivamente levado a cabo por João Pedro George –, nem por isso descuremos as circunstâncias de natureza autobiográfica, sempre que estas nos permitam iluminar mais adequadamente o seu trabalho de reconfiguração autoficcional. De entre elas, destacam-se a proximidade que Luiz Pacheco manteve com o núcleo surrealista português e o ascendente que desse convívio intelectual se rastreia na sua obra, bem como os testemunhos que, em voz própria, problematizam a fronteira entre vida e literatura, confluindo na tradição marginal e marginalizante do “escritor maldito” (cf. *ibidem*: 220-239).

Importa ainda esclarecer os critérios que presidiram à constituição do *corpus* nuclear da presente dissertação. Para além da acessibilidade dos textos – questão nem sempre fácil de

contornar num autor de culto como Luiz Pacheco, visto que muitos dos seus textos circularam em edições restritas ou clandestinas e se encontram, portanto, indisponíveis no circuito comercial convencional –, privilegiou-se a representatividade que neles detém a questão erótica, bem como as inesgotáveis possibilidades semântico-processuais na sua representação. Foi nossa preocupação privilegiar especificamente a articulação da tematização erótica com outras práticas discursivas e culturais – de natureza social, religiosa, política –, por forma a colocar em evidência os contornos paródicos ou satíricos que a isotopia erótica frequentemente assume. Não temos dúvidas de que outras escolhas seriam igualmente legítimas, nem do que de assumidamente arbitrário é inerente ao elenco de textos que seleccionámos. De qualquer modo, parece-nos que ele é amplamente representativo da diversidade – de tom, de estratégias, de intenções – da *erografia* (Brulotte, 1998: 7)¹ na obra de Luiz Pacheco.

Os exercícios de *close reading* que ocuparão a segunda parte da dissertação visam, pois, justificar a omnipresença da linha de sentido erótica na obra de Luiz Pacheco, sobretudo nas suas declinações transgressivas e marginais, esclarecendo o modo como ela se revela consonante com a figuração do escritor maldito. Cumulativamente, pretende-se caracterizar a pessoalíssima erótica libertina de Luiz Pacheco, destacando os seus *topoi* obsessivos e os procedimentos retórico-estilísticos que a concretizam. Os textos permitir-nos-ão, portanto, destacar a plurifuncionalidade – estético-literária, político-ideológica, ético-moral, religiosa – do imaginário da dissidência erótica, inscrever essa gramática da representação erótica numa genealogia estético-literária e numa tradição intelectual que resulta da síntese da tradição libertina com a estética surrealista-abjeccionista.

Estas são algumas das questões levantadas por este trabalho e às quais ele tentará responder da forma mais rigorosa possível. Tentando não divagar demasiado pela história das várias correntes literárias e intelectuais, e apresentando-as apenas com o intuito de enquadrar Luiz Pacheco em algumas dessas mesmas tradições, o objectivo principal será o de evidenciar o modo como se processa esse diálogo com o passado e essa reinvenção do cânone, esclarecendo a relação contraditória do "escritor maldito" com o *mainstream* literário.

¹ Empregamos o neologismo *erografia*, proposto por Gaëtan Brulotte, para designar a escrita do erotismo: "Désormais, on parlera donc du genre *érographique*, du récit *érographique*, de la littérature *érographique*, voire de l'*érographe* et de l'*érographie*". (Brulotte, 1998: 7)

2. A cartilha do libertino

Inscrevendo-se programaticamente numa estética da marginalidade, nem por isso a obra de Luiz Pacheco deixa de manter um diálogo produtivo e assíduo com a tradição estético-literária de que se faz descender a linhagem do escritor maldito. À dívida que o autor contraiu com a tradição libertina francesa, aliás expressamente consignada no epíteto de *libertino* que a si próprio atribuía, não é estranha a centralidade que, na sua obra, assume o jogo erótico. Contudo, mais oportuno do que traçar uma história da tradição libertina francesa – projecto, de resto, inconcretizável, nos limites estreitos deste trabalho –, parece-nos indispensável destacar os grandes vetores da releitura crítica que dela propõe Luiz Pacheco, sobretudo quando a coloca em diálogo com culturas eróticas autóctones (o marialvismo) ou mitos universais (o donjuanismo).

No contexto desta recepção portuguesa da tradição libertina do Iluminismo francês, assume especial proeminência a figura do Marquês de Sade, precisamente por Luiz Pacheco ter escrito um importante prefácio à tradução portuguesa da *Filosofia na Alcova*, onde expende reflexões seminais para o seu entendimento da ética da libertinagem. Desse texto nos ocuparemos adiante.

A cultura libertina, determinante para a configuração da imagem do autor e da criação literária em Luiz Pacheco, transporta-nos para o universo setecentista francês. Foi, como se sabe, neste período que mais ampla difusão conheceu a denominada cultura libertina, ainda que a sua génese seja anterior. A análise das derivas semânticas do signo “libertino” permite distinguir, de forma sucinta, as principais etapas evolutivas dessa tradição. A expressão surge, primeiramente, como sinónimo de “escravo libertado”, “judeu” ou mesmo “estrangeiro” (Carvalho, 2000: 126). Roger Vailland esclarece, no seu *Esboço Para o Retrato do Verdadeiro Libertino*, que o termo “libertino” designava inicialmente o filósofo ateu; só que o emprego da palavra singularizou-se e não designa

mais que uma espécie de deicidas, aqueles que roubam a Eros o arco e as flechas". (Vailland, 1976:10). O século XVI é frequentemente apontado como termo *a quo* da cultura libertina, cuja eclosão se deveria, em larga medida, à Reforma Protestante. Trata-se de um momento de tensão doutrinária que irá impulsionar o homem a uma busca pessoal da sua fé e dos seus valores, inaugurando um conceito de individualidade de contornos até aí inéditos. Há, contudo, quem a faça remontar aos séculos XII e XIII e aos *clerici vagantes* ou goliardos, considerando-os os precursores do libertino setecentista. Na sua *Cartilha do Marialva*, José Cardoso Pires aponta os goliardos como pré-libertinos, sublinhando que estes

(...) interessam-se pela evolução social da mulher e rejeitam o dogma do pecado original (...) Em pleno universo das hierarquias divinizadas, o goliardo invertia arrogantemente os prestígios consagrados. (...) Em plena Idade do Sacrifício de Existir, era ele quem riscava a paisagem, cantando a boémia e a felicidade da terra. (Pires, 1989: 43-44)

Coincidindo, com efeito, com a cultura libertina, no que se refere às mais variadas práticas de insurreição, na apologia dos prazeres mundanos e na recusa da *doxa*, Cardoso Pires, apesar de reconhecer nos goliardos os antepassados do libertino, admite que os seus traços tipificantes já existiam muito antes destes, ou melhor, existiram desde sempre:

Por isso, a localização oficial da descoberta do libertino por alturas do século XIII parece-me de uma ortodoxia esquemática, já que duzentos anos antes ou duzentos anos depois a espécie se nos depara perfeitamente identificada e com as mutações inevitáveis duma continuidade evolutiva. (*ibidem*: 36)

Esta "continuidade evolutiva", salientada por Cardoso Pires, é, com efeito, crucial para a conformação do arquétipo do libertino, precisamente pelo facto de este não constituir uma figura historicamente imutável e facilmente catalogável. Trata-se, antes, como teremos oportunidade de demonstrar, de um paradigma ético-erótico que se metamorfoseou ao longo dos tempos, conservando, portanto, alguns traços invariantes, mas adoptando outros em função das circunstâncias históricas. Além disso, o libertino desdobra-se em "subtipos", aos quais subjazem conjunturas sociomentais díspares, que

progressivamente se afastam da figura matricial de que descendem. Como se deduz dos matizes semânticos assumidos pelo termo desde a sua origem, a questão religiosa reveste-se de indiscutível proeminência na identidade libertina. Como refere Sônia Carvalho,

A Reforma favoreceu o surgimento de grupos que, por não se situarem em nenhum dos dois lados, preferiram preservar o direito e a liberdade de poder crer e julgar segundo os seus próprios princípios. Combatidos por serem considerados diabólicos, estes homens serão chamados de acristos, de ateus e de libertinos. (Carvalho, 2000: 127)

É, portanto, esta pulsão libertária e subversiva em relação aos dogmas religiosos ou à disciplina moral que vai, desde os primeiros libertinos, singularizar o *ethos* da figura, que assim se torna emblemática do duelo que opõe o espírito da Idade Média ao da Idade Moderna (Pires, 1989: 39). Será precisamente por esse facto que o ateísmo surge constantemente como uma das características axiais da ética libertina. O libertino é, lembra Luiz Pacheco no prefácio que redige para *A filosofia na alcova*, "o ateu irredutível" (Pacheco, 1977: 120). Cardoso Pires, por seu turno, sustenta na *Cartilha do Marialva*:

(...) ficam a claro as duas expressões imprescindíveis à rebelião libertina de todos os tempos: a política e a religiosa – programas colectivos da felicidade organizada. E denuncia-se uma constante do comportamento: o vício das estratégias globais. (Pires, 1989: 35)

A flutuação semântica do termo "libertino" é inseparável da emancipação do homem dos poderes que o manietam e da crescente proclamação da sua irredutível liberdade e que, séculos mais tarde, surge como "homem esclarecido, isto é, homem de espírito livre". (Carvalho, 2000: 127). Sônia Carvalho, fazendo referência a R. Pintard, data o aparecimento do primeiro movimento libertino de 1615, coincidindo com a centralização de poder de Luís XIII e Richelieu (*ibidem*: 127). Nesse contexto, a autora faz referência à obra de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, como marco inaugurante dos primeiros movimentos de índole libertina. Se o termo libertino acusa, portanto, mutações diacrónicas de sentido, o mesmo se verifica com a figura do libertino, cuja constante metamorfose lhe

permite sobreviver à opressão política e religiosa, liquidando, pela contestação confrontacional, o sistema filosófico iluminista.

No seu estudo, Sônia Carvalho alude ainda ao debate em torno da distinção entre aquilo que era considerado “pensamento livre” e a “libertinagem de costumes”, disputa que irá opor filósofos iluministas e intelectuais libertinos. Refere a autora:

Sergio Paulo Roanet reuniu em quatro eixos principais – liberdade, igualdade, religião e moral – o choque entre a prática filosófica e a prática libertina. Ambos (filósofos e libertinos) pregam a liberdade. Para os filósofos das Luzes, porém, a liberdade é essencialmente a possibilidade da instauração de uma ordem livre, fundada na razão. Para os libertinos, ao contrário, a liberdade, centrada no campo da sexualidade, visa, em última instância, a tirania de um só: a tirania do libertino. A igualdade social, com a mudança na estrutura da propriedade privada, e a igualdade entre os sexos, com o uso livre do corpo para homens e mulheres, tão perseguidas pela maioria dos intelectuais iluministas, do século XVIII, serão vividas pelo *roué* (libertino do final do século XVIII), transformando as mulheres em objecto de prazer, igualando-as, de fato, mas diante do desejo perverso do sedutor. A igualdade social não será discutida, o libertino só lida entre pares. Em lugar de combater a Deus, como farão os filósofos que desejavam com a morte da divindade colocar o destino dos homens nas mãos dos homens, os libertinos iluministas querem tomar o seu lugar. Querem ser Deus, um Deus muito amado e reverenciado por seus seguidores. (...) No que diz respeito à moral, enquanto os filósofos privilegiam a natureza, inscrevendo nela o fundamento da moralidade – o que é natural é moral –, os libertinos pervertem o sentido de moral natural e afirmam: nada é imoral. (Carvalho: 129-130)

Ora, é precisamente este jogo de desconstrução dos alicerces do pensamento iluminista que vai constituir o fundamento da ética libertina sadiana. Acentua-se uma linha de contra-argumentação subversiva, em função da qual tudo é colocado em perspectiva, por forma a esvaziar de sentido as mais variadas convenções sociais e contestar o despotismo das várias instituições. Segundo Octavio Paz, foi no século XVIII que a libertinagem assumiu contornos explicitamente filosóficos:

En el siglo XVIII el libertinaje se volvió filosófico. El libertino fue el intelectual crítico de la religión, las leyes y las costumbres. El deslizamiento fue insensible y la filosofía libertina convirtió al erotismo de pasión en crítica moral. (Paz, 1993: 27)

Apesar desta evolução consonante com uma orientação tendencialmente filosófica, a acção do libertino continua a fazer-se valer de determinadas regras que definem, em si mesmas, aquela que será a postura predatória do libertino em relação à sua presa/vítima. É a partir da classificação de Roger Vailland das etapas inerentes ao jogo do *roué* que podem ser reconstituídos os códigos desse jogo libertino – de acentuada índole predatória –, tal como hoje o conhecemos ainda, como foi literariamente representado por Sade e como se encontra replasmado, em versão transformada, na obra de Luiz Pacheco. O jogo libertino organiza-se, assim, em função das seguintes etapas:

(...) **escolha da vítima**, que deve ser de preferência casada, fiel ao seu marido, religiosa e bondosa; **sedução ou caça**, momento de encantamento em que a vítima se sente rainha de um coração volúvel; **queda**, etapa que sucede à conquista, onde o amor do conquistado é respondido com a indiferença do conquistador; e ruptura, instante ansiosamente esperado, porque a glória do libertino se faz a partir do espectáculo provocado por rompimentos sucessivos. (Carvalho, 200: 131)

Em momento oportuno, destacaremos a importância desta codificação etápica da libertinagem nos textos de Luiz Pacheco. Procurar-se-á também averiguar as coincidências e dissonâncias entre elas e as que definem, por exemplo, o jogo do marialva ou do D. Juan, porquanto têm sido salientadas algumas afinidades entre estas figuras arquetípicas. Uma delas reside precisamente na definição de um elenco de estádios de sedução/aproximação erótica do objecto de desejo que possibilitam o desenvolvimento do jogo de conquista, incluindo demonstrações de poder, bem como momentos de ruptura. Aproximando estas figuras – sem, contudo, eludir o muito que as singulariza –, Cardoso Pires argumenta que elas partilham o mesmo *pedigree*, acrescentando:

Pelo tempo fora, os traços familiares mantêm-se. Encontram-se no geral Laclos do 18 Brumário e em messire Charles de Saint-Denis, marechal da França de 1660. Em Giacomino Casanova e no mestre Cardano, da Renascença. Um *pedigree* não nasce de um dia para o outro. Cultiva-se, apura-se. (Pires, 1989: 36-37)

Apesar dos termos “libertino” e “libertinagem” se terem contemporaneamente convertido em *mots-valise*, ao ponto de poderem ser utilizados de forma indiscriminada em variadíssimos contextos, aquilo que a realidade histórica permite legitimamente inferir

contraria essa circulação trivializadora: a cultura libertina surge, na sua expressão paradigmática, como uma cultura elitista, desenvolvida à sombra de um *ethos* aristocrático e em estreita correlação com a corte francesa da época. Com efeito, sublinha Cryle que

When we speak of libertine culture in this period, we usually mean the sexual free behavior and norms of upper-class men, and in particular, of the French aristocracy during the decline of the *ancien régime*, as well as the writing which celebrates it – namely the erotic novels of Crébillon Fils, Duclos, Diderot, Prévost and Laclos, and the obscene philosophical writing of Sade and others. In this context, libertinism is the name given to the free operation of sexual desire against or in delicate negotiation with conventional moral, religious and civil codes – a freedom available to an educated, often titled elite. (Cryle, 2003: 2)

É desta forma que surge aquela que será a primeira casta oficial de libertinos, cuja contracultura filosófico-moral não deixará de influenciar o universo criativo de Luiz Pacheco. Em comum com esta tradição podemos, desde logo, apontar a vocação elitista que Pacheco reconhece à obra de arte literária, intencionalmente dirigida a um *happy few* fortemente intelectualizado. Contudo, temos que ter em conta que, como resultado da Revolução Francesa, surge um sistema capitalista em cujo âmbito a burguesia vai assumir gradualmente o papel de classe vigilante da moralidade e dos bons costumes. Desta forma, ao contrário daquilo que até então se tinha verificado, a figura do libertino torna-se cada vez mais marginal, só conseguindo sobreviver através da frontal contestação de valores nos quais se encontra alicerçado o edifício social, que necessariamente culmina numa postura marginal. Ou seja, o libertino aceita o seu ostracismo social, em nome de um objectivo maior (Carvalho, 2000: 133). Será essa proscricção social comum a todas as práticas de cariz libertino? A verdade é que não a encontramos, por exemplo, na figura de Casanova, caracterizado pelo simples sentido hedonista da existência e pela curiosidade quase animal em relação à figura feminina. Sobre ele adianta Cryle:

He is strictly a man of leisure (...). His rapidity, his way of moving along as soon as a place no longer seems to offer any possibilities for pleasure, does not correspond to any external exigency. (...) He is simply alive with a feeling which, in our time, is rarely held to be a passion: the feeling of curiosity. When he sees a

woman for the first time, Casanova does not dream in dualistic terms. He is simply curious – curious about her nudity, about what it would be like to make love to her, about her particular sensations, linked to details as yet unknown, that lovemaking with her might involve. (Cryle, 2003: 37)

O desafio intelectual e a densidade filosófica parecem, portanto, ser factores nucleares na caracterização do jogo libertino, tal como ele é concebido por Sade, Laclos ou, no ensaio que a ele dedica, Vailland. A figura de Casanova parece carecer dessa densidade, entregando-se fruitivamente ao mero jogo amoroso. A impassibilidade crítica define o posicionamento do libertino fleumático. Trata-se de um processo filosoficamente exigente, ao contrário do que poderia pensar-se. O libertino supera os obstáculos que encontra no jogo amoroso, com a intenção de se elevar em relação aos que o rodeiam, enquanto Casanova (apesar de se considerar libertino pela prática compulsiva da devassidão) se aproxima mais daquilo que coloquialmente se designaria como um *femeeiro* ou um *pinga-amor*. Roger Vailland opõe, de forma explícita, o pinga-amor ao libertino:

Nada é mais oposto ao libertino do que aquilo a que chamamos o femeeiro ou pinga-amor. (...) O femeeiro é escravo de uma obsessão. Qualquer que seja a ‘pessoa do sexo’, a perspectiva vagamente entrevista de um consentimento basta para provocar nele esta mobilização dos humores, esta fermentação glandular, esta subversão orgânica total que metamorfoseia a maior parte das espécies animais em vésperas de acasalamento e que arranca as enguias ao pântano das estepes para as núpcias fabulosas que decorrerão no mar dos Sargaços. Mesmo quando julga possuir, o femeeiro é possuído. Isto porque a sua perpétua sofreguidão o inclina para o mais fácil. O libertino pelo contrário, escolhe. (...) Ele é tanto mais difícil quanto o seu gosto está mais completamente educado. É na severidade da sua escolha que reside a virtude que lhe é própria. (Vailland, 1976: 17)

Na complexidade dos códigos que regulam o jogo libertino, a sexualidade assume funções rigorosamente prescritas, como se procurará demonstrar através da análise de alguns textos de Luiz Pacheco. Ao contrário daquilo que se vai observando noutras figuras como Casanova, o processo pelo qual se rege a actividade do libertino torna-se significativamente multifacetado e plurifuncional e, portanto, mais complexo sob um ponto de vista filosófico. É aqui que reside a diferença entre o libertino e outras figuras que, com frequência, mas impropriamente, a ele surgem equiparadas. Não significa isto que, entre

elas, não sejam detectáveis pontos em comum, bem como práticas coincidentes. Como já foi referido, recuperando ainda as palavras de Cardoso Pires, é reconhecível um *pedigree* transversal a estas figuras.

Recorrendo a um símile inspirado na teoria dos géneros literários, poderia imaginar-se a figura do libertino como um *macrogénero*, desdobrado em subgéneros – Casanova, Marialva ou D. Juan – que, partilhando inegáveis afinidades, apresentam traços que os singularizam. Com esta analogia pretende apenas colocar-se em evidência a natureza matricial e conglutinante do arquétipo do libertino, em relação às restantes figuras. No entanto, sabemos que o próprio libertino é uma figura dissociável das restantes e que, além disso, obedece a um rigoroso código ético. Como lembra Luiz Pacheco, numa entrevista publicada no *Diário de Notícias* em Dezembro de 1998, “o libertino tem regras”, não se regendo pela mera devassidão: “Por exemplo, o libertino não se mete com a mulher do amigo, e aqui a mulher é casada ou namorada ou companheira, o libertino não se mete com o colega de trabalho, homem ou mulher” (*apud* Ribeiro, 1998: s.p.). Podemos entender esta concepção do libertino, à maneira de Pacheco, como uma rectificação pós-moderna da figura, visto encontrar-se já distante da posse indiscriminada advogada pela libertinagem sadiana, por exemplo. Não parece prudente, apesar destas declarações de Luiz Pacheco, tirar conclusões precipitadas.

É reincidente a tentação de projectar, em especularidade autobiográfica, o autor dentro do próprio texto. Disso mesmo acusa o próprio Luiz Pacheco alguns dos seus amigos, a propósito de *O Libertino Passeia Por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, e da abordagem mais explícita da sua suposta homossexualidade ou bissexualidade. Importa sublinhar que não convém confundir libertinagem de costumes e libertinagem de pensamento. Embora a lenda negra urdida em torno da figura de Pacheco pareça, no seu caso, tornar ambas indistinguíveis, a verdade é que o autor parece ter programaticamente exercido a segunda. Após o surgimento de *Comunidade*, como nos é dito em *Mais um Dia de Noite*², houve quem ficasse surpreendido com a sua postura de *pater familias*. É justamente nesse texto, em virtude do conceito de família como comunidade heterodoxa de afecto, que Luiz Pacheco mais se afasta da impassibilidade fleumática que subjaz à tradição libertina, apesar de, paradoxalmente, nesta fase da sua vida, o autor, ao que

² Trata-se de um documentário sobre Luiz Pacheco, produzido pela RTP, e realizado por António José de Almeida.

parece, coabitar com duas irmãs, que teria engravidado, e com as quais mantinha relações sexuais alternadamente. Aventuramo-nos, pois, em terreno minado, quando formulamos asserções categóricas em relação à figura de Luiz Pacheco, visto que se trata de um autor com um inegável talento para constantemente se negar a si próprio. Parece, portanto, mais seguro limitarmo-nos à abordagem daqueles que foram os seus múltiplos e paradoxais posicionamentos em relação ao tema da libertinagem.

No documentário *Mais um dia de noite*, de António José de Almeida, Rui Zink inscreve também o autor na tradição libertina, afirmando que “Luiz Pacheco é um dos poucos escritores livres do século XX”, fazendo-o entroncar na linhagem de Diderot, Sade ou Voltaire, e acrescentando que “todos eles representaram, de alguma forma, a figura do libertino; o único que não é do século XVIII, mas podia muito bem ter sido, é o Luiz Pacheco”. No que diz respeito a esta questão, ainda no mesmo documentário, Pacheco ressalva que, no seu caso, a libertinagem terá que ser situada “no seu tempo, que é lá do tempo do Salazar. A libertinagem primeiro era uma coisa contra a Igreja, contra o regime (...) não tinha nada a ver com excessos sexuais”. Mais uma vez, o autor acentua a lógica multivalente do fenómeno erótico, muito para além do mero prazer libidinal ou do jogo da conquista. Como observa Rui Zink, Luiz Pacheco utiliza o sexo precisamente por ter consciência do seu potencial disruptivo em relação à ideologia do Estado Novo, mas também – e, neste ponto, torna-se indisfarçável a sua herança surrealista – porque, através dele, se “expressa o ser-humano tal como ele é – nu”. Na mesma linha argumentativa, Jaime Salazar Sampaio afirma que o sexo era “quase que o motor da escrita do Pacheco era de facto uma presença fortíssima”. Ora, interessa averiguar em que medida esta concepção de libertinagem dissente de outras tradições com as quais surge, por vezes, aparentada.

D. Juan, por exemplo, ilustra a apologia da perfídia que caracteriza a generalidade dos seus actos e a incapacidade de sentir remorsos, constituindo uma personagem egoticamente centrada apenas no seu próprio prazer. O seu discurso de heresia, que apregoa a abolição de regras, parece aproximá-lo bastante dos libertinos de Sade, por exemplo. No entanto, nos seus primórdios, dificilmente se percebe outro objectivo que não o do regozijo momentâneo e egoísta, destituído de qualquer legitimidade ética, ou com recurso a argumentos débeis, por meio dos quais intenta justificar as suas acções. De realçar, por outro lado, que a questão da idade se converte, em D. Juan, num traço preponderante, visto tratar-se de uma “hierarquia ligada especificamente às diferenças de

geração, em uma ancestral figura literária do ‘jovem’ contraposto aos mais velhos.” (Silva, 2008: 3). No ensaio *O Mito de D. Juan*, Urbano Tavares Rodrigues apresenta o elenco dos traços que individualizam a personagem, destacando

(...) a sede de absoluto, que parece ser a raiz primeira do donjuanismo, atitude essencialmente trágica de insatisfação, expressa, para além do mariposeio amoroso, numa mística de negação, em luta ativa com as divindades, no desrespeito de todas as leis morais, da justiça terrena e das próprias sanções naturais. D. Juan, viajante esfaimado através dos corpos e das almas, quebra os limites da consciência, rompe pelas sendas vedadas à vida habitual e encontra finalmente numa saciedade insaciável, no desprezo e na desvalorização de todas as coisas, quando não na morte violenta (excepto para os românticos, que o redimem ou enxovalham, minimizando-o), a expiação da sua perigosa aventura. (Rodrigues, 2005: 9)

A questão da idade merece algum relevo, pois, como sabemos, apesar de existirem várias figuras libertinas de tenra idade, mais assiduamente o libertino surge figurado em alguém mais velho, que, no termo das suas vivências, como nos ensina Sade, chega à conclusão de que a virtude apenas trará infortúnios. Em D. Juan, surge-nos inicialmente apenas uma figura que, por se encontrar consciente da efemeridade da juventude, sente a necessidade de esconjurar o mundo. No seu prefácio pró-Sade, assevera Luiz Pacheco que o libertino não é o devasso. Parece ser este um dos recorrentes equívocos quando se fala de libertinagem na sua acepção mais intelectual, gerando também alguma confusão à hora de tratar de discernir os contornos individualizantes de todas estas figuras. No entanto, longe de consubstanciar um sistema de valores imutável, a personagem de D. Juan evolui significativamente ao longo dos tempos:

Este primeiro D. Juan, possuindo embora a desfaçatez e o heroísmo do desafio, não trava ainda com o Deus vingador o duelo intelectual do céptico ou do desesperado. É apenas plenamente o faminto de um absoluto carnal inconsequível, o profanador de todas as virtudes, o eufórico esbanjador de sémen: persegue nos corpos que sucessivamente empolga e larga uma posse total de cuja carência e significado não tem ainda consciência. (*ibidem*: 10)

Este primeiro D. Juan parece, assim, mais distante do conceito de libertino mais intelectualizado que permite correlacionar vários nomes como Sade, Diderot, etc. No que respeita à recepção da personagem de D. Juan em Portugal, Urbano Tavares Rodrigues demonstra que ela não foi objecto de acolhimento literário entusiástico e aduz algumas justificações para essa escassa fortuna:

Afigura-se pobre entre nós, afora a exceção brilhante e muito particular de António Patrício, a glosa do Mito de D. Juan, importado de Espanha. Com um acentuado cunho diminutivo e marginal surge na nossa literatura a atitude – de essência universal –, mitigada ou desvirtuada, quando não sublinhada com rude antipatia crítica, num sentido mais moralizante que interpretativo. Porquê? Que à psique portuguesa não falta a vocação do infinito afirmam-no os pregoeiros do seu dinamismo histórico e os metafísicos da saudade na sua poesia. (...) O D. Juan autêntico repugna à sensibilidade portuguesa. Desde sempre, aliás, o galaico-português, afora casos míticos como os de Macias o enamorado, que teria morrido de puro amor, ou de Bernardim, que por ele houvera enlouquecido, nos aparece como um homem essencialmente comprometido. (*ibidem*: 20)

Esta recepção modesta não significa, contudo, que não seja reconstituível uma linhagem do donjuanismo em Portugal. Uma vez mais surge, neste contexto, o nome de Gomes Leal, o mesmo autor que é destacado por João Pedro George como expoente da tradição marginal em Portugal. O autor de *O Anti-Cristo* é caracterizado por Urbano Tavares Rodrigues como

(...) o único dos nossos poetas satânicos que chegou a assimilar parcialmente a teologia amoral em que Baudelaire sugere o infinito das almas intuído pela insaciedade do vício, será logicamente aquele que alguma coisa aflora da psique donjuanesca. (*ibidem*: 23)

No que diz respeito às personagens de contornos donjuanescos, o ensaísta menciona o Primo Basílio, de Eça, como aquela que “melhor representa, através de uma visão ainda caricatural, a atitude D. Juanesca.” (*ibidem*: 23). Convém salientar que Urbano Tavares Rodrigues chama a atenção para o facto de o Basílio queirosiano não representar um D. Juan legítimo, referindo-se-lhe expressivamente como “um D. Juan empalhado” e “fútil Basílio” (*ibidem*: 24). Não deixa de ser sintomático que este ensaio de Urbano Tavares Rodrigues tenha desagradado a Luiz Pacheco, o que, aliás, parece ter conduzido a

desinteligências entre ambos os autores. Pacheco chegou mesmo a utilizar, segundo João Pedro George (2011: 477), a expressão "*crueldade testicular*", que Urbano empregara no seu ensaio, como título de um texto no qual demolia a argumentação do ensaísta e concluía que o seu texto não era mais que um conjunto de disparates.

Polémicas à parte, retomando a distinção entre a figura do libertino e os arquétipos eróticos que dele se aproximam, poderá considerar-se o jogo da ruptura/separação como uma prática que, apesar de transversalmente unir as várias figuras, nem por isso deixa de revestir valor distintivo. A forma como Casanova, por exemplo, projecta a separação diferencia-o claramente do libertino, distanciando-o igualmente de D. Juan. Se, por um lado, Casanova não premedita o momento de separação, em D. Juan, esse momento é não só previsto, como se torna o ponto culminante indispensável no seu jogo de disfarce. Como nota Cryle, "If Casanova does teach something, it is not how to transgress a vow, but how to do without it" (Cryle, 2003: 42). Já o libertino, vive do momento da "queda", no qual a sua vítima se rende à fleuma imperturbável do seu conquistador. Não podemos, contudo, dissociar categoricamente a figura de Casanova do modelo do libertino. A despeito de disparidades relativas à concretização de alguns códigos morais e filosóficos, Cryle argumenta que Casanova acaba por ser ele próprio um libertino. A ligação consubstancial entre estas figuras torna problemática a sua emancipação absoluta em relação às restantes. Em *Libertine Enlightenment*, Cryle reproduz os comentários auto-irónicos de Casanova, referindo-se a si próprio enquanto libertino:

‘I was anything but a *dévol*, and there was in Venice no more determined libertine than I’ (1993, vol. IV, ch. 11, pg. 857). Yet soon after, he seems at last to own the term: ‘I was a libertine, a gambler, and a bold talker; I usually thought only of enjoying life in the present; but none of that was a crime against the state’. (1993, vol. VI. ch. 12, pg. 864). (*apud* Cryle, 2003: 58)

Casanova não foi, no entanto, um libertino modelar, à semelhança das personagens malditas de Sade, por exemplo, visto ter cultivado algum apreço pela virtude. Desta forma, apenas podemos reiterar a pluralidade de sentidos que já reconhecemos no termo "libertino", bem como a latitude pouco rigorosa com que o termo foi – e continua a ser – empregado.

No que diz respeito à personagem D. Juan e à figura de Casanova, é inegável que entre elas e a tradição libertina existem inúmeros pontos de contacto e pode mesmo afirmar-se que, de certa forma, são dela inseparáveis, se se tiver em consideração um processo de desdobramento da figura do libertino em múltiplas personagens que tanto se afastam como se aproximam do arquétipo matricial – o libertino setecentista francês. Como aqui nos importa enquadrar esta tradição no ambiente cultural e intelectual português, para, em momento posterior, esclarecer o modo como ela se repercute, tanto no plano da trajectória biográfica de Luiz Pacheco, como no domínio da sua criação literária, não será inoportuno convocar, a este propósito, uma outra figura que, movendo-se no mesmo terreno ético e erótico, parece encontrar-se claramente nos antípodas do modelo libertino. Trata-se do marialva.

O conceito de marialva, diametralmente oposto ao de libertino, encontra-se entrelaçado com a questão do género. Sabe-se que, regra geral, o libertino é uma figura sexuada, quase exclusivamente masculina. Ainda assim, a mulher não deixa de, nesse contexto específico, desempenhar papel proeminente. É o que acontece, por exemplo, com as libertinas que relatam as suas experiências em *120 Dias de Sodoma*, com o objectivo de inflamar a imaginação dos celerados, ou mesmo em *Justine*, por ser esta a protagonista. Mesmo no âmbito das práticas de sodomia, representadas na obra de Sade, colocam-se inúmeras questões relacionadas com a igualdade dos sexos, visto a penetração anal da mulher constituir um processo de negação da sua sexualidade, convertendo-se a mesma penetração, quando sofrida pelo homem, em acto de equivalência. Por outras palavras, atenua-se a assimetria entre os sexos, por ambos utilizarem o corpo de forma idêntica. No marialva, este nivelamento de géneros não se verifica e o machismo emerge, nesta figura, como traço emblemático ou insígnia identitária. Por outro lado, o marialva ignora sobranceiramente toda e qualquer questão intelectual ou metafísica, em frontal oposição à inquietação espiritual que caracteriza o libertino.

Na sua *Cartilha do Marialva*, José Cardoso Pires informa que o termo surge, pela primeira vez, em 1876, num folheto lisboeta “conferindo-lhe um conteúdo sociológico: *Os Marialvas*, de Braz Fogaça, cronista cidadão” (Pires, 1989: 61). No estudo intitulado “Marialvismo, Fado, Touros e Saudade como Discursos de Masculinidade, da Hierarquia Social e da Identidade Nacional”, explica Miguel Vale de Almeida:

Trata-se de uma temática que tem conotação regional, visto que tem maior saliência no Sul, quer em Lisboa, quer em zonas de latifúndio, e trata-se de uma especificidade histórico-social, visto que se constrói em torno de aspectos de hierarquia social, imagens da nacionalidade, temas histórico-mitológicos. (Almeida, 1997: 1)

Em palavras tornadas célebres, Cardoso Pires retrata o marialva nos seguintes termos:

Marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, nas suas tonalidades mais vincadas, no decorrer do século XVIII. No convencionalismo popular (ou antes pequeno-burguês) marialva é o fidalgo (forma primitiva de "privilegiado") boémio e estoura-vergas. Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e certa fisionomia política assente no irracionalismo. (Pires, 1989: 11)

No verbete “marialva” do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa de 1981*, citado no artigo de Miguel Vale de Almeida, o marialva surge definido da seguinte forma:

Relativo às regras de cavalgar, segundo o sistema instituído pelo Marquês de Marialva. Indivíduo que monta bem a cavalo; bom cavaleiro. Depreciativo: Indivíduo que gosta de touradas e cavalos e prima por extravagante e ocioso. Fadista que pertence a família distinta ou que o aparenta. (*apud* Almeida: 2)

Como antes se salientou, a forma como o marialva desenvolve o seu jogo erótico coloca-o no campo oposto ao do libertino. A sua tática é desprezada pelo libertino, pois, para este, “nada pode ser mais odioso do que as satisfações fáceis de que se alimenta por sistema o conquistador marialva”. (Pires, 1989: 67). O machismo foi também já sublinhado como traço caracterizador, ainda que, quer em Casanova quer em D. Juan, se verifique uma mesma hipervalorização do masculino. No marialva, porém, a questão é colocada de modo superlativo, pois trata-se, antes de mais, de uma questão de afirmação do género, subjugando-se aquele que se considera o sexo fraco, no que pode ser compreendido como uma reacção compensatória à suposta desvirilização da burguesia moderna (Almeida, 1997: 2). Por isso, mais do que a lógica da conquista, que define as restantes figuras, o marialva personifica um jogo de posse e legitimação de um género em relação a outro, inseparável de um processo de categorização hierárquica dos sexos. Trata-se, em suma, de

uma afirmação enfática de “machismo ou exibição ‘viril’, isso é a sujeição cega à ‘voz do sangue’, atributo do marialva, e o marialva jamais pode aceitar a igualdade em soberania dos amantes” (Pires, 1989: 68). A ênfase é, portanto, colocada na necessidade de subjugar a mulher à hegemonia patriarcal. Cardoso Pires menciona a *Carta de Guia de Casados* como exemplo da tradição do “discorrer testamentário”, com o objectivo de dar “bons conselhos de quem viveu mundo e sabe dar aviso”:

Criou-as Deus fracas, sejam fracas (...) Se eu tivesse por certo que o coração delas se houvesse sempre de ocupar bem, bem lho sofrera. Mas, em dúvida, que tenham medo de um rato, desmaem-se em vendo uma espada nua, um trovão seja para elas o dia do juízo. (*ibidem*: 81)

São facultados inúmeros exemplos de questões relativas às assimetrias de poder de cada género sexual, bem como da diferente percepção que o mesmo acto suscita consoante quem o pratica. De acordo com a ética marialva, “o machismo, fundado na fidelidade da esposa e na soberania do *pater-familias*, tem um dicionário muito próprio. Adultério é toda a infidelidade da mulher. E só” (*ibidem*: 83). Esta perspectiva não é surpreendente, sobretudo porque, em pleno século XXI, persistem ainda, e não apenas em contextos de ruralidade arcaica, muitas destas linhas de pensamento. Ela justifica-se, na lógica androcêntrica do marialvismo, em função de reinterpretações *sui generis* dos conceitos de honra e dignidade.

Se alguma característica aproxima a figura do marialva do libertino, será certamente a de ambos combaterem conscientemente a passividade na relação amorosa. Da mesma maneira que o libertino, para que possa desenvolver o seu jogo de libertação total, tem que tornar-se não só activo, mas também impassível perante a sua vítima, o marialva, por imperativos de “dignidade e compostura”, deve manter alguma distância em relação à sua companheira:

Ele reconhece que o amor é a principal causa de infelicidade matrimonial. Daí aconselhar que um homem deve amar a sua mulher, mas não de forma a que "se perca por ela seu marido", entendendo por isso a perda da dignidade e compostura. (Almeida, 1997: 6)

Esta herança marialva, se assim se pode designá-la, não se repercute somente na questão da hierarquia dos géneros, mas também no culto da honra, na divinização do lar, e,

fundamentalmente, no desprezo intransigente em relação a toda a actividade intelectual. Prevalece, acima de tudo, um “desejo de afirmação de passado” e um “desprezo pelos gostos e pela expressão comum dos cidadãos” (Pires, 1989: 89). Como facilmente se deduz, a dicotomia cidade/campo encontra aqui um terreno bastante fértil de expressão, visto que o marialva, atavicamente ligado à tradição rural, desdenha toda as formas de modernidade que se projectam, principalmente, na paisagem urbana. Esta questão torna-se extensiva à política, em cujo âmbito, segundo Cardoso Pires, o “político marialva” se faz valer de valores como a predestinação: “Ele (o deputado) de política percebe, graças a Deus” (Pires, 1989: 122). Esta questão é também destacada por Miguel Vale de Almeida que a formula em termos de “discursos de mitologia política” (Almeida, 1997: 2). Segundo Vale de Almeida, existem três universos em cujo contexto o tema do marialvismo surge como dispositivo retórico crucial: fado, tourada e mitologia política. Facilmente conseguimos correlacionar estes três temas e neles detectar várias características inerentes à figura do marialva. O autor aponta ainda um denominador comum a estes três domínios, notando que “encontram-se a par dois extremos da hierarquia social” (*ibidem*: 2). E explica:

(...) na tourada, a aristocracia dos cavaleiros e a plebe dos forcados; no fado, a aristocracia boémia atraída pelo exótico e o *lumpen* proletariado urbano; no saudosismo-sebastianismo, as figuras mitológicas de reis divinamente inspirados lado a lado com a Nação composta por camponeses. A figura do Marialva, a do fadista, a do rei providencial, a do cavaleiro, são protótipos de masculinidade: compõem-se, mais do que por oposição ao feminino, por oposição a uma “falta” de masculinidade na burguesia, na intelectualidade, na modernidade; e discursam sobre contradições dinâmicas da masculinidade ideal: entre a valentia e o deboche, entre a nobreza e a pulsão dos instintos. (*ibidem*: 2)

Obviamente que o libertino surge, uma vez mais, como paradigma antagónico em relação a este modelo, precisamente por desenvolver uma “ideia realista, não emotiva, do bem-estar social” (Pires, 1989: 122). Roger Vailland, em *Sur la singularité d' être français*, é citado por José Cardoso Pires como demonstração exemplar desta disparidade, no que diz respeito à forma como o camponês e o cidadão se situavam em relação ao poder: “o cidadão conhece os mecanismos do poder e não se deixa intimidar por eles” (*apud* Pires, 1989: 122).

O espírito marialva encontra-se fortemente enraizado na tradição mental portuguesa, tanto através da sua tradução mítico-literária no messianismo sebastianista de Garrett, em *Frei Luís de Sousa*, ou na *Mensagem*, como em construções ideológicas de cunho nacionalista, como a *portuguesidade* (Pires, 1989: 131). É natural que estas características se encontrem mais patentes na cultura nacional do que aquelas que ajudaram a conformar os modelos da libertinagem e do libertino. Talvez por se revelar discrepante de um *ethos* marialva, de procedência autóctone, ajude a explicar, em parte, a antipatia por uma figura como Luiz Pacheco.

Na impossibilidade de expandir a análise do ensaio de José Cardoso Pires, importa dele reter a forma como o marialva, irracionalista convicto, radicalmente se distancia do libertino, mas também o modo como se converte em porta-estandarte do machismo provinciano e na importância que concede à questão da honra, tanto cavalheiresca como burguesa. Entrocando numa linhagem totalmente distinta do libertino, o marialva, ao contrário daquele, encontra-se fortemente representado na cultura portuguesa.

Mas, regressemos ao libertino e, em particular, à atenção que à cultura da libertinagem dedicou Roger Vailland. Sabe-se que Luiz Pacheco era um leitor entusiasta do autor de *Drôle de Jeu* e a influência que sobre ele exerceu o escritor francês é também reconhecida pelo seu biógrafo, João Pedro George, com quem trocamos alguns *e-mails*³ a esse respeito. Em *Esboço Para um Retrato do Verdadeiro Libertino*, escrito e publicado pela primeira vez em 1946, Vailland apresenta o elenco daqueles que considera serem os traços fundamentais da identidade libertina, assinalando, de modo perspicaz, alguns dos seus postulados estruturantes, como o argumento legitimante da natureza.

Especialmente relevante se mostra a distinção opositiva que Vailland estabelece entre dois tipos de amor – o amor-prazer e o amor-paixão –, usado também designações alternativas e chamando ao primeiro *libertinagem* e ao segundo *paixão*. Esta apresentação de um amor cindido em modalidades díspares de concretização conduz-nos àqueles que julgamos constituírem os fundamentos da doutrina intelectual e da fleuma libertina. Vailland apresenta-nos estes dois tipos de amor como duas posições passíveis de serem assumidas no jogo erótico, que, conseqüentemente, definirão o poder e o carácter de cada

³ Reproduz-se, a este respeito, um passo de um *mail* que João Pedro George nos enviou em 26 de maio de 2014: “Lembro-me de, em conversa com o Pacheco, ele me falar várias vezes do Roger Vailland como um dos autores que prezava e que era considerado, à sua maneira, no século XX, um libertino (terá escrito sobre isso, em particular nos diários ou memórias ou autobiografia, que não está traduzida para português)”.

indivíduo. Assim, o primeiro sujeito, aquele que vive o amor-prazer – o libertino – é um ser activo, assertivo, movido por questões de índole intelectual e escolhendo, em liberdade, o seu caminho. O segundo, o que se rende ao amor-paixão, converte-se num sujeito passivo, refém do destino e subjugado pela força de *Eros*. As palavras de Roger Vailland esclarecem os contornos desta oposição:

No amor-paixão, o agente, aquele que age, é *Eros*. Os dois amantes atingidos pelas suas flechas são os pacientes. Estes aceitam passivamente o curso inexorável de um destino que não escolheram. O libertino, pelo contrário, escolhe o objecto do seu prazer. ‘Ele poisou em mim o olhar frio do verdadeiro libertino’, diz uma das jovens que servem os prazeres dos heróis de Sade. O sangue-frio preside à ordenação dos seus transportes. Substitui-se a *Eros*. É daquela raça que arrebatou o trono aos deuses. (Vailland, 1976: 10)

A grande descoberta dos libertinos, segundo Vailland, foi a de que “os prazeres do amor só fortuitamente se relacionam com as necessidades da reprodução” (*ibidem*: 11) Por outras palavras, exercitaram a capacidade de esvaziar de sentido procriativo das relações sexuais, tal como a religião o tinha postulado previamente. O autor vai mais longe e nomeia Sade como fundador da erotologia e precursor de Freud por ter, muito antes dele, descoberto que aquilo “a que alguns chamaram mais tarde zonas erógenas não coincide rigorosamente nem com os órgãos reprodutores nem mesmo com os ‘caracteres sexuais secundários’ ” (*ibidem*: 13). Aquilo que nos parece hoje uma evidência irrefutável (isto é, reconhecer o que, na expressão sexual, ultrapassa a mecânica reprodutiva) representou, à época, uma importante revolução. Desta prerrogativa depende, em larga medida, a doutrina libertária que subjaz à filosofia libertina. Trata-se, assim, de libertar o homem do terrorismo teológico da Igreja e da sua moral despótica.

Como já foi mencionado anteriormente, o libertino faz implodir, por meio de uma ironia iconoclasta, as certezas filosóficas iluministas. O conceito de “natureza” e a definição daquilo que é da ordem do natural constituirá um dos argumentos mais utilizados pelos libertinos no seu processo de desconstrução ideológica e filosófica que se socorre, com assinalável frequência, de estratégias paródicas. Em Vailland, essa questão não passa despercebida. No seu texto *Os Diálogos de Madame Maravilha com Octávio, Lucrecia e Zéfiro*, coligido na mesma edição de *Esboço Para um Retrato do Verdadeiro Libertino* antes comentado, surgem algumas referências à questão da *natureza* e do *natural*, e é-nos

também permitido observar a forma como o intelectual libertino concretiza um diálogo de teor irónico – dissimulado sob uma retórica de presunção científica –, para conseguir legitimar as suas teorias:

– Também acontece, diz Octávio, que o prazer resulte da satisfação de uma necessidade natural

– Natural, toda a necessidade e todo o desejo o é, resmungo Zéfiro. (Vailland, 1976: 24)

Tese: o prazer não está ligado à satisfação do instinto de reprodução cujos vícios seriam desvios. **Demonstração A.** O erotismo infantil não está geralmente ligado à representação nem aos esboços de realização do acto reprodutor. (*ibidem*: 27)

Mesma tese do primeiro encontro. **Demonstrações B.** As zonas erógenas só ocasionalmente têm relação com os órgãos reprodutores, não estão especialmente ligadas aos caracteres sexuais secundários. (*ibidem*: 31)

Desta forma, recorrendo à ficção demonstrativa, Roger Vailland desenvolve, com recurso a um procedimento que lembra o Marquês de Sade ou Laclos, uma dialéctica que pretende questionar para, logo de seguida, desconstruir determinadas convenções. Não será difícil encontrar afinidades entre o discurso de Vailland e o de Luiz Pacheco, precisamente por ambos fazerem uso de um tom paradoxalmente pedagógico-moralizador. Tenta-se, assim, alvejar a moral burguesa através da sua própria retórica moralizante.

Apesar de conservar algumas das características matriciais, a figura do libertino sofre uma importante transformação diacrónica. O libertino pós-moderno já não se passeia, naturalmente, nos grandes salões aristocráticos da França setecentista. Cardoso Pires retrata a figura do libertino moderno como aquele em quem “persiste o vício da análise, o rigor matemático na verificação do plano e da derrota, mas agora revestidos de uma gélida melancolia” (Pires, 1989: 54). Obviamente que a situação política converte o libertino num hiper-revolucionário, vivendo da resistência e do panfleto, como é o caso dos heróis de *Drôle de Jeu*, de Roger Vailland, que denunciam as várias injustiças perpetradas por um sistema viciado e despótico, ficcionalmente representado em *La Loi*. Luiz Pacheco, numa perspectiva alternativa à de Cardoso Pires, define, da seguinte forma, o libertino em "O Sade entre nós":

O libertino não é apenas o homem da vida amorosa intensa e desordenada, mas algo mais (e o Meretíssimo Magistrado do Juízo Criminal da Boa-Hora sabia-o, com certeza; daí que me tivesse avisado, daí o espaldar donde agora sentencia). É o ateu irredutível; é o que faz da sua vida amorosa um espectáculo por atitudes, palavras ou escritos; é o que gosta dela, em suma; por isso o proclama. É o que transforma essa experiência muito acima do prazer animal num jogo calculado, numa técnica da sedução, numa aposta vital. E é um tipo inconveniente, um sem papas-na-língua (não um fala-barato) porque falando com os outros e dos outros é de si e da sua Bela Vida que vai falando sempre. Porque, eis a chave, o libertino ama o amor. (Pacheco, 1977: 120)

Ainda numa entrevista concedida à revista *K*, em 1992, complementando esta definição, Luiz Pacheco expende considerações em torno da sua concepção de libertino. Sobre *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, o autor defende a sua aproximação à estética do cinema *verité*, salientando que, por este se encontrar inevitavelmente condicionado pela escolha do próprio realizador em relação àquilo que vai filmar, não é, como poderia supor-se, mais *real* do que qualquer outro tipo de cinema, tratando-se antes de uma criação assumidamente artística. Pacheco acentua, de novo, que o libertino regula o seu comportamento por um sistema de regras e prefere apresentá-lo pela negativa, regressando, mais uma vez, à questão da devassidão. Enquanto o libertino expõe teatralmente os seus actos, residindo nessa *performance* parte importante da sua indeclinável liberdade, o devasso prefere ocultá-los:

O libertino faz da sua vida um espectáculo; ora este texto é um espectáculo, é a tal noção de cinema *verité*, quer dizer, vai mostrando o libertino a fazer aquelas maluqueiras todas, com o vinho verde, que é um vinho que não dá muita perturbação. Vai mostrando os fracassos, vai-se confessando, mas também há um certo gosto masoquista disso. O que não é tristeza. (Pacheco, 2015: 46)

A alusão ao “amor do amor”, apresentada no decurso do prefácio a *Sade*, evoca, de imediato, algumas das postulações surrealistas, como a apologia do amor livre e da anarquia erótico-libertária. Não casualmente, como se sabe, Luiz Pacheco manteve relações próximas com os surrealistas portugueses, como o atestam, por exemplo, quer a sua relação bipolar, de amor-ódio, com Mario Cesariny de Vasconcelos, quer a confraternização com o grupo do *Café Gelo*, na qualidade de editor de Herberto Helder. O

Café Gelo assume particular importância enquanto cenário de convívio estético e intelectual, onde assiduamente ocorriam Mário Cesariny, Raul Leal, Pedro Oom, Manuel de Lima, António Gancho, Natália Correia, António José Forte, Herberto Helder, Ernesto Sampaio, etc. (George, 2011: 172-173). Nas palavras de Luiz Pacheco, esta tertúlia improvável era constituída por

(...) prostitutas, bêbados e maricas. Maluquitos como o António Gancho. Nenhuma programação estética. Dali não saiu Revista, doutrina, escola que se aproveitasse. Então?! Havia, isso sim, um espaço de convívio em liberdade plena, feroz e mútua crítica, nenhuma contemplação pelo arrivismo, a vida prática, as etiquetas sociais que noutros meios, da mais categorizada Oh Posição oficial, se evidenciavam. (*apud ibidem*: 173)

A proximidade cúmplice de Pacheco com os frequentadores do *Café Gelo* não se resume, obviamente, a simples coincidência biográfica. Com efeito, a relação entre os movimentos surrealistas e a tradição libertina era profunda e consubstancial. Libertinos e surrealistas partilhavam pulsões subversivas, desejo iconoclasta de desconstrução, espírito insurrecto e ânsia libertária. Por outro lado, essa proximidade dos modelos libertinos explicava-se ainda em função da apetência surrealista pela temática erótica, representada sobretudo na sua vertente dissidente ou transgressiva. José Cândido Martins, em “Subversão de Eros na estética surrealista”, comenta, nos seguintes termos, a relação entre estética surrealista e expressão erótica:

De facto, não se pode falar de Surrealismo sem articular esta vanguarda com o poder luminoso e transformador de Eros. As virtualidades transgressoras e fecundantes de Eros perpassam toda a estética surrealista, quer na forma de objectivo, quer de arma da sua ideia nuclear de *revolução*. Não se pode abordar as renovadas concepções de Amor, do Desejo e da Mulher na mundividência surrealista sem conceder ao discurso surrealista uma funcionalidade absolutamente central. (Martins, 2003: 195)

Apesar de Luiz Pacheco nunca se ter programaticamente filiado no movimento surrealista, a sua proximidade com o grupo surrealista de Mario Cesariny não teria deixado de o contagiar (não apenas) esteticamente. Com o advento – tardio – do surrealismo em Portugal, fizeram sentir-se importantes mutações do campo estético-literário. Aquilo que terá chamado a atenção de Luiz Pacheco e, simultaneamente, o terá seduzido na proposta

surrealista, terá sido – e a nossa opinião é também apoiada pela perspectiva de João Pedro George – o cansaço que acusava já o ideário neo-realista em torno do qual se encontrava polarizada a criação artística nacional. Tanto pela perspectiva partilhada pelos autores neo-realistas em relação àquele que defendiam ser o papel social da criação artística na sociedade e à sua funcionalidade utilitária e transformadora, como pela escassa novidade estética que propunham, como ainda pela aversão que Pacheco repetidamente exprimiu em relação à academia e ao academismo, a estética neo-realista não o seduziu. O surrealismo apresentava-se, então, como uma corrente inovadora, mais vocacionada para uma vivência plena e pulsionalmente livre da criação artística. João Pedro George esclarece a questão nos seguintes termos:

Nestes últimos, segundo Pacheco, não era só um cansaço em relação à linguagem neo-realista, repetitiva, com pretensões evangelizadoras. Era também o ‘aburguesamento notório, defendido por sofismas bizantinos, quando já nessa época seriam platónicos e inofensivos uns, táctica de alcandorar-se noutros, ardores imberbes na maioria’. As motivações cívicas ou políticas iniciais tinham sido progressivamente substituídas pela ‘trincheira’ das conveniências pessoais e do desejo de ascender nas editoras e no gosto do público, ou seja, tinham-se lançado ‘na correria para o sucesso e as coroas, as massinhas’. Na opinião de Pacheco, tudo isso contribuiu para o descrédito dos neo-realistas e para a sua aproximação aos surrealistas. (George, 2011: 160)

Numa entrevista conduzida, em Setembro de 1997, por Rodrigues da Silva e Ricardo Araújo Pereira para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Luiz Pacheco aduz algumas das razões que impulsionaram a sua aproximação do movimento surrealista:

Na malta nova da minha geração, que é uma malta da cidade, havia um cansaço da linguagem neo-realista. Aquilo era uma repetição, uma chatice geral e havia também o medo. Porque eles sabiam que ou o autor cortava ou era cortado (...). Os surrealistas com aqueles jogos de palavras do ‘Cadáver Esquisito’, aquelas aldrabices, podiam dar muito mais vazes e, ao mesmo tempo que chateavam os neo-realistas, estavam a fazer coisas difíceis de pegar pela PIDE. E afirmavam-se como geração, com as suas perspectivas. (Pacheco, 2015: 172)

No que se refere ao aburguesamento, poderíamos desenvolver algumas reflexões que tornariam flagrante o que de paradoxal existia neste repúdio do *establishment*. De facto, tanto Luiz Pacheco, como grande parte dos integrantes do núcleo surrealista

dissidente eram parte dessa burguesia que tanto execravam. Apesar de tudo, é essa mesma marginalidade, assumida pelo autor nos planos biográfico e literário, que o vai posicionar em confronto constante com o *ethos* burguês, quer em virtude da concepção heterodoxa de família defendida em textos como *Comunidade* – que expressamente liquida o *cliché* idílico da família burguesa –, quer no seu estilo de vida errático e parasitário, sempre no limiar da indigência, sobrevivendo graças a esmolas ou ao auxílio de mecenas que, ironicamente, eram dignos representantes dessa mesma burguesia. Por outro lado, o aburguesamento que tanto repudiava – sobretudo na censura que dirigia aos neo-realistas acomodados – era simultaneamente aquele que lhe ia pontualmente permitindo executar o seu plano, sustentando-o pelos mais diversos motivos: desde a admiração que começou a suscitar a partir do momento que começou a ser reconhecido pela restante comunidade literária e intelectual como *escritor maldito*, passando pelo tom subtilmente acusatório de textos como *O que é o Neo-Abjeccionismo* ou *O Cahcecol do Artista*, através dos quais um sentimento de “culpa” era instilado no leitor, induzindo-o a questionar o seu estilo de vida burguês e, em última instância, a auxiliar Pacheco na sua meritória cruzada. Este distanciamento interposto pelo próprio autor, legitimando a sua marginalidade, é destacado por João Pedro George, em *O que é um Escritor Maldito?*, recorrendo às palavras lapidares do próprio Pacheco que esclarece o alcance da sua invectiva antiburguesa. Essa intenção surge enunciada na seguinte passagem de *O que é o Neo-Abjeccionismo* e foi retirada de *Inquérito Inquisitorial*:

Para me opor ou diferenciar, para me distanciar. Talvez, também, para gozar um bocado com aquela literatice toda (...) a mais despachada forma que encontrei de insultar aquela cambada de cabotinos e farsantes literatos, instalados. (*apud* George, 2013: 223)

Aqui reside um dos pontos de expressa dissensão em relação aos pressupostos da escola surrealista. Segundo João Pedro George, Luiz Pacheco considerava a subversão dos surrealistas inócua, porquanto, nas suas palavras, ela “não passava de um simulacro de transgressão” (*ibidem*: 223) e, como tal, exponenciou o conceito de transgressão, elevando-o ao nível do escritor maldito. Apesar de tudo, como nos é explicado neste ensaio, Pacheco sempre repudiou o epíteto de maldito, pela catalogação literária e sociológica que o termo pressupõe. O maldito esquivava-se, por definição, a qualquer molde estético pré-definido e

mostra-se, portanto, essencialmente avesso a essa “literatice” que sarcasticamente desqualifica.

A proximidade estética com o surrealismo torna-se, não obstante, evidente em múltiplas dimensões da sua obra. A forma como o erotismo é utilizado como instrumento de subversão ou insurreição tanto aproxima o autor da tradição libertina, como da estética surrealista, dado o erotismo assumir funções análogas em ambos os contextos. A dívida surrealista torna-se inequívoca, por exemplo, num título como *Fátima ou o Amor Louco*. Relembre-se que *L'amour Fou* é precisamente um título de André Breton, no qual o mentor surrealista define o desejo como sendo a “grande força” (Martins, 2003: 207). *Eros* é, por definição, o grande princípio detonador da revolução surrealista. Aqui o papel da mulher é indiscutivelmente distinto daquele que observámos na tradição marialva ou mesmo no mito de D. Juan. Trata-se de um elemento inspirador que instiga a vontade, mas faculta também os mecanismos indispensáveis à libertação do homem. Obviamente que este amor teorizado pelos surrealistas está já longe da contenção calculista e fleumática dos libertinos de Sade, apesar de sabermos que "o divino Marquês", como foi cognominado pelos discípulos de Breton, foi, em grande medida, ressuscitado pelos surrealistas. Como observa Octavio Paz,

A ascensão póstuma de Sade teria sido impossível sem os esforços de um grande poeta, Guillaume Apollinaire, e de um crítico muito inteligente e erudito, Maurice Heine, e sem os surrealistas, que transformaram a figura de Sade num símbolo de rebelião. (Paz, 2001: 59)

Rebelião e revolução são termos facilmente compagináveis com o programa estético surrealista. No caso português, como refere o próprio Luiz Pacheco, o poder de dissimulação tornava o surrealismo bastante apelativo, se tivermos em conta que se vivia em pleno regime ditatorial. Desta forma, surge, uma vez mais, uma apologia do movimento surrealista, em oposição à decrepitude ideológica do neo-realismo. Luiz Pacheco é seduzido pelas possibilidades revolucionárias da guerrilha estética surrealista. Em fase posterior, como seria de esperar da parte de um autor tão consciente e crítico, apercebe-se de que, apesar das virtualidades estéticas do movimento, bem como da aparente coerência entre vida e criação que apregoava, nada de concreto tinha sido feito com o objectivo de alterar a situação contemporânea. É esse posicionamento ambivalente

em relação à estética surrealista que se deduz das palavras de Luiz Pacheco reproduzidas por João Pedro George na sua biografia:

Na opinião de Pacheco, tudo isso contribuiu para o descrédito dos neo-realistas e para a sua aproximação aos surrealistas, os quais utilizavam ‘uma linguagem com uma força íntima de revolta muito mais coerente do que o neo-realismo. E com a qual era muito mais fácil enganar a PIDE, porque eram encontros de palavras, cadáveres esquisitos, imagens malucas. Para a polícia, aquilo eram coisas de malucos, de bêbados ou de paneleiros (...). Mas não se fazem revoluções, nem mesmo combates, através de poesias, nem de sonetos, nem de romances, nem nada dessa merda. Enfim, era uma ilusão da época’. (*apud* George, 2011: 160)

Desta forma, torna-se evidente o diálogo crítico e as dissensões doutrinárias que Pacheco manteve com o movimento surrealista. Por um lado, nele interessou-lhe a novidade programática, o automatismo lúdico das suas múltiplas técnicas e jogos, como o *Cadáver Esquisito* por ele mencionado no passo reproduzido, ou outras formas de renovação estética – mesmo que não passassem do papel. No pólo oposto, a passividade e a ineficácia transformadora do projecto surrealista, em dissonância com os objectivos revolucionários a que os seus membros se propunham, dele afastavam o autor.

No entanto, a importância de Luiz Pacheco como editor dos autores surrealistas não pode ser negada. Ele foi, com efeito, um importante pilar do movimento, um “acólito da seita”, como ironicamente lhe chamou João Gaspar Simões (*apud* George, 2011: 165). Na biografia de João Pedro George, relata-se, aliás, a polémica que o autor travou com o crítico presencista, naquela que foi uma reedição do conflito entre o cânone, de que Simões era à época o guardião tutelar, e a ousadia iconoclasta da vanguarda. O próprio Pacheco, nas palavras dactilografadas a estêncil com o título *Rompimento Inaugural* (que acompanhavam a primeira edição de *A afixação proibida*), informa-nos que nunca passou de um mero editor dos autores surrealistas:

O organizador da presente edição d’ *Afixação Proibida*, Sr. Luiz Pacheco, nada tem a ver com tais temas, nunca se disse surrealista (e praza a Deus que nunca o seja) e desde logo considerou o dito texto *vulnerável, muito vulnerável* – por unilateral (e faccioso). Mas deram-lho para publicar e publicou, como era da sua obrigação. (*ibidem*: 209)

Nos termos de uma fecunda colaboração deverá, pois, perspectivar-se a relação de Luiz Pacheco com o núcleo surrealista dissidente. Como sustenta João Pedro George, “no movimento surrealista, fora apenas ‘um marginal, um companheiro de jornada, um colaborador prestável’ ” (*ibidem*: 249). Com efeito, para além de um título de nítida filiação surrealista – *Fátima ou o Amor Louco* – é exígua a produção de Luiz Pacheco que expressamente dê testemunho do ascendente da estética de Breton⁴. É no seu papel como editor que reside a sua real importância, no que diz respeito à difusão e consolidação do movimento surrealista em Portugal.

A ligação de Luiz Pacheco ao abjeccionismo justifica, contudo, algumas reflexões adicionais. Se o autor deliberadamente se afasta de algumas directrizes estético-programáticas do surrealismo de inspiração bretoniana, não deixa de se sintonizar com algumas das suas propostas ideológicas. Para além de essa adesão se tornar inequívoca na intensa atividade editorial que patrocina, terá que destacar-se a relevância que concede à estética abjeccionista. Pacheco assumiu, simultaneamente como proposta estética e *modus vivendi*, o abjeccionismo, tendo mesmo redigido um opúsculo precisamente intitulado *O que é o Neo-Abjeccionismo*.

Em três sucintas páginas, o autor parte do seu próprio *casus* singular para ilustrar o modo de ser (e de criar) programaticamente abjeccionista. O texto desenvolve-se a partir do relato da sua condição de indigência e marginalidade – com o retrato franco das dificuldades financeiras ou da fome dos filhos, por exemplo –, mas convergindo numa apologia irrestrita e intransigente da liberdade: "Mas, 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". (Pacheco, 1973: 161). Em algumas entrevistas, Pacheco esclarece que o prefixo *neo-*, anteposto a abjeccionismo, foi utilizado jocosamente, parodiando os rótulos designativos de outras correntes estético-literárias, como o neo-realismo. Em rigor, nada separava o seu neo-abjeccionismo daquele que era praticado, por exemplo, por Pedro Oom, o primeiro a introduzir a designação em Portugal. Verifica-se, pois, uma flagrante proximidade entre o

⁴ É também essa a opinião de Maria de Fátima Marinho que, no seu estudo sobre *O Surrealismo em Portugal*, integra Luiz Pacheco entre os "surrealistas não ortodoxos", salientando que o autor "está mais ligado ao Surrealismo a nível editorial do que a nível da produção poética, destinando-se a maior parte dos seus textos a narrar uma espécie de autobiografia romanceada" (Marinho, 1987: 277).

abjeccionismo que Luiz Pacheco praticava e algumas das injunções doutrinárias do surrealismo. Disso mesmo nos dá conta João Pedro George na biografia do autor:

O que é, afinal, o abjeccionismo? Quem aplicou a palavra ao contexto português foi Pedro Oom, ao escrever, por volta de 1953, um *Manifesto Abjeccionista*, que se perdeu. À falta desse texto, resta-nos a entrevista que Oom deu ao *Jornal de Letras e Artes*, onde explicou o que entendia por abjeccionismo e qual a sua ligação com o surrealismo. O abjeccionismo era, acima de tudo, uma atitude voltada para a sobrevivência e afirmação do indivíduo num meio social que coarctava o livre desenvolvimento da sua personalidade. Numa sociedade como a de então – ditatorial e sem liberdades – o escritor tinha apenas ‘como alternativas a angústia ou a abjecção’. Se a escolha da primeira implicava uma demissão do escritor, a escolha da segunda significa que ele preserva, apesar de tudo, ‘uma réstia de esperança’ quanto ao destino do ser humano. A posição abjeccionista depende da resposta que cada um dá à seguinte pergunta, formulada por Oom: ‘que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres objectos?’. O abjeccionista será então aquele que, através da sua própria abjecção – por exemplo, aderindo aos humilhados e ofendidos, levando a vida de um vagabundo (a vagabundagem nesse sentido, é um acto poético) ou ostentando a sua pobreza, a sua doença ou degradação –, acredita atingir uma pureza que lhe permite ‘sobreviver livre, possuir a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam não colaborando com elas’. (George, 2011: 257)

Apesar de longa, a transcrição desta passagem parece-nos fundamental para, através dela, destacarmos a filiação abjeccionista do trabalho criativo de Luiz Pacheco, expressa tanto na formulação de uma doutrina estética e ética, como no modo como ela se prolonga na sua escrita e na sua vida, levando-o a reclamar-se herdeiro da tradição marginal do escritor maldito. Por outro lado, o abjeccionismo aproxima-o, uma vez mais, da corrente surrealista dissidente. Ainda assim, João Pedro George observa que houve quem aparentasse o abjeccionismo a uma “versão mais radical do neo-realismo” ou quem, inversamente, defendesse que se tratava do “advento de um surrealismo caracteristicamente ou genuinamente português” (*ibidem*: 257).

Por outro lado, não é demais insistir na questão do amor libertário como um ponto de convergência da obra de Luiz Pacheco com a criação surrealista, aproximando, por outro lado, ambas da tradição libertina. A pulsão indómita de *Eros* constituía, para Breton e os seus discípulos, uma arma de arremesso contra a moral burguesa, o *establishment* político e a *doxa* religiosa. Essa dimensão revolucionária do erotismo, especificamente

revalorizada pela doutrina surrealista, é salientada por Alexandrian que, na sua *História da Literatura Erótica*, alude, nos seguintes termos, à figura de proa do surrealismo francês:

A Exposição Internacional do Surrealismo de Dezembro de 1959 a Janeiro de 1960 em Paris, na galeria Daniel Cordier, sobre o tema do ‘Erotismo’, permitiu a André Breton precisar o seu ponto de vista no catálogo. Diz ele que a exposição se fazia para apontar ao mundo o erotismo como valor revolucionário do nosso tempo, o que iria ser explorado até ao final do século (neste aspecto foi profeta). (Alexandrian, 1991: 496)

Num ensaio já citado, José Cândido Martins reproduz duas reflexões lapidares sobre o poder instabilizador do *Eros* surrealista, respectivamente de Ernesto Sampaio e de Natália Correia que nos parece oportuno reproduzir pelo seu valor ilustrativo:

É o amor que nele [no homem] tudo liberta. É o Amor que nele acorda as potências adormecidas e são estas potências que eliminam oposições e inquietudes e, por entre o múltiplo e o diferenciado, abrem nele a Via para o Único, o indiferenciado. (*apud* Martins, 2003: 204)

A busca do sentido do amor só pode ser empreendida nos transes de um amor louco, convulsivo. Um amor cuja duração não pode ser sujeita a nenhuma alteração. (*apud ibidem*: 204)

Pelo seu potencial disruptivo e força instintiva, mas também pela sua capacidade de fusão de contrários e unificação de antinomias, a expressão erótica, na sua inesgotável diversidade, assume um papel capital na estética-ética surrealista, como de resto José Cândido Martins não deixa de assinalar:

Ora, para o espírito iconoclasta, carnavalesco e parodístico da vanguarda surrealista, a expressão erótica constituía-se como um discurso profundamente congenial – numa palavra, *Eros* apresentava-se como uma fonte privilegiada de subversão e de revelação, numa palavra, de revolução. (Martins, 2003: 196)

Torna-se inequívoca a aliança cúmplice de erotismo e surrealismo e, por conseguinte, também a relação consubstancial da obra de Luiz Pacheco com este binómio. A celebração

do corpo erótico como lugar de liberdade e dissidência surge enunciada num texto-manifesto do autor, intitulado *Comunicado ou Intervenção da Província*, no qual, segundo João Pedro George, Pacheco, que à época cultivava ainda relações amistosas com Mário Cesariny, apresenta o amigo como “Poeta do corpo”, voz insubmissa numa “civilização castradora que despreza o corpo”:

ÓDIO AO CORPO! É o que eles nos ensinam e comandam desde os bancos da escola. AMOR AO CORPO! É o que o poeta quer e recomenda e pratica, mesmo no fundo do cárcere, até nos silêncios entre as suas palavras. Ora já me parece que vai sendo altura de perdermos a timidez ou a vergonha O MEDO e fazendo muitas figas e TOMAS! aos carrascos do corpo e aos apressados coveiros que nos rodeiam, usarmos o nosso corpo e o alheio a bel-prazer, e conforme melhor nos apeteça. Não proponho a luxúria, que é a desordem dos sentidos, mas a libertação do medo. Seguirmos as lições de SADE, a estratégia de LACLOS, o à-vontadinha de MILLER, os requintados *pas-de-quatre* de DÜRELL. (...) mas nada de exibicionismos, cuidado muito cuidado, que a BASTILHA DE PÊJOTA é numa esquina aí perto...e os seus calabouços, pelo que vi, têm má ventilação. Fedores mil. (*apud* George, 2011: 334)

O resgate do corpo e dos seus instintos e pulsões, levado a cabo pelos surrealistas – na linha do que, séculos antes, tinham proposto Sade e toda a tradição libertina – constitui-se em instrumento crucial da libertação pulsional e afirmação vitalista do homem. Como seria de esperar, Cândido Martins inscreve a exploração surrealista do erotismo numa genealogia que, naturalmente, remonta ao Marquês de Sade, mas, no campo literário português, também a Bocage, de resto integrado por João Pedro George na categoria do escritor marginal:

Com efeito, tanto no surrealismo francês, como no português, não deixa de ser significativo o estabelecimento de uma genealogia dos seus ‘precursores’. O espírito vanguardista auto-legitima-se assim, revalorizando uma tradição de alguns cultivadores da literatura erótica – desde o marquês de Sade, por exemplo, cujas obras são escandalosamente reeditadas; ao inovador Bocage das poesias eróticas, objecto de tantas edições clandestinas, constituindo na decadência portuguesa de Setecentos um símbolo de subversão da ordem estabelecida. Aliás, numa entrevista concedida ao espanhol César António Molina, Cesariny individualizava a criação

erótica de Bocage, nas suas admiráveis *Cartas de Olinda e Alzira*, como um exemplo paradigmático dos ‘antecedentes’ do surrealismo português, acrescentando depois que a posteridade do poeta reduziu e marginalizou na categoria de libertino. (Martins, 2003: 197)

Torna-se, então, manifesta a relação entre a erótica surrealista e a personagem precursora do libertino, verdadeiro agente de uma revolução pelos sentidos. A funcionalidade da linguagem erótica surrealista não se esgota, contudo, no seu papel subversivo e iconoclasta. O objecto sexual preenche também uma imprescindível função poética, como repetidamente nos relembram os surrealistas António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, Mário Cesariny e Pedro Oom, em *Afixação Proibida*:

Oh, quanta poesia existe no objecto sexual! Que não foi, como queriam os sacerdotes, desfigurado. (...) – Porque os nossos impulsos não coincidem necessariamente com qualquer lei moral imposta. – Porque a verdadeira ciência é o saber esquecido, é o turbilhão de pequenas mãos de vidro no reflexo furioso do metal candente que formará as gotas do nosso pensamento. – Porque o meu cérebro marcha através dos vossos olhares e a atmosfera poética resplandece de milhares de estrelas. Assim nos aparece o destino poético. Aqui já ninguém busca um séquito. QUER-SE COMPANHIA! Quer-se o Caminho lento e incendiário do Amor. A destruição da Natureza. A Flor Macabra e o Perfume Exótico da Paisagem Petrificada. (Cesariny, 1997: 113-114)

O projeto surrealista visava, num paradoxo assumido, substantivar literariamente aquilo que era da ordem do inconsciente e do pulsional, transpondo o desejo anárquico em texto. Compreende-se, deste modo, a centralidade que a questão erótica ocupa na poética surrealista. Em torno dela confluem as linhas axiais que, de alguma forma, aproximam Luiz Pacheco das postulações da escola surrealista.

É, contudo, indisfarçável a distância que separa o programa surrealista do erotismo socializado, visto que, como observou Octavio Paz, o acto erótico, de natureza exclusivamente humana, representa a aculturação da sexualidade e, em consequência, a domesticação do seu potencial subversivo (Paz, 1993:18). Embora os autores surrealistas tenham ocasionalmente recorrido ao discurso mais explicitamente pornográfico, a exploração assídua dos códigos da *erografia* – isto é, de uma escrita centrada no *erótico* – torna claro um essencial paradoxo: fazendo uso de uma sexualidade vigiada pela gramática

cultural, os surrealistas comprometem a expressão libertária de um desejo anárquico e disruptivo, fundado no instinto.

Em *La llama doble*, Octavio Paz sublinha ainda a relação de simbiose que se estabelece entre erotismo e poesia: “La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal” (Paz, 1993: 12). É justamente nesta poética corporal (ou, noutros termos, na erótica verbal) que nos iremos deter quando, em momento oportuno, nos ocuparmos da análise dos textos de Luiz Pacheco.

Octavio Paz considera o erotismo como metáfora da sexualidade, visto que aquele transcende necessariamente a pura sexualidade animal. Consistindo numa transfiguração da realidade, o erotismo visa ultrapassá-la, em nome de uma finalidade de natureza mais sublime. Neste sentido, a sexualidade situa-se num plano diametralmente oposto ao erotismo, visto a primeira ter uma finalidade extrínseca – a reprodução – e o segundo constituir um fim em si mesmo (Paz, 1993: 13). À subalternização ou mesmo esvaziamento da finalidade reprodutiva corresponde um sobreinvestimento simbólico, na esfera erótica, em função do qual o objectivo final pode concretizar-se em múltiplas possibilidades, desde a simples descrição da deflagração do desejo à ponderação das suas ressonâncias filosóficas. Esta linha de reflexão filosófica aproxima, à distância de séculos, algumas narrativas libertinas – designadamente as de Sade – da erótica surrealista.

Octavio Paz distingue, nos seguintes termos, sexo, amor e erotismo:

El más antiguo de los tres el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible. (Paz, 1993: 15)

Acentua, por outro lado, o papel crucial que a imaginação desempenha em qualquer cenário erótico. Mesmo no acto da masturbação, salienta o ensaísta, o homem nunca está sozinho, intrometendo-se entre ele e o fantasma do Outro uma personagem invisível – o desejo. Como adiante se procurará demonstrar, *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, de Luiz Pacheco, é, a este título, um texto exemplar.

No seu ensaio, Octavio Paz recupera ainda o entendimento platónico do erotismo enquanto impulso vital que ascende à contemplação “del sumo bien”, numa trajectória de

“paulatina purificación del alma” (*ibidem*: 25), que progressivamente se vai afastando cada vez mais da sexualidade. Como nota ainda o ensaísta de *Lla llama doble*, experiência religiosa e ideologia platónica opõem-se, uma vez que o erotismo se encontra permanentemente presente e que nunca deixa de ser aquilo que é em primeiro lugar – impulso sexual. De facto, esta leitura compagina-se com interpretações mais heterodoxas da narrativa e da iconografia religiosas, que insistem na assídua coabitação de erotismo e sagrado. Basta evocar alguns exemplos da estatuária cristã, como a *Pietà*, de Miguel Ângelo, onde o corpo exangue de Cristo não neutraliza, ainda assim, uma irreprimível sensualidade, ou o *Êxtase de Santa Teresa* (de Ávila), de Bernini, em que a similitude de êxtase místico e êxtase sexual torna problemático o conceito de virtude hagiográfica⁵.

No pólo oposto, o libertino é, segundo Octavio Paz, aquele que nega intransigentemente o sobrenatural, afirmando “el placer como único fin frente a cualquier otro valor” (*ibidem*: 26-30). Mesmo neste caso, o autor sublinha a necessidade impreterível de um “outro”, para que o libertino possa consumir o seu programa de conquista. Entre outros paradoxos que singularizam a filosofia libertina, avulta, pois, aquele que determina que, ao possuir o outro, tendo em vista apenas o seu próprio prazer, no que constitui um aparente acto libertário, o libertino se encontra refém do seu objecto. Ou seja, o libertino apenas pode desenvolver o seu jogo na presença de um Outro – nunca sozinho.

Para além de constituir o epítome da dialéctica da libertinagem, o *divino marquês* é um autor que mantém estreita relação com a actividade editorial e literária de Luiz Pacheco. Com efeito, foi ele quem primeiro editou a obra de Sade em Portugal, mesmo se, no prefácio pró-Sade que redige para a tradução da *Filosofia na Alcova*, Luiz Pacheco não deixa de assinalar alguns pontos de afastamento em relação à ideologia do Marquês:

A virtude nunca recompensada: não estou de acordo, nisto sou anti-Sade também. A crueldade como fonte de prazer (sexual), como método de conhecimento (próprio ou alheio), como regra de conduta integralmente egoísta: eis alguns dogmas da ética de Sade que repugna aceitar na sua totalidade. (Pacheco, 1977: 124)

⁵ É, aliás, este o tema do conto “O Grande Segredo”, de Jorge de Sena, incluído em *Novas Andanças do Demónio*. Nele, o êxtase místico de uma santa anónima – mas que pode legitimamente aproximar-se de Santa Teresa – surge ironicamente associado à cópula involuntária que mantém com o demónio, numa paródia disruptiva da proscricção do desejo e do corpo postulada pela ética cristã.

Esta crueldade ritualizada, no contexto do relacionamento sexual, bem como a virtude subjugada pela perversidade são os pontos fundamentais da ética sadiana mencionados por Pacheco, mas, como se sabe, o Marquês não se limita a fazer a apologia irrestrita da crueldade, colocando-a antes ao serviço de um desígnio filosófico que não se esgota na gratuidade hedonista.

Em Portugal, segundo Jean Paulhan, durante século e meio, foi escasso o conhecimento da obra de Sade:

Sim, que era marquês – podia acontecer dizer-se; que à sua volta pairava um inferno de carnes violadas, feridas por um prazer que alcançava assim o êxtase; que existem palavras – sadismo, sádico – inventadas dentro do seu nome e da sua tara. Uns quantos portugueses chegavam a não ignorar que era escritor – escritor de inacessíveis livros, talvez ocultos em fileira de trás de grandes bibliotecas mas ausentes das livrarias, quer no francês do original, quer numa edição clandestina que alguma vez tivesse ousado a Justine ou a Juliette vertida para a língua deste sudoeste estreito e, nessa altura, ainda mais entalado entre Espanha e mar. (Paulhan, 1992: 72)

Será, pois, Luiz Pacheco a editar Sade, pela primeira vez, no nosso país, fingindo “tomar por texto dramático o *Diálogo Entre um Padre e um Moribundo*”, inserindo-o “numa colecção de teatro” (Paulhan, 1992: 73).

A valoração estética da obra romanesca e novelística de Sade tem destacado tanto as fragilidades de um estilo repetitivo (exemplarmente documentado em *120 Dias de Sodoma*, por exemplo), como a radical novidade da proposta filosófica que impregna os seus textos. Corporizando a personagem do libertino setecentista francês, assumindo a sua pose de teatralidade aristocrática, Sade vai desenvolver uma narrativa de desconstrução de valores e de ataque destemido às instituições, em cujo contexto o erotismo desempenha função de verdadeira força motriz. Compreende-se que, neste aspecto particular, Sade tenha sido reivindicado pelos surrealistas como um dos seus precursores.

Como salienta Eliane Moraes, o autor sempre revelou lúcida consciência de que os seus textos corriam o risco de serem mal interpretados por quem não possuísse capacidade de fazer mais que uma leitura *ad litteram*:

Sade recusa a ideia de que seu texto possa se oferecer a um leitor médio: os seus livros não são jamais destinados a um público abstracto (...). O marquês tem em mente um público restrito e específico, ao qual se expressa de forma direta e íntima, como numa conversa particular. (...)

É na dedicatória de *La Philosophie dans le Boudoir*, contudo, que a constituição do leitor de Sade se evidencia. O livro é destinado aos libertinos e a seus pares: ‘Voluptuosos de todas as idades e de todos os sexos, é a vós somente que dedico esta obra; alimentai-vos de seus princípios que favorecem vossas paixões’. (...). Dolmancé afirma categoricamente: ‘Eu só me dirijo às pessoas capazes de me entender e estas me lerão sem perigo’. (Moraes, 1998-1999: 116-117)

Nesta transcrição, destaca muito justamente a ensaísta de *Lições de Sade* a consciência do autor em relação ao seu leitor ideal, aqui identificado com uma elite libertina. Sade revela, assim, clara consciência de que grande parte do seu público potencial se encontrava impreparado para ler os seus textos em clave filosófica. Em *The Philosophy of the Marquis de Sade*, Timo Airaksinen sublinha a densidade filosófica dos escritos sadianos, argumentando que “we can read Sade, but only with a key. I shall argue that this key is the realization that Sade is actually a philosopher in disguise” (Airaksinen, 2001: 5).

O radical relativismo moral preconizado pelo Marquês, em função de um imperativo natural que neutraliza as noções de culpa e crime, parece ser a proposta que mais perturba os seus leitores, por fragilizar os alicerces do edifício ético burguês, tornando precárias as certezas morais do leitor. O processo consiste numa retórica de repetição de uma acção classificada pela moral vigente como “má”, por forma a esvaziá-la completamente de sentido, não despertando no leitor qualquer sentimento de reprovação ou repúdio. Por outras palavras, cultiva-se um posicionamento de indiferença axiológica ou distância fleumática em relação ao “mal”. Da mesma forma, aproveitando algumas lacunas da moral burguesa e católica – e principalmente da filosofia iluminista que constituía o paradigma epistemológico vigente –, Sade apresenta-nos o crime como algo que não existe, pelo simples facto de ser um acto inerente ao espírito da própria natureza. O que é natural, argumenta-se, não pode ser crime. Assim, como refere Eliane Moraes,

O estudo da sua obra [de Sade] (...) leva-nos a compreender muito sobre a crise do pensamento aristocrático em relação ao Iluminismo. Seus escritos traduzem perfeitamente a ambivalência da nobreza intelectual da época, cujos ideais eram tanto pró quanto contra a Ilustração: se, por um lado, defendiam o Iluminismo por

ser um movimento intelectual que revolucionava os costumes morais, por outro, repudiavam-no por conta do seu conteúdo de mudanças sociais e políticas. (Castro, 2006: 23)

Luiz Pacheco recorre a Blanchot, que cita no seu prefácio a *Sade*, para esclarecer esta questão: “Si le crime est l’esprit de la nature, il n’y a pas de crime contre la nature et, par conséquent, il n’y a pas de crime possible” (*apud* Pacheco, 1977: 123). Na formulação coincidente de Octavio Paz, “as nossas acções não importam, não têm substância moral. São ecos, reflexos, efeitos de processos naturais” (Paz, 2001: 38).

Sintetizar o sistema filosófico de Marquês de Sade não é tarefa fácil, tanto pela sua natureza frequentemente contraditória, como pelo modo hermético e, por vezes, enigmático como aquele surge formulado. Sade constitui, contudo, um pensador incontornável da ética da libertinagem e, mais latamente, da questão erótica que com ela surge intrinsecamente ligada, mesmo que, muitas vezes, o autor pareça recorrer mais à representação pornográfica do que à expressão erótica propriamente dita. A crueza explícita, que predomina nos relatos das perfídias levadas a cabo pelos celerados em *120 Dias de Sodoma*, está longe do registo erótico convencional, precisamente em virtude de uma animalização do rito que cancela um tratamento de pendor mais marcadamente estético e sensual. Torna-se explícita a intenção de insurreição através da exposição escabrosa dos vários delírios humanos, precisamente como na adaptação cinematográfica realizada por Pier Paolo Pasolini em *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Nela, o universo sadiano surge transposto, em registo abjeccionista, para a Itália fascista de Mussolini. Ambos – escritor-filósofo e realizador – se centram nas questões filosóficas e políticas em torno da sexualidade como exercício de poder, em detrimento daquilo que poderia considerar-se como o aspecto puramente lúdico da sensualidade. Deste modo, como argumenta Daniel Wanderson Ferreira,

É nesse contexto que deve ser discutida a aparição de um folhetim político, presente no interior do romance *La Philosophie dans le Boudoir* [*A Filosofia na Alcova*], conclamando em 1795, os franceses a mais uma tentativa de pensar a república. Essa obra póstuma do autor de *Justine* – livro de grande sucesso de Sade e publicado em 1791 e, em versão ampliada, acrescido da narrativa de Juliette, irmã de Justine, em 1797 – propunha pensar o processo de educação social pelo viés republicano, justamente num momento em que os movimentos políticos apontavam novas direcções. (Ferreira, 2006: 453)

Na sua dissertação intitulada *Sade, Libertinagem e Política*, o autor sustenta que Sade compõe um cenário erótico para, a partir dele, formular a sua proposta política. Subsiste, no entanto, uma dúvida, como bem se sublinha: “A questão é saber em que medida o tema político não aparece como simples chamariz para as peripécias sexuais dos personagens ou vice-versa.” (*ibidem*: 455) Apesar de tudo, não nos parece que o tema político surja como “mero chamariz”, da mesma forma que n’ *O Libertino Passeia Por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor* as questões política, social e religiosa constituem mais do que um mero pano de fundo histórico-contextual. Parece-nos mais plausível considerar, em Sade como em Luiz Pacheco, o erotismo como mecanismo de insurreição e estratégia libertária do que como tema polarizador exclusivo dos textos em causa. Tanto a questão política, como a religiosa, assumem indiscutível importância, encontrando-se em consonância com a concepção de libertino como “ateu irredutível”, como o descreve Klossowsky:

A questão é posta nos seguintes termos: o cristianismo deve ser rejeitado porque as suas consequências sociais são imorais; só o ateísmo pode assegurar uma base ética à educação nacional. (Klossowsky, 1968: 90)

Em *Mais do que Erótico: Sade*, Octavio Paz insiste na função social reguladora do erotismo: “O incentivo e domínio da sexualidade, a sua finalidade, é dupla: irrigar o corpo social sem o expor aos riscos de se afundar. O erotismo é uma função social” (Paz, 2001: 16). Sublinha ainda o estatuto secundário da acção, em comparação com a relevância que, no erotismo, assume o plano do discurso. Segundo o autor, toda a *mise-en-scène* erótica é desenvolvida “em nome de um sistema de pensamento” e a “acção é filha do discurso” (Paz, 2001: 23). Estas reflexões vão precisamente ao encontro daquilo que temos vindo a apresentar como sendo o legado filosófico – ainda que difuso e assistemático – de Sade. Paradoxalmente, o que se pretende, pelo recurso à representação reiterada da sexualidade ou do erotismo, é neutralizar o seu efeito e dessensibilizar o leitor. Por outras palavras, ao contrário do que poderia supor-se, a convocação repetitiva do obsceno nos textos do Marquês de Sade não visa instigar a imaginação perversa de um potencial leitor desprevenido, mas atingir a sua anulação enquanto obscenidade, instalando uma suposta

apatia judicativa e anomia axiológica no leitor. Uma vez mais, o ensaio de Octavio Paz esclarece-nos, de modo exemplar, sobre esta questão:

O libertinismo não é uma escola de sensações e paixões extremas, mas antes a busca de um estado para lá das sensações. Sade propõe uma impossibilidade lógica ou um paradoxo místico: gozar a insensibilidade. (Paz, 2001: 54)

A figura de Sade e a sua complexa filosofia erótica constituem um inesgotável campo de indagação. Aquilo que, no presente trabalho, nos importa salientar é o modo como a obra do *divino Marquês* se inscreve na tradição libertina, o seu papel de precursor e figura tutelar no contexto do movimento surrealista e, sobretudo, o diálogo, documentado na obra de Luiz Pacheco, com o legado sadiano. Interessou-nos enquadrar a figura no campo da representação erótica, porquanto, no caso da obra do autor de *Comunidade*, e ao contrário daquilo que seria previsível, a sensualidade assume um papel que nos parece mais destacado do que o da própria sexualidade. É, aliás, o próprio autor quem confessa que “as famas são uma coisa e a realidade é outra, nunca fui um tipo muito sexuado (...). Sou um tipo muito mais sensual que sexual” (Ribeiro, 1998, s.p.).

Em Pacheco, intui-se um sistema de escrita e pensamento de contornos dissidentes, que se apropria de uma matriz ecléctica, mas que não abdica de uma irreduzível originalidade e de um posicionamento pessoalíssimo em relação à libertinagem, mas também, mais latamente, ao erotismo e à sexualidade. Neste modelo de dissidência é inegável a sombra de Sade.

A reabilitação surrealista da figura de Sade veio demonstrar que, apesar das suas inúmeras incongruências e paradoxos, ela se reveste de importância indesmentível na história da literatura ocidental. No seu depoimento de 15 de Dezembro de 1956, na 17ª Câmara Correccional de Paris, referente à publicação das *Obras Completas de Sade* por Jean-Jacques Pauvert, Jean Paulhan sintetiza nos seguintes termos a importância literária de Sade:

A importância de Sade parece-me tanta, quer do escritor – é muito grande escritor – , quer do filósofo, que proibir-lhe os livros equivaleria mais ou menos (e uma vez que lemos diariamente as obras dos seus discípulos nos jornais) a permitir que estes publicassem o que se proibira em livro. (Paulhan, 1992: 60)

Embora formulando uma apreciação mais reservada do talento literário de Sade, Octavio Paz não deixa de destacar a figura do Marquês como instigante caso singular:

A importância de Sade, mais do que literária, é psicológica e filosófica. As suas ideias têm indubitável interesse; não obstante, Bataille e Blanchot exageram: não era um Hume. As suas opiniões interessam-nos não pela sua pertinência filosófica, mas porque ilustram uma Psicologia singular. Sade é um caso. Tudo nele é imenso e único, mesmo as suas repetições. Assim, fascina-nos e, alternativamente, atrai-nos e repele-nos, irrita-nos e aborrece-nos. É uma curiosidade moral, intelectual, psicológica e histórica. (Paz, 2001: 70)

É sobretudo esta dimensão do caso-Sade, núcleo de fecunda irradiação filosófico-literária, que nos importa evidenciar neste trabalho. No artigo "Sade, esse Sublime Energúmeno", observa António Guerreiro:

Apollinaire, reunindo em 1909 algumas *Páginas Escolhidas*, foi o primeiro a levar o autor de *La philosophie dans le boudoir* a sério. E fê-lo com uma declaração profética: 'Este homem que talvez não tenha contado para nada durante todo o século XIX pode muito bem dominar o século XX'. Depois vieram os surrealistas, que fizeram dele uma figura tutelar, e vieram Klossowski, e Bataille (para o qual Sade foi motivo de um conflito com Breton) e Blanchot, Lacan, Foucault e muitos outros. Não se pense, no entanto, que esta recepção de grande envergadura teve algum efeito nas entidades oficiais que zelam pelos bons costumes. (Guerreiro, 2014, s.p.)

Essa "recepção de grande envergadura", bem como o alheamento das "entidades oficiais que zelam pelos bons costumes" surgem amplamente documentados na obra de Luiz Pacheco que infatigavelmente nos lembrou que "o Sade está entre nós".

3. Leituras Libertinas

3.1. O Sade entre Nós

O texto "O Sade entre Nós" constitui o prefácio à tradução portuguesa de *A Filosofia na Alcova*, do Marquês de Sade, escrito por Luiz Pacheco, a pedido de Fernando Ribeiro de Melo, no início de 1966, e publicado pela Editora Afrodite. Ribeiro de Melo projectara o prefácio de Pacheco como um texto *pró*-Sade, que seria dado à estampa conjuntamente com um segundo texto, de David Mourão-Ferreira, *contra* Sade (George, 2011: 378). Não será necessário demorarmo-nos nas razões pelas quais escolhemos iniciar a segunda parte da dissertação com este opúsculo. Com efeito, pela sua orientação teórico-programática, o texto prefacial de Pacheco ocupa-se da dilucidação (pessoalíssima) dos conceitos de libertinagem e libertino, dando conta da presença explícita ou vestigial do pensamento de Sade na obra do autor ou, inversamente, expondo alguns pontos de fuga relativamente ao aparato filosófico subjacente à questão libertina. Permite, por outro lado, traçar o retrato de um Portugal intelectualmente estagnado, sob o sinistro pontificado de Salazar. Este texto, expondo as linhas mestras de um projecto de pensamento e escrita de matriz sadiana, configura, assim, uma espécie de glossário crítico que permite esclarecer o posicionamento de Luiz Pacheco, no que toca à questão libertina. Os conceitos de libertinagem e libertino, relidos a partir da visão idiossincrática do autor, permitem, uma vez mais, inscrevê-lo numa tradição de marginalidade, expressa também na sua heterodoxa ressignificação de toda a tradição libertina setecentista.

O ensaio de Luiz Pacheco discute o modo como a figura de Sade e a tradição libertina têm sido compreendidas ou, mais rigorosamente, incompreendidas pela generalidade do público português que se limita a uma leitura superficial dos textos, reduzindo-os à apologia da pornografia ou de práticas sexuais escabrosas.

O prefácio abre com uma dedicatória jocosa ao Dr. Juiz Arelo Manso, numa clara intenção de ataque *ad hominem*, mas também de demolição irónica dos vários aparelhos repressivos de Estado – designadamente o jurídico e o político –, pela forma como condenavam à época todas as questões ligadas à sexualidade: “a libertinagem neste paíxe (ele fala axim) inda num é permitida...” (Pacheco, 1973: 113) Através da transcrição, com clara intenção derrisória, das palavras do juiz, Pacheco agradece ironicamente a cautelosa advertência do Dr. Manso. Como observa João Pedro George, esta referência ao juiz Manuel Arelo Manso agravou a responsabilidade de Pacheco, porquanto “atacava e ridicularizava um Juiz do Tribunal da Boa-Hora – com quem já se cruzara antes, noutros processos” (George, 2011: 379). Percebe-se, nesta atitude de contestação do *establishment*, o mesmo tom disruptivo que encontramos patente em toda a tradição libertina, num desafio que se diria donjuanesco das instituições e das várias figuras que as representam. Colocar em causa os poderes instituídos, questionar a sua legitimidade, desrespeitá-los sempre que possível, parecem ser algumas das práticas mais comuns do programa filosófico-literário libertino também subscritas – na vida e na escrita – por Luiz Pacheco.

No que toca às razões justificativas do convite que lhe fora dirigido para escrever este prefácio, Luiz Pacheco esclarece que ele se deve ao facto de ter sido o primeiro editor de Sade em Portugal. O autor refere, contudo, que Sade já tinha sido publicado e lido em 1820 e reconhece a continuidade ancestral das gerações com sentimentos e vontades revolucionárias e emancipatórias, apontando “em 1870, essa geração libertária, e em 1910 com gritos à *Libârdade*, e por aí adiante” (Pacheco, 1973: 114), numa linha evolutiva que se prolonga nos dias do Dr. Manso, e da “Moralzinha que ele representava, defendia, propagandeava” (*ibidem*: 115).

Pacheco cita, depois, *A Cartilha do Marialva*, de José Cardoso Pires, opondo a personagem do marialva à figura do libertino, avultando, numa situação diametralmente oposta à do libertino, a impunidade da devassidão marialva, poupada pelo policiamento repressivo dos bons costumes. Denuncia-se, assim, a vigência de dois pesos e duas medidas. Enquanto que a justiça reservava, para o libertino, tratamento implacável, a dissolução marialva difundia-se impunemente e era mesmo objecto de aplauso social. Deste duplo critério nos dá conta também João Pedro George: “Referindo-se aos machistas marialvas que recorriam à prostituição e às mulheres de cabaré, [Luiz Pacheco] diz que ‘para esta devassidão comercializada, é o dr. Manso mai-la sua Moralidadezinha um

perfeito cegueta!’ ” (George, 2011: 379). No que especificamente diz respeito à distinção entre marialva e libertino, o próprio Cardoso Pires refere, como anteriormente se salientou, que o “marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue” (Pires, 1989: 11). Nessa relação contrapolar com o libertino, o marialva surge como um paradigma de machismo e de impotência espiritual. Note-se que Luiz Pacheco não deixa de anotar a forma displicente como a figura de Sade é tratada no texto de Cardoso Pires. Sade é, argumenta o autor, o mentor incontornável da filosofia libertina, salientando que, mesmo antes de Laclos e Vailland,

(...) já o Sade tinha escrito muita sadice (...). Dar o Sade por louco e metê-lo no hospício: é o costume, 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, ocultar o mais possível no reverso da lapela, como é dos regulamentos em certos sadistas contemporâneos que nós conhecemos à paisana. (Pacheco, 1973: 115)

A intenção de denúncia, que emerge repetidamente na obra de Sade, sobretudo em relação à moral dúplice e à dissimulação cobarde que respaldam a sociedade burguesa, é extensiva ao próprio Luiz Pacheco que, tanto no exercício da crítica literária, como no domínio da intervenção cívica, não se coíbiu de alvejar tudo o que não lhe parecia legítimo ou coerente, expondo hipocrisias, denunciando a forma como os vários núcleos literários endogamicamente se organizavam como máfias, mais preocupadas com a própria ascensão pessoal de cada um dos seus partidários do que com a literatura *qua* literatura, atacando, enfim, o regime ditatorial e a Igreja nas suas políticas de opressão e terror.

O texto prefacial de Pacheco não deixa de incluir algumas referências a estudos anteriores sobre a figura e a obra do Marquês. O autor afirma ter lido algumas obras sobre Sade, elegendo “das mais asnáticas uns parágrafos do Egas Moniz *n’A vida Sexual* e um estudo muito embrulhado de Simone de Beauvoir (em *Privilèges*). A sério, li um magnífico trabalho de Maurice Blanchot num *Temps Modernes* antigo” (*ibidem*: 115).

Em seguida, apresenta-se o diagnóstico do povo português, inapto para lidar com perplexidades filosóficas, mais inclinado à devassidão do que à reflexão. Dessa predisposição transcorre um problema cultural: “das nossas Faculdades de Letras saem

licenciados e, até, possíveis doutorandos que duvido muito tragam nas cabecinhas filosofia e leituras, ideias arejadas, para lhe meterem o dente (no Sade, acima de pura pornografia que nele há; no Blanchot, àquele alto nível de interpretação crítica)” (*ibidem*: 117). Longe de ser exclusivo das massas incultas, o problema mental português – isto é, a incapacidade para ler, nas suas ressonâncias filosóficas e implicações profundas, a obra de Sade – é, segundo Pacheco, transversal a toda a população portuguesa.

Ao anunciar que Sade está entre nós – ou que “O Sade está em todos dentro de nós” (*ibidem*: 117) – Pacheco defende que a escrita do Marquês é inseparável da revelação do homem na sua complexa verdade ontológica, desocultando “um novo segredo humano descoberto, o homem contemplando-se numa dimensão mais real no fundo dos fundos que é o abismo da nossa alma” (*ibidem*: 117). A defesa intransigente da liberdade humana é um dos pontos cruciais da ética literária de Sade, bem como de toda a filosofia libertina. Para Luiz Pacheco, é inequívoco que a libertação do homem deve começar dentro de cada um e implica a rebelião contra a servidão de Deus – a “ideia-pesadelo de Deus” (*ibidem*: 118) –, constructo castrador e repressivo engendrado pela Igreja. Parte da animosidade do público em geral em relação a Sade parece, aliás, ser devida à exacerbação ateísta dos seus escritos.

Luiz Pacheco relaciona, por outro lado, a filosofia sadiana com alguns ideais da Revolução Francesa, argumentando que Sade “pregava mais um esforço e foi por isso mesmo que passou trinta anos de vida encafudado em prisões” (*ibidem*: 119). Talvez esta ideia de “mais um esforço” seja também um conceito que possamos aplicar, com pertinência, à trajetória biográfica do próprio Pacheco, empenhado em assumir a sua marginalidade de forma extrema e radical, o que, segundo o próprio, permitiria legitimar a sua luta, ao contrário, por exemplo, da *performance* revolucionária, meramente estética, dos surrealistas antes mencionada.

Bocage, contemporâneo do Marquês de Sade, representa, segundo Pacheco, um dos precursores do autor libertino em Portugal. Ambos, argumenta o prefaciador, tiveram como destino o cárcere pela mesma razão – serem ambos libertinos: “O que levou Sade às jaulas dos seus diversos carcereiros foi ser um libertino. Tal como o nosso Bocage, seu contemporâneo, ao escrever a Pavorosa *Ilusão da Eternidade*” (*ibidem*: 119).

Luiz Pacheco ocupa-se, em seguida, da definição de libertino. Apresenta-se uma definição *a contrario*, da qual parece poder deduzir-se que, mais importante do que dizer

aquilo que o libertino *é*, importa desmistificar a figura, desenredando-a de equívocos e preconceitos, e dizer aquilo que ele *não é*. Ou seja, negar o fundamento de todas as acusações que, desde sempre, sobre ele impendem:

O libertino não é um lúbrico, nem um devasso. Não o é apenas, embora a prática da libertinagem contenda com o sexo. Seres devassos, tarados sexuais, é o que há mais e quanto mais encapotados melhor (...). O libertino não é apenas o homem da vida amorosa, intensa, desordenada, mas algo mais (e o Meritíssimo Magistrado do Juiz Criminal da Boa-Hora sabia-o, com certeza; daí que me tivesse avisado, daí o espaldar donde agora sentencia). É o ateu irreduzível; é o que faz da sua vida amorosa um espectáculo por atitudes, palavras ou escritos; é o que gosta dela, em suma; por isso o proclama. É o que transforma essa experiência muito acima do prazer animal num jogo calculado, numa técnica de sedução, numa aposta vital. E é um tipo inconveniente, um sem papas-na-língua (não um fala-barato) porque falando com os outros e dos outros é de si e da sua Bela Vida que vai falando sempre. Porque, eis a chave, o libertino ama o amor. O Cavaleiro de Oliveira, Bocage foram assim; eu sou à minha maneira um libertino também. E devo confessá-lo: conheço ou conheci gente devassa, libertinos muito poucos. (Pacheco, 1973: 121)

A relevância destas palavras justifica-se não só pelo facto de, através delas, Luiz Pacheco se afirmar como libertino e se reivindicar como representante da tradição libertina, bem como descendente da linhagem intelectual e artística de Bocage, por exemplo, mas também pela própria arqueologia do conceito de libertino por ele desenvolvida. A centralidade da questão religiosa, verdadeira pedra angular da filosofia libertina, torna-se óbvia, quando se define o libertino como "ateu irreduzível". Inclínadas à desconstrução de qualquer dogma ou crença, a religião foi, desde cedo, um dos primeiros alvos a liquidar pelas hostes libertinas.

O próprio tratamento da sexualidade, muitas vezes interpretado como mera devassidão ou licença sexual, surge investido de uma densidade intelectual e reveste contornos filosóficos que dificilmente podem ser detetados pelo leitor culturalmente impreparado. Apesar de se referir à sexualidade como território inseparável do próprio conceito de libertino – e aqui acreditamos que Pacheco se está a referir ao libertino *literarizado* –, demonstrámos já, através de palavras do próprio autor, que durante a vigência da ditadura salazarista, a libertinagem se encontrava mais conotada com um sentido de afronta política e intelectual do que propriamente com um modelo de

devassidão sexual ou de transgressão moral. Trata-se, então, de utilizar a sexualidade como estratégia indisciplinadora, instrumento de luta, em detrimento da simples libertinagem de costumes. Ou seja, o sexo converte-se num álibi plurifuncional.

Seja como for, a questão da liberdade parece constituir o ponto de convergência de toda a filosofia e dos rituais de comportamento libertinos. Não se trata de mera devassidão inconsciente. Há uma intenção, e essa mesma intenção é que, através da literatura, vai transfigurar decisivamente o papel da sexualidade, intelectualizando-a. Por isso, Luiz Pacheco acrescenta:

O libertino não quer apenas mulheres ou homens ou mulheres e homens para a cama. O CORPO DO OUTRO, sob qualquer aspecto; fórmula de coito; técnicas eróticas. É um tipo livre e, como tal, porque a liberdade apela pela liberdade. Um tipo que quer (queria ver, gostava, precisa de lidar com) gente livre com ele, como ele, à sua volta. Logo trata-se duma mentalidade progressiva. Isso o leva, o obriga, lhe exige estar contra todas as tiranias. (*ibidem*: 121)

Desta forma, surge essa sempre inacabada demanda de liberdade que caracteriza a mundividência do libertino. Importa ressaltar que Luiz Pacheco nunca esteve em sintonia perfeita com todas as postulações da ética-estética sadiana, o que permite explicar que, na sua obra, a tematização da sexualidade não surja em registo tão disruptivo e aberrante. O que importa reter é o papel do libertino nessa cruzada contra as tiranias, aliás militantemente assumido pelo próprio Luiz Pacheco, através da sua intervenção cívica, intelectual e literária, bem como na sua ofensiva contra a ditadura do Estado Novo.

Pacheco não deixa, assim, de dissentir de alguns dos pontos de vista do Marquês que considera excessivos. Esta secção do prefácio revela-se particularmente relevante, por nos permitir mais rigorosamente identificar a específica concepção de libertinagem de Luiz Pacheco, dissociando-a da codificada pelo Marquês de Sade. “Pessoalmente, do ponto de vista do comportamento intersexual, prefiro o Valmont, o Julião Sorel”, declara Pacheco, referindo ainda a questão do “homem lobo do homem” (Pacheco, 1973: 123) como constituindo uma verdade ancestral que Sade tornou imperativo visitar. A questão dos “infortúnios da virtude” surge também como um ponto de dissonância entre Pacheco e a filosofia de Sade. A questão do homem soberano que se torna inacessível ao mal, a apologia do homem do egoísmo integral que consegue transformar os desgostos em gostos,

ou a anulação do próprio crime, com base no pressuposto de que o crime é o espírito da natureza, são formulações de Blanchot sobre Sade que levam Pacheco a divergir da proposta filosófica do Marquês:

A virtude nunca recompensada: não estou de acordo, nisto sou anti-Sade também. A crueldade como fonte de prazer (sexual), como método de conhecimento (próprio ou alheio), como regra de conduta integralmente egoísta: eis alguns dogmas da ética de Sade que repugna aceitar na sua totalidade. (*ibidem*: 124)

Acercando-se do final do texto, Pacheco apresenta uma defesa da publicação da obra que prefacia. O ponto de maior interesse reside aqui na forma como, ironicamente, se traça o perfil sumário e impiedoso de um povo devasso e cruel. Cotejando o campo e a cidade, conclui-se pela invariância da devassidão em todos os contextos. A obra de Sade parece, portanto, de uma anódina benignidade, quando confrontada com a acutilante ferocidade do povo português:

Esta edição do Sade em português não aumentará o sadismo do nosso povo, nem a sua devassidão. Porque, para dizer tudo, somos um povo devasso. Talvez venhamos a ser, agora, com a leitura meditada destas páginas, depois um pouco mais, ou uns tantos mais, libertinos. Um povo cruel? Está à vista. Há provas, até há fotografias horripilantes. E com uma razoável tradição de crueza: leiam o *Encoberto*, de Sampaio Bruno, e ali encontrarão matéria de espantar, de como o lisboeta da época assistia regalado, com certo gáudio, aos autos-de-fé na Ribeira. Um povo devasso? Em terras de Santa Maria?! Lendo avidamente ainda *A Rosa do Adro*, *As pupilas do Senhor Reitor*, idílicas aguarelas da nossa morosidade rural?! Pois leiam um artigo do Camilo, a gozar o bom do Júlio Diniz, intitulado *A Moralidade nas Aldeias*. Vão lá, não como turistas, de passagem, mas lidem com eles e elas. E não caio na demagogia de carregar, em trâmites de luxúria, nas classes altas (digo: do dinheiro) que ao contrário dos livrescos neo-realistas não são mais devassas do que as baixas (digo: dos pobretanas). Trata-se duma refração de inveja ou do distanciamento, ou ignorância: a gente do dinheiro perde tanto tempo a pensar nele que por vezes nem arranja um quarto de hora livre para gozos rabelaisianos. São castos por dever de ofício. Gentinha altamente perigosa, estas criaturinhas castas! Podia trazer aqui casos quase incríveis da vida nos campos, onde se desconhecem os nomes técnicos, clínicos, às coisas, mas as fazem. E, para mim, são estes os melhores: porque as fazem. Na inocência animal, na força imediata dos instintos. (*ibidem*: 125-126)

Esta força pulsional dos instintos, que serve para caracterizar o povo rural, constitui simultaneamente um ponto de divergência relativamente à filosofia sadiana que, como se viu, aspira a uma posse fleumática e distanciada do objecto erótico. A apologia dessa força instintual virá a revelar-se crucial no decurso da análise posterior dos vários textos de Luiz Pacheco seleccionados, porquanto a sexualidade surge neles em estreita correlação com esta noção de pulsão animal incontrolável e desejo anárquico, funcionando como verdadeiro móbil diegético de relatos como *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*.

Já a encerrar o prefácio, Pacheco sustenta que a obra de Sade dada à estampa constituirá um manual útil, prevenindo-se, contudo, que não se trata de um livro para cair nas mãos das crianças. Esta advertência conduz o autor a defender, simultaneamente, a premência de um manual que ensine ao público mais jovem “o que é isso do sexo” (*ibidem*: 127). Pacheco dá, pois, inesperado testemunho de uma consciência lúcida em relação a educação erótica do indivíduo, o que manifestamente o distancia da devassidão amoral e da negligência ética que esperaríamos de um libertino.

Deste prefácio, destaca-se, assim, a importância de ler Sade numa perspectiva eminentemente filosófica de autodescoberta e auto-revelação, permitindo-nos medir a grandeza (e a insuficiência) da nossa condição. O aforismo “A nossa verdade: *in sexu veritas*”, com o qual Pacheco remata este prefácio, não deixa dúvidas sobre o lugar nuclear que, na sequência do magistério de Sade, se reconhece à questão erótica. Muito para além da mera fruição sexual, o erotismo, na sua expressão multímoda e contraditória, institui-se como ponto de partida de uma interrogação de alcance filosófico que permite a revelação de si perante si próprio. Num entendimento do corpo e da sexualidade em parte devedor da estética surrealista, Pacheco reconhece neles lugares de radical liberdade e de superior realização individual.

Como seria de esperar, este texto não escapou ao crivo da censura. Segundo João Pedro George, Luiz Pacheco já estaria à espera dos problemas resultantes da sua publicação. Afirma o biógrafo do autor:

Percebe-se assim que Pacheco já estivesse à espera de que aquele prefácio lhe causasse problemas sérios e começasse a tomar algumas medidas para preparar uma fuga das Caldas. ‘A verdade é que conto pisgar-me daqui em breve, logo após a saída do livro do Sade com o meu prefácio já a correr tipografias. Este prefácio

tem picos: não podia perder a altura de dizer certas coisinhas ao tal Arelo Manso e a toda a moralidadezinha que ele representa e, até, aos puritanos que ele condena – não vão no futuro ficar equivocados com o meu silêncio dagora.’ (George, 2011: 380)

Este tom jocoso com que se refere à necessidade de escrever este prefácio não retira importância ao texto, nem o transforma numa simples tentativa de ridicularizar o juiz visado. O prefácio redigido por Pacheco é, antes, um texto que contém uma proposta original de libertinagem. Não se resume a um simples panegírico da figura de Sade, visto que, mesmo tratando-se, por imperativo de encomenda, um prefácio *pró*-Sade, Pacheco não ter hesitado em problematizar alguns dos dogmas sadianos fundamentais. Este prefácio ganha, pois, em ser lido como um programa, no qual a figura do Marquês de Sade é colocada em evidência pelo seu indesmentível protagonismo na tradição libertina, sem, contudo, ser poupada a críticas. Pacheco pretende, deste modo, reperspectivar o conceito de libertinagem e o libertino como sua personagem emblemática, abrindo caminho à ponderação da sobrevivência contemporânea e continuidade dessa tradição. Longe de afirmar categoricamente que se trata de uma evolução da tradição libertina, pretendemos sugerir que, no caso da obra de Luiz Pacheco, se assiste a uma transfiguração – e consequente ressignificação – da matriz libertina convencional. Nela encontramos, além disso, a radiografia distópica de um Portugal culturalmente asfixiado pelo regime ditatorial de Salazar. Um país intelectualmente estagnado, onde as pessoas não tinham – e possivelmente grande parte continua a não ter – capacidade para ler Sade.

3.2 *O Libertino Passeia Por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*

Este será, porventura, o texto de Luiz Pacheco em que a questão da libertinagem surge tematizada de modo mais explícito. Tanto pelo papel propulsor de *Eros*, como pela força disruptiva que este assume em relação aos vários poderes instituídos, parece-nos um dos textos de inspiração mais expressamente libertina, ainda que em registo de evidente transfiguração surrealista. É precisamente neste relato, que consigna titularmente a autodesignação de *Libertino*, que mais assimetrias se detectam em relação à tradição libertina que, ainda que impropriamente, poderia considerar-se mais canónica. É, pois, sob o signo de uma leitura desviante da tradição libertina, de nítido alcance transgressivo, que o relato se desenvolve.

A gramática da libertinagem encontra-se mais patente na suposta intenção do autor do que propriamente no andamento efabulatório, aliás pontuado de impasses e retrocessos. O *Libertino* é um dos textos mais emblemáticos de Luiz Pacheco e um dos que lhe terão rendido mais dinheiro. O título não introduz quaisquer reservas em relação à proposta libertina e libertária do texto, e converte-se, ele próprio, numa espécie de programa, como de resto já observou Liberto Cruz, no documentário intitulado *Mais um Dia de Noite: O Libertino* – identificado com Pacheco *ipse* – *passeia por Braga, a Idolátrica*, – sinédoque do poder da Igreja e da sua sinistra aliança com o poder político no Estado Novo – *o Seu Esplendor*. O texto foi editado por Vítor Silva Tavares e foi levado a Luiz Pacheco, em Janeiro de 1970, por ocasião do seu internamento em Santa Marta, com uma suposta angina de peito, como esclarece o próprio autor:

Bom, entra-me por ali adentro, em Santa Marta, uma embaixada, à frente a Lia Gama com o marido, atrás o Lauro António e o Vítor Silva Tavares. Vinham de almoçar todos juntos e traziam-me a edição do *Libertino* para eu assinar e numerar...eram 500 exemplares. (Pacheco, 2015: 217)

O texto nunca foi apreendido pela Censura, ao contrário daquilo que, por vezes, se conta, mas sim proibido, visto a primeira edição nunca ter chegado às livrarias. A fazer fé nas palavras do próprio Pacheco, repetidas nas variadíssimas entrevistas que deu, o texto terá sido, a par de *Comunidade*, um dos que mais interesse suscitaram nos entrevistadores.

A este interesse não será estranha a tentação biografista que faz coincidir o relato com a experiência do próprio autor, sobretudo no que diz respeito à sua sexualidade heterodoxa ou à sua desconcertante amoralidade, relegando para segundo plano a apreciação estético-literária da narrativa propriamente dita.

Pacheco desvaloriza, num gesto autodepreciativo que não é raro na sua obra, o texto e refere-se-lhe sistematicamente como mero apontamento circunstancial de um dia de folia passado em Braga. Explica o autor: “Estava à espera que me servissem o almoço na Pensão Oliveira, e enquanto me serviam fui relatando os acontecimentos da véspera. Vê-se que houve pressa de escrever” (Pacheco, 2015: 41). Acrescenta ainda que foram nele introduzidas posteriormente escassas alterações. Não nos cabe apurar a veracidade destas afirmações, condizentes com a imagem de um autor repentista, responsável por um texto escrito em corrente contínua, como no exemplo célebre de *On The Road*, de Jack Kerouac. Assegura Luiz Pacheco que “ali foi uma coisa directa. E porque as pessoas talvez não acreditassem que era directo, publiquei numa edição do *Libertino* o texto manuscrito”. (*ibidem*: 242) O que aqui, efectivamente, nos interessa é negar o texto como simples e espontâneo registo diarístico e evidenciar a sua forte índole política, tornada explícita nas palavras do autor: “(...) o que era giro não era publicar isto agora, o que era giro era publicar isto como ele foi publicado em 1970, com a PIDE, com censura, com repressão, isso é que foi giro” (*ibidem*: 44). Ainda na mesma entrevista, conduzida por Carlos Quevedo e Rui Zink para a revista *K*, em Julho de 1992, Pacheco explica-nos a razão de ter escolhido Braga⁶ como cenário do seu texto:

Se não fosse em Braga não tinha a mesma importância. Braga, com fedor a padre, era uma cidade de facto perfeita. Eu até era para dedicar isto ao arcebispo de Braga, mas aí o meu filho e a tipografia acharam mais prudente não o fazer. Era para dedicar isto àquele gajo que nem abortos, nem preservativos, nem mães solteiras, nem nada disso. Era para o insultar, porque Braga de facto continua a ser um expoente da pata da Igreja em Portugal. Portanto, em Braga há esse desafio, esse desafio D. Juanesco, o tipo que vai lá buscar a noiva ao convento para fazer a sua ofensa a Deus, quer dizer, toma Deus como seu rival. (*ibidem*: 45)

⁶ Braga foi o local onde António de Oliverira Salazar comemorou o 10º aniversário do golpe de Estado de 28 de Maio de 1926, no qual profere o célebre discurso “As grandes certezas da revolução nacional”.

Luiz Pacheco apresenta-nos o texto como um trajecto de recusas sexuais, a partir do qual se constrói a imagem de um libertino pícaro. Da mesma forma que antes de definira o conceito de libertino a partir de uma lógica denegativa (“o libertino não é o devasso”, etc.), a narrativa encena agora um trajecto de frustração constante que nega, em última instância, o poder que, desde os seus antepassados setecentistas, caracterizava o libertino: “Negas atrás de negas. Mas há um bocadinho de frustração nisso. Porque a questão de um gajo não ter dinheiro na algibeira é chata em todos os sentidos (...). O *Libertino* é um trajecto de frustração e de bebedeira” (*ibidem*: 290).

Muito adequadamente, Luiz Pacheco descreve este texto como um relato circular que “começa na morte e acaba na morte, acaba no fracasso” (*ibidem*: 42). Após um pesadelo, no qual lhe surge a figura da Morte, com o presságio de que “AMANHÃ MESMO MORRERÁS!”, o libertino encontra-se nos arredores de Braga, numa “caminheta” de livros, a ajudar uma menina de 14 anos, de seu nome Deolinda, a preencher a ficha de inscrição. Este é, no texto, o primeiro momento em que a pulsão erótica se apossa do libertino:

Deolinda da Costa Rodrigues, 14 anos, 3º. ano do curso comercial, residente no lugar de Assento. Fico varado! Mas é a Lolita tal-e-qual do Nabokov, é a Super-Geninha jamais esquecida. A Super-Geninha, que talvez me vá fazer esquecer a outra. Baixa, encorpada, ancas cheias como se quer, barriga abaulada, leveza nos modos, gravidade e força de mulher no corpo, uma suave expectativa de adolescente...Que beleza! Que maravilha! Morena, olhos atentos, cabelo entrançado (seria? Ou rabo-de-cavalo?). Adivinho e aspiro o perfume do seu sexo; leio-lhe nos olhos os gritos que ela daria de prazer se a possuísse agora, nesta luta de vida ou de morte contra o Mafarrico, a última, a grande vitória do Libertino. O espichar de corpo, o estrebuche no orgasmo, que beleza, que maravilha! (Pacheco, 1973: 20)

Esta primeira referência inaugura a dinâmica predatória de que o discurso do libertino surge investido, depois de encontrar Deolinda. O que assume evidente destaque é a deflagração do desejo que suscita o delírio de cariz erótico, mas que simultaneamente alude ao sonho da noite anterior, como se o desejo sexual e a imaginação por ele induzida fossem uma estratégia de esconjuração de pensamentos funestos. Por outras palavras, ao ceder ao desejo – ainda que não consumado –, o libertino desafia o “Mafarrico”. Parece, pelo desregramento vitalista que só ele permite, trocar da morte ou mesmo sentir-se

vingado de uma existência fruste. O sexo surge figurado como fruição vital e afirmação existencial; o orgasmo é a síntese culminante da existência. Numa glosa reconhecível da dialéctica clássica de *Eros* e *Thanatos*, vida e morte entretêm uma espécie de braço de ferro, aqui reinterpretado à luz de algumas das linhas gerais da tradição filosófica libertina. A pulsão sexual debate-se, pois, com a noção de finitude da vida.

A partir deste momento, o texto desenvolve-se em função de uma gramática narrativa que coloca em cena o libertino como predador, em busca de Deolinda: “(...) acabo por enfiar alvoroçadamente azinhaga abaixo, na esperança de a tornar a ver, mesmo de longe!...” (*ibidem*: 21). Não a encontrando, parte numa espécie de cruzada – ou, mais rigorosamente, caçada – que, apesar de mal sucedida, lhe permite cruzar-se com outras “presas”. É nesta perspectiva que cremos ser possível considerar *Eros* como pulsão catalisadora da acção. Movido pelo desejo sexual, o libertino parte em busca das suas “vítimas”, com o objectivo único de saciar a sua libido. Sobre a força ambivalente (isto é, centrípeta e centrífuga) de *Eros*, salienta António Manuel Ferreira, em nota introdutória ao volume *Percursos de Eros – Representações do erotismo*:

Segundo as teogonias mais antigas, Eros foi gerado a partir do Caos inicial e nasceu ao mesmo tempo que a terra. É, por conseguinte, **umas das forças axiais** do mundo: força centrípeta e organizadora do cosmos, mas, ao mesmo tempo, energia vital e centrífuga, desconcertante, e, por isso mesmo, um dos factores de individualização. (Ferreira, 2003: 7)

É esta força que parece apoderar-se do libertino por ocasião do seu primeiro – e único – encontro com Deolinda. No que diz respeito ao modo como esta pulsão induz a personagem do libertino a ignorar ou mesmo subverter os códigos axiológicos pelos quais a sociedade se rege, apoiando-se em Octavio Paz, António Manuel Ferreira aponta ainda algumas linhas orientadoras que podem aplicar-se ao agir erótico ou à lógica libidinal da personagem do texto de Luiz Pacheco:

O erotismo não se resume à sexualidade, nem se restringe aos laços de afecto. Sendo um meio de socialização do instinto sexual, **o erotismo também desagrega as linhas normalizadoras da sociedade, indisciplina os jogos afectivos e contribui para a interminável reconstrução do ser humano.** Além disso, e como diz Octavio Paz, “porque é humano, o erotismo é histórico. Muda de sociedade

para sociedade, de pessoa para pessoa, de momento para momento". (Ferreira, 2003: 7)

O erotismo assume-se, assim, como força reguladora da narrativa, levando o protagonista a subverter as “linhas normalizadoras da sociedade”, visto que nem a possibilidade de incorrer num acto criminoso (no caso, a pedofilia) parece deter a cupidez do libertino. No que mais especificamente diz respeito à “interminável reconstrução do ser humano”, parece inequívoca, no texto de Luiz Pacheco, a correlação de sentido erótico e intenção filosófica de reinvenção íntima e pessoal que parece reconduzível a Sade. O recurso a um registo tendencialmente coloquial, ou mesmo obsceno, em articulação com o pendor intelectualizante ou a vocação reflexiva do discurso, não é estranho à tradição sadiana e surrealista, como bem observa Alexandrian:

Um escrito erótico só será surrealista se não incluir palavras grosseiras e pensamentos vulgares que impeçam a sua elevação para o maravilhoso (...). Estas palavras são toleradas apenas, a título excepcional, nos escritores em pleno delírio paranóico, como Sade; mas ainda assim é preciso que brotem irresistivelmente num fluxo de metáforas prodigiosas ou num **discurso altamente filosófico**. (Alexandrian, 1991: 497)

A natureza pulsional do relato torna-se clara nas palavras que, a propósito da expressão do desejo homoerótico, Luiz Pacheco formula na entrevista concedida à revista *K*:

Sim, pode ser uma pulsão, mas também aí há uma espécie de autoflagelação. O *Libertino* demonstra isso. O que eu procuro primeiro são raparigas e quando as raparigas falham todas agarro-me ao primeiro corpo que me aparece, que é o magala. Quer dizer, eu andei à procura de facto de raparigas, levei sopa, sopa, até que também levo sopa do magala. E como acaba? Acaba na masturbação, acaba na morte que é o fracasso total. (Pacheco, 2015: 68)

Após o primeiro encontro, o libertino parte em demanda do seu objecto de desejo – Deolinda –, sem que, contudo, consiga encontrá-lo. O relato é temporariamente suspenso para permitir a descrição de uma cena que, apesar de não ser de índole erótica, se revela

pertinente para esclarecer a aliança irónica entre sagrado e profano sugerida no texto, corroborando a noção de que todo o comportamento pode assumir dimensão filosófica:

Bebo como um arcebispo, com o Bom-Jesus em cenário. Deixo de pensar na Morte, essa magana. Estou um tanto pesado e alegrote. Voltamos a Braga. Cafés. Decido ficar. O Forte dá-me cinco escudos, que é quanto lhe resta. Um bom Libertino não precisa de dinheiro. Decido ficar e fazer uma tarde de luxúria mental em Braga, para esconjurar o cheiro a incenso e mofo de padre que empestam estas ruas.

A expressão “luxúria mental” – que parece indiciar uma libertinagem de pensamento, mais do que uma libertinagem de costumes – é particularmente sintomática, visto revelar-se dissonante com o presumível comportamento do verdadeiro libertino.

O libertino prossegue, pois, a sua odisséia e as sequências subsequentes confirmam a sua tática predatória. Recuperemos o ensaio de Roger Vailland, já antes explorado, que distingue, na actuação do libertino, três momentos fundamentais: escolha da vítima, sedução ou caça e queda⁷. O libertino de Pacheco percorre modelarmente essas três etapas convencionais, ainda que, vendo inviabilizado o seu desejo de realmente possuir as suas supostas vítimas, viva em estado de permanente frustração:

(...) passam por mim duas miúdas: uma, grande cu descaído, badalhoca de cara, trouxa de carne a dar às pernas – é a que me tenta; outra, muito compostinha no trajar, casaco preto, saia branca ou creme, muito viva, muito espevitada. (...) **Vou-as seguindo, de rabo alçado como um garanhão**, e a gorducha já me topou. (Pacheco, 1973: 24)

Inicia-se, então, um encenado ritual de sedução:

Sento-me num banco e faço de grão-senhor, porque assim disfarço as calças rotas no rabo. A miúda mais bonita dá-me uma chance? (será isso?). Atira-se a dizer: “eu sento-me já aqui”, e vem toda lampeira para o meu banco, mas depois passa ao lado. Manobra provocatória, mas feita por uma quase amadora? Assim o entendi, e lanço-lhe uns olhares de desfazer pedras, o meu olhar mágico, de megatoneladas de cio.

⁷ vd. *supra*, p. 17.

Note-se, nesta cenografia libidinal, a forma como o libertino se vai iludindo, tentando encontrar significados para as acções alheias que satisfaçam a sua delirante imaginação erótica, numa espécie de semiologia paralela do real, distorcida pelo desejo. O libertino de Pacheco afasta-se, neste aspecto particular, da tradição sadiana, uma vez que não exerce qualquer controlo em relação à sua vítima nem consegue ter qualquer ascendente sobre ela. À semelhança dos libertinos de Sade, também este se encontra dependente da sua vítima para poder consumir a conquista sexual, mas, ao contrário daqueles, não chega nunca a possuir as suas vítimas, protagonizando, inversamente, um “trajecto de negas”. O desenvolvimento da cena leva-nos a concluir que a suposta atitude provocatória das jovens é apenas uma fabricação da mente do libertino que nelas projecta as suas fantasias sexuais. Para além de subverter valores, a energia instabilizadora de *Eros* distorce o real circundante, submetendo-o à lei do desejo e obliterando o princípio da realidade em nome do princípio do prazer.

Por outro lado, podemos ler estas provocações, partindo do mito do donjuanismo, tal como propõe Maria do Carmo Cardoso Mendes, inscrevendo-as naquele que seria o comportamento tradicional da mulher em relação ao conquistador. É a própria mulher – subalternizada na sua capacidade de agir perante a sociedade – que, paradoxalmente, irá decidir a quem provocar, entrando em ruptura com a ordem social imposta (Mendes, 2014: 455). Luiz Pacheco afirma, em entrevista, que “O D. Juan é um gajo que vai pôr os cornos a Deus. Eu também tive um bocado essa mania. Miúdas de asilo que andavam lá a rezar. Porque não era só a miúda, era eu saber que estava a romper...” (Pacheco, 2015: 123-124)

Não é, contudo, exactamente isso que se passa neste texto. Apesar da proposta que é feita à partida, não nos encontramos, neste caso, na presença de um D. Juan “conquistador amoral” (Silva, 2008: 1), mas antes perante uma personagem *clownesca*, de contornos pícaros, representativa da frustração de quem tenta intelectualmente desafiar a Igreja e a moral coerciva do Estado Novo, saindo persistentemente derrotado desse combate. É precisamente do afastamento deste libertino semi-burlesco de Luiz Pacheco em relação ao cânone que nos dá conta Maria do Camo Cardoso Mendes:

Em sentido oposto, ou seja, degradando a ética da libertinagem e do donjuanismo, se encontra a narrativa confessional de Luiz Pacheco *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, O seu Esplendor* (escrita em 1961 e publicada nove anos mais

tarde) (...) Com o Burlador criado por Tirso de Molina, partilha o libertino a *promessa* e a aplicação de uma elaborada técnica de sedução, repleta de sugestões eróticas. O êxito do Burlador tirsiano não atinge, todavia, o Libertino criado por Luiz Pacheco. (Mendes, 2014: 472)

Ora, esse êxito – ou a falta dele – determina a distância entre este texto e aquela que Maria do Carmo Cardoso Mendes designou como “ética da libertinagem” (Mendes, 2014: 472). O texto de Pacheco consitui, nesta medida, uma proposta de base libertina que nunca chega a consumir-se enquanto libertinagem concreta. O libertino de Pacheco move-se apenas no campo intelectual, no terreno da construção fantasmática de conjecturas sexuais. É, pois, esta particularidade que afasta o libertino de Luiz Pacheco da figura de D. Juan, esse “gajo que põe os cornos a Deus”.

A frustração parece dar, gradualmente, lugar ao desespero. O libertino encontra-se implicado numa caça permanente que não lhe permitirá capturar uma única presa efectiva, mas apenas aquelas que vai possuindo *in mente*:

Passeio pelas ruas de Braga, sigo ora uma miúda ora outra, deito olhares de megatoneladas, fumo. O cinema ainda não acabou. Vigio de longe um jogo amoroso de uma saloiita a palrar na rua com um maçarico, muito gesticulosa, muito espalha-brasas, e com o corpo todo pendurado para cima dele que com a mão esquerda na algibeira vai entretendo o caralho com as promessas que a vista lhe está a demonstrar. (Pacheco, 1973: 38)

Torna-se problemático decidir acerca da fidedignidade do retrato traçado pelo libertino do ambiente circundante, uma vez que o seu olhar parece inquinado por uma compulsão de devassidão. Ao longo do texto, tudo o que observa parece ser objecto de investimento erótico. Como sabemos, por exemplo através de Sade, a escrita do erotismo pressupõe uma relação de estreita dependência em relação ao objecto de desejo. Ao contrário daquilo que o libertino julga, não é ele quem domina o objecto, sendo inversamente dominado por ele. Na ausência do objecto, a imaginação nunca poderia culminar na consumação, como nos é demonstrado neste mesmo caso. A esta luz se pode compreender a gradual desorientação que acaba por tomar conta do libertino de Pacheco. Numa demanda desesperada de uma presa sexual que lhe sacie o desejo, persegue pré-

adolescentes pela cidade e acaba por tentar seduzir, como último recurso, mas também sem sucesso, um soldado, numa trajectória de grotesca auto-humilhação:

Vou para a cama. O vinho pesa-me na cabeça. Bebo água fria para desenjoar a gorja. Durmo como um bendito. Acordo no escuro, cedo, 6 ou 5 horas, há um grupo na pensão que se está a levantar, batem portas. Estou excitadíssimo. O meu homem virá ao encontro? Onde o hei-de meter? Nestes quartos ouve-se tudo. Abjecção. Remorsos. Decido não ir. **Misturo a Deolinda com o António** e sem mexer na picha estou quase a vir-me. De repente, é tudo tão violento que tenho de bater uma punheta. Como a **Natureza** previu todas as nossas fraquezas e ausências, dotou-nos também com outro caralho para o cu detrás. Meto o dedo (médio?) todo no cu, bato a punheta. E a ejaculação, forte porque há dias que estou sem deitar nada cá para fora, dá-me contracções no esfíncter. Gozosíssimas. Venho-me imenso. Estou cada vez mais excitado. Cada passo na escada parece que julgo que é o António que vem e me penetra e me obriga a chupar-lhe o caralho o delicioso caralho que não vi. Escândalo. Tribunal Militar. Vergonha. Filhos a saberem de tudo. Loucura. Suicídio. Tomo meio *calmax*. A pouco e pouco a corda vai-se aligeirando, estou melhor. Mas que vontade de ter pecado. De pecar. Como assim: de **viver**. (*ibidem*: 47)

Se, por um lado, neste passo se torna explícita a centralidade da imaginação no jogo erótico, permitindo a transfiguração e reconstrução intelectual do outro desejado que dispensa o corpo – “misturo a Deolinda com o António e sem mexer na picha estou quase a vir-me” – , por outro, nele se celebra o primado do instinto amoral, em função do qual todos os comportamentos sexuais são legítimos. A apologia da liberdade traduz-se na possibilidade de cada um se cumprir enquanto homem ou mulher que é:

Uma das razões determinativas do rótulo que lhe foi colocado (maldito) deveu-se à sua própria acção, ao facto de Pacheco nunca ter deixado que a sua escrita fosse amordaçada pelo pudor. (George, 2013: 220)

Luiz Pacheco lembra, provocatoriamente, que “a Natureza preveniu todas as nossas fraquezas e ausências”, deu-nos os acesso a um mundo de possibilidades infinitas através da imaginação – e “dotou-nos também com outro caralho para o cu detrás” (Pacheco, 1973: 47). Ironia à parte, esta afirmação constitui um lapidar manifesto de liberdade erótica.

“Mas que vontade de ter pecado. De pecar. Como assim: de viver”. Nesta equiparação sinonímica de “pecar” e “viver”, a desintegração da convenção moral e social

(de que o pecado constitui a consubstanciação) vai de par com a tomada de consciência de que o “pecado” não é mais do que o simples acto de “viver” em liberdade, recusando toda a moralidade castrante. O corpo é, assim, um território de radical liberdade, “até ao absurdo que é o aniquilamento”, como declara Luiz Pacheco em entrevista:

Não estou interessado nisso. Quer dizer, um tipo dá o exemplo, mas as pessoas têm de ter a sua própria vida. O que há nos meus livros é a formação de um indivíduo. Um indivíduo é dono e senhor do seu corpo, portanto dispõe desse corpo para ir para a cama com um homem, com uma mulher, com duas mulheres, com dois homens. Isso já é um bocadinho exagerado, mas cada indivíduo é dono do seu corpo até ao absurdo que é o aniquilamento. Temos que dar direito aos suicidas. (Pacheco, 2015: 68)

Como já foi salientado, é frequente o diálogo iconoclasta entre a tradição libertina e o discurso e as práticas religiosas. Em *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*, esta heterodoxia pela dissidência sexual torna-se explícita. Tanto no capítulo introdutório, no decurso do qual se traçou a génese e o percurso do libertino, como nos textos de Luiz Pacheco já abordados, revela-se inequívoca a relação de conflito aberto que a personagem do libertino mantém com a religião. Dele diz Pacheco, no seu prefácio à obra de Sade, tratar-se de um “ateu irreductível” (Pacheco, 1973: 120). É, assim, indissociável da questão libertina o seu repúdio militante de qualquer expressão de índole religiosa, extensivo, aliás, a qualquer instituição castradora da liberdade individual.

Por outro lado, sendo o ateu aquele que não crê em Deus, seria previsível que não evocasse a divindade, mesmo que por oposição. Torna-se, pois, indisfarçável um paradoxo: se, na definição de Pacheco, o libertino é o “ateu irreductível”, dele se esperaria que não reconhecesse a existência de Deus, omitindo qualquer menção a Seu respeito. Ao evocá-Lo – mesmo com finalidade blasfematória ou sacrílega –, o libertino admite, ainda que *a contrario*, a Sua existência.

Mais importante, contudo, nos parece insistir na função disruptiva que a representação erótico-sexual desempenha na tradição literária libertina, enquanto mecanismo de apologia de uma contra-ética revolucionária. Por essa razão, escolhe Luiz Pacheco Braga como cenário do seu texto e é ainda ela que explica que autores como o Marquês de Sade recorram constantemente à representação erótica ou pornográfica. Sendo a sexualidade um território particularmente sensível para as instituições que detêm e

regulam o poder e controlo da sociedade, compreende-se que ela represente um instrumento apetecível para todos os dissidentes e contestatários. É desta consciência do poder do sexo que ultrapassa todas as convenções sociais, mas simultaneamente transcende o determinismo fisiológico do ser humano, que Octavio Paz nos fala no seu ensaio *La llama doble*:

El sexo es subversivo: ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche (...) la especie humana padece una insaciable sed sexual y no conoce, como los otros animales, períodos de celo y períodos de reposo. O dicho de otro modo: el hombre es el único ser vivo que no dispone de una regulación fisiológica y automática de su sexualidad. (Paz, 1993:18)

Por outro lado, o ensaísta argumenta ainda que, caso não vigorassem várias regras explícita ou implicitamente formuladas pelas várias civilizações, “la familia se desintegraría y con ella la sociedad entera” (*ibidem*:19). Paz argumenta, pois, que o erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas, ao fazê-lo, está simultaneamente a negar a função primordial (e a vocação “natural”) da sexualidade que é a reprodução.

Estas reflexões de Octavio Paz podem, segundo nos parece, ajudar a iluminar a poética do erotismo de Luiz Pacheco e, mais concretamente, o texto de que agora nos ocupamos. Ainda que, em *O Libertino Passeia por Braga*, se verifique uma total ausência de qualquer sexualidade intersubjectiva – o único acto sexual efectivamente consumado é o da solitária masturbação final –, o ambiente pan-erotizado, fabricado pela imaginação desordenadora do libertino, vai desafiar a ordem e a moral instaladas pela ditadura e, em particular, pela Igreja Católica. Existe, pois, uma intenção de explícita iconoclastia nas alusões insistentes a possíveis contactos sexuais com aqueles que o libertino vai desejando e perseguindo ao longo do texto.

Outra questão interessante, abordada no texto de Octavio Paz, prende-se com a forma como o autor distingue a utilização da sexualidade pela religião e o modo como dela se apropria a tradição libertina. Por um lado, a domesticação dos instintos naturais visa, em contexto religioso, uma sublimação do desejo erótico, deslocando-o para o terreno da transcendência; por outro, em contexto libertino, vigora uma filosofia do prazer sem transcendência:

Cada una de las grandes religiones históricas ha engendrado, en sus afueras o en sus entrañas mismas, sectas, movimientos, ritos y liturgias en las que la carne y el sexo son caminos hacia la divinidad. No podía ser de otro modo: el erotismo es ante todo y sobre todo sed de otredad. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad. (Paz, 1993: 21)

En la figura opuesta, la del libertino, no hay unión entre religión y erotismo; al contrario, hay oposición neta y clara: el libertino afirma el placer como único fin frente a cualquier otro valor. El libertino casi siempre se opone con pasión a los valores y a las creencias religiosas o éticas que postulan la subordinación del cuerpo a un fin trascendente. El libertinaje colinda, en uno de sus extremos, con la crítica y se transforma en una filosofía; en el otro, con la blasfemia, el sacrilegio y la profanación, formas inversas de la devoción religiosa. (*ibidem*: 25)

Em *O Libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*, esta retórica da profanação institui-se como linha de sentido transversal, recuperando parodicamente estilemas da tradição libertina que, no texto de Luiz Pacheco, surgem recontextualizados em registo pícaro e burlesco, lembrando-nos que a tradição – programa de escrita libertina incluído – já não é o que era.

3.3 *O Teodolito*

Segundo esclarece João Pedro George, na biografia que dedica ao autor, *O Teodolito* destinava-se originalmente a ser incluído num romance projectado por Luiz Pacheco. O texto não representaria o romance na íntegra, mas viria a nele constituir uma secção interpolada que receberia a designação de *A Enorme Repulsa*: “O objectivo era que fossem textos ‘insólitos’ e ‘repelentes’. A abrir o romance estaria “O Teodolito”, texto que Pacheco terá começado a escrever em Almoinha, ainda antes de pensar incluí-lo nesse romance” (George, 2011: 273). O autor sustentou, em várias entrevistas, que considera *O Teodolito* o seu melhor texto, classificando-o, com enfático orgulho, como “o primeiro texto neo-abjeccionista português” (*ibidem*: 273). Ainda segundo informação colhida na mesma biografia, o texto terá sido originalmente publicado em 1962, pela Contraponto, em estêncil.

Ao contrário do que se verifica em grande parte da produção ficcional de Luiz Pacheco, a imaginação constitui o verdadeiro móbil compositivo deste texto. Com efeito, ainda que a obra do autor seja atravessada, como antes se sublinhou, por um veio de forte incidência autobiográfica, neste caso é Pacheco ele próprio quem admite a importância que as “pitadas de irreal” assumem em *O Teodolito*. É justamente essa interferência da deriva imaginativa que Luiz Pacheco sublinha nas reflexões que verte no seu *Diário*:

A verdade, é fácil reconhecê-lo, é que até agora fiz muito pouco uso da imaginação nos meus escritos. Um pitadas de irreal (n’*O Teodolito*, mesmo assim inspirando-me no Gogol, conscientemente, deliberadamente) mas não é isso (as pitadas) que dá àquele texto a sua densidade? Fosse contar nu e cru as cegadas que tive com a Umbelina (e que me lembre nunca ela me bateu a punheta, aquilo foi um sonho que tive, sonho macabro em Almoinha, vivia com a Maria do Carmo) e não surgia uma coisa tão violenta e sinistra, obra de fantasmas, domínio do fantástico e da decadência. (Pacheco, 2005: 100)

Esta passagem permite-nos deduzir alguns dos vectores estruturantes do texto. A referência a Gogol traduz não só uma atracção pelo mórbido de inspiração decadentista, mas permite também justificar o tom disfórico que assombra o texto. Na irrealidade de que

nos fala Pacheco reside precisamente o traço singularizador do texto, inaugurando, assim, um modo distinto de abordar uma isotopia obsessiva na obra de Luiz Pacheco: a morte.

Em *O Libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*, a morte catalisa a demanda errática pelo prazer carnal que o libertino empreende, com o objectivo preciso de a desafiar, numa tentativa de, através da celebração orgiástica de *Eros*, conseguir aniquilar *Thanatos*. Em *O Teodolito*, o cenário não difere substancialmente deste. Não que o texto parta do medo – ou do confronto – com a morte, mas, numa outra perspectiva, existe, à semelhança do que se verifica em *O Libertino...*, um jogo tenso entre desejo e perversão, reminescente da libertinagem sadiana, que aqui surge concretizado no resgate – e possível renascimento – de Umbelina ao mundo dos mortos, através da rememoração erótica.

Talvez por isso, o inusitado texto de Pacheco não tenha deixado de impressionar, também pela sua “ciência de composição”, um autor insuspeito como Eduardo Lourenço, que se lhe refere nos seguintes termos:

Li com verdadeiro assombro *O Teodolito*, texto magnífico em todos os sentidos, de uma ciência de composição e de um modernismo impecáveis. O Luís Pacheco não é só alguém fora do comum, mas um verdadeiro e grande escritor. (apud George, 2011: 273)

O texto desenvolve um subtil jogo de correspondências entre o teodolito – instrumento com a funcionalidade de medir distâncias – e o órgão sexual do autor, desse modo metaforicamente designado no texto. O interesse desta coincidência imagística parece residir no facto de, através do exercício da sua sexualidade, Luiz Pacheco conseguir aferir as várias distâncias que regulam o posicionamento do homem, quer em relação aos outros, quer em relação a si próprio. Por outras palavras, como o teodolito, a sexualidade constitui um meio de descoberta de si e do outro, num complexo jogo metafísico de encontro e revelação. Como bem sintetiza João Pedro George, “o Teodolito é um instrumento que serve para medir distâncias, o que, aplicado por analogia às relações humanas, permite a um indivíduo conhecer a sua circunstância” (George, 2011: 273).

O texto explora, num jogo de intencional ambivalência, as sinuosidades do encontro erótico, levando, por vezes, o leitor a interrogar-se sobre a natureza – denotativa

ou figurada – do teodolito de que se fala em determinado passo. Os segmentos textuais em que se torna evidente a revisitação ao passado, designadamente do ambiente familiar, acusam, uma vez mais, a dívida autobiográfica da escrita de Pacheco, distanciando-a, nesse registo de lirismo intimista, das convenções libertinas. Se, consabidamente, o libertino é o sujeito voluntariamente marginal(izado), que demanda o prazer a todo o custo, com desprezo pela sensibilidade ou volição do outro, num processo que o conduz a um alheamento fleumático, espécie de *epoché* moral na sua relação com o mundo que o rodeia, não pode entregar-se – como no caso de Luiz Pacheco – a uma dissecação nostálgica do passado, totalmente estranha ao rigoroso jogo de libertinagem.

A melancolia regressiva de Pacheco indicia, assim, um sujeito profundamente dependente da memória e dilacerado pela efemeridade de tudo, muito distante da radicalidade programática do libertino modelar. Trata-se, portanto, de um outro aspecto em que o autor parece dissentir da tradição libertina. Não podemos, contudo, ignorar que, em *O Teodolito*, se intui uma evidente herança libertina, patente em alguns dos aspectos que já mencionámos, como a tensão agonística entre *Eros* e *Thanatos* ou a exploração do erotismo desviante, de contornos macabros ou necrófilos.

Embora, no texto, se revele frequente um registo de dissimulação metafórica, fundado na coincidência figurativa entre o objecto medidor de distâncias e o símbolo fálico aferidor das relações humanas, existem momentos de mais nítida inscrição erótica, como demonstra a abertura do texto:

Estamos os dois sentados num canapé de palhinha. Enquanto a Umbelina me fazia furtivas festas sobre as calças, a berguilha e mais para a esquerda, eu percebia que o trabalho se ia desenroscando, desenvolvendo em brandas pulsações rítmicas, agitadas, em movimentos autónomos, preenchendo o côncavo das cuecas, vibrando na esperta mãozinha e transmitindo-lhe uma frenética actividade. Não sei por que ela, a Umbelina, ou a mão? As mãos são órgãos inteligentes, voluntariosos, sábias, ela não descobria o membro, era tão fácil, bastava desabotoar duas ou três casas, abrir caminho, dar-lhe liberdade. Parecia uma peça mecânica, eu sentia, cheio de sangue, a tomar altivez, como os anéis de um óculo vão produzindo comprimento saindo uns dos outros até atingirem a sua própria real dimensão prática de óculo. Precisamente como o óculo que eu tinha agora entre mãos e estudava, apreensivo, calculando que era o óculo daquele teodolito que, por um acaso ainda e talvez definitivamente inexplicável, eu descobria casualmente na despensa essa tarde ou essa manhã. (Pacheco, 1973: 41)

Todo o texto se organiza em função de uma sintaxe memorialística, presentificando aquela que terá sido a relação do autor-narrador com Umbelina, uma empregada de seus pais. Neste caso, o teodolito pretende aferir a distância entre Pacheco e Umbelina, naquilo que se pode antecipar ser a iniciação sexual de ambos: “Chamo a Umbelina, que me ajuda a estender os pés com puxões fortes, creio que estava um pouco ferrugento nas juntas, isto é, em certos parafusos ocultos, mas endireitá-lo era o mais difícil (...) ríamos bastante neste jogo, que se prestava a poses engraçadas” (Pacheco, 1973: 43).

Ao ritmo descontínuo da evocação, aprofunda-se o já mencionado paralelismo entre o teodolito/objecto de medição e o teodolito/órgão sexual masculino. A perspectiva parece ser pré-adolescente, se tivermos em conta quer o exercício estilístico desenvolvido, quer as cenas reconstituídas que reenviam para encontros sexuais iniciáticos. A reflexão expendida no texto em torno da experiência erótica torna, contudo, inquestionável o seu alcance filosófico, com especial incidência no plano fenomenológico, permitindo equacionar questões como o estatuto do real e os meios da sua apreensão, bem como o lugar que nele ocupa o humano:

Retenhamos isto: que serve para medir as distâncias. E o mais importante vem agora: directamente. Quer dizer, rapidamente, quase imediatamente, num *clin d’oeil*. (...) O que são as distâncias? São as realidades. Ou por onde estas se definem e singularizam. 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 (...) porque a humana fraqueza é não estar sempre no mesmo sítio, é mudança, é ir revalando. (...) O homem de qualidade, na convivência social, seria o “homem circunspecto”, isto é, servindo-nos da etimologia, o que olha à sua volta para ver o que o rodeia, para avaliar-se e às coisas e pessoas que o rodeiam, para conhecer os fins e os meios, para medir as distâncias, alfim! (*ibidem*: 44)

Este último passo parece claramente em consonância com aquela que é a expressão múltipla do pensamento libertino. O libertino surge como alguém que observa, julga, critica e mede distâncias. Neste processo gnoseológico, o jogo erótico e sexual assume inquestionável relevância. Esta perspectiva que, em certa medida, se aproxima da reflexão sadiana, encontra-se patente nos mais variados passos, como, por exemplo, no que se segue: “Apontei-o muito a direito em todas as direcções como se fosse para usá-lo a sério,

convictamente, cientificamente (...). Era para medir as distâncias, rapidamente, entre a vida e o fim do caminho, ou entre a morte e o princípio de outro caminho” (*ibidem*: 46).

Torna-se, pois, óbvia a relação cúmplice entre vida, morte e sexualidade. Se, por um lado, se verifica o resgate mórbido da memória póstuma de Umbelina através da estimulação sexual – com a libertinagem a desafiar, uma vez mais, a morte através da redenção erótica –, por outro, a medição instrumental da distância entre vida e morte surge figurativamente assimilada à função sexual. O erotismo na escrita de Luiz Pacheco não se esgota, portanto, numa função lúdica, compartilhando com a tradição libertina essa dimensão interrogante e filosófica já antes salientada.

A pulsão memorial e reminescente revela-se preponderante neste texto, onde o gesto reiterado de medição assume desconcertantes oscilações significativas:

(...) a Umbelina ou com a memória da Umbelina encostada ao meu corpo, a sua mão grande ou a memória da sua mão grande no meu sexo palpitante de juventude, enquanto olhava para o óculo do teodolito. (...) Para as mulheres, então, é um desespero. Elas são logo adultas muito cedo (e só recuperam a infância esquecida, o sorriso inocente translúcido de crianças, por instantes, nos breves instantes depois do orgasmo), é a Natureza quem lho exige. (*ibidem*: 48)

O regime optativo, sinalizado pela conjunção *ou*, torna-se relevante por indiciar o distanciamento entre aquilo que foi Umbelina e aquilo que é a sua memória. A memória que temos de alguém ou de algo não passa, pois, de uma sua mera reapropriação ficcional: não é uma representação fidedigna, nem tão pouco pode assumir o mesmo estatuto que o objecto inicial.

É em clave disfórica que o texto encerra, como aliás a referência ominosa a Gogol deixava pressupor. Uma vez mais, o sujeito libertino parece sair derrotado, tal como acontecera já em *O Libertino...* Assombrado pela morte omnipresente, mas tendo conquistado um apaziguamento macabro, onde coabitam o presente e a memória de Umbelina, as “pitadas de imaginação” a que Pacheco se referira ajudam a traçar um quadro final ostensivamente grotesco:

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 despegarem-se do crânio, acaricio-a ternamente suavemente até eu próprio perder o medo àquilo. O medo do sono. O medo do esquecimento. E

então, enquanto continuo a dormir, ela acaba ternamente suavemente com a sua pata ossuda suavemente de me bater a palheta. Como se embalasse um filho. Ou desse o último aperto de mão, pela última vez se despedisse de um condenado. (*ibidem*: 56)

O Teodolito não deixa, portanto, de consistentemente traçar o percurso marginal de Luiz Pacheco, um percurso premeditadamente excêntrico em relação à tradição libertina dita convencional, mas por ela decisivamente influenciado.

Nessa dialéctica de aproximação e afastamento em relação aos modelos canónicos da cultura libertina, o memorialismo de ressonância nostálgica desempenha papel indeclinável. Mesmo sabendo que, biograficamente, se trata de um escrito que tem como origem o sonho – o que permite, uma vez mais, aproximá-lo da estética surrealista – a memória espectral de Umbelina, bem como a de alguns familiares, assombra todo o texto. Para o que aqui nos ocupa, interessa-nos destacar o modo como esta deambulação saudosa do sujeito libertino instabiliza o paradigma em que ele, apesar de tudo, insiste em inscrever-se.

3.4 *Os Namorados*

O argumento deste texto de Luiz Pacheco é de natureza expressamente disfórica, uma vez que a sua composição teria sido motivada pela ruptura da sua relação com Fátima. É em função dela que o autor-narrador se propõe reconstituir uma cenografia episódica do seu passado. Esse projecto de reconstrução é catalisado pela contemplação da personagem geminada dos namorados que se amam nos jardins públicos, mas a dificuldade ou a incapacidade de recompor fidedignamente o passado torna-se evidente logo na abertura do texto.

Estamos em presença, uma vez mais, de um exercício saudoso rememorativo que, tal como em *O Teodolito*, parece incombinável com a insensibilidade moral e o distanciamento fleumático que tipificam o carácter libertino. Embora deste texto se encontre ausente a representação do obsceno, a sua singular tematização do jogo erótico permite documentar a diversidade estilística do registo erótico-sexual na obra de Luiz Pacheco, que nem sempre se revela frontalmente transgressivo, assinalando, pontualmente, a celebração jubilatória do encontro amoroso ou a apologia idealista da comunhão afectiva, em evidente desencontro com a tradição libertina. Dir-se-ia que estas cedências líricas do autor-narrador constituem uma expressão utópica de um retorno do recalçado sentimental.

Os Namorados chegou a ser incluído na *Antologia Vanguarda* das Edições Afrodite, na companhia de textos subscritos por escritores como Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Manuel de Lima, o que, não dando a Luiz Pacheco dinheiro a ganhar, lhe garantiu algum prestígio, como aliás o próprio não deixou de reconhecer (George, 2011: 486). A recepção crítica não tardou:

No mês seguinte, o *Diário de Lisboa* publicou uma crítica a essa *Antologia*, que apesar de censurar o ‘sentimentalismo mediocremente lírico’ do texto ‘Os Namorados’ reconhecia-lhe a ‘sinceridade desesperadamente vivida’, ‘a paixão visionária dos socialmente frustrados – um sentido incondicionalmente, barbaramente vital do acto literário.’ (George, 2011: 487)

O próprio biógrafo de Pacheco admite que, em *Os Namorados*, o autor “fez as suas concessões à vulgaridade e ao sentimentalismo” e que “a sua escrita destilava quase sempre uma melancolia subterrânea” (George, 2011: 13). Neste relato, Pacheco parece explorar um registo expressivo de sinal oposto ao que predominava nos textos anteriormente analisados. A licença hiperssexualizada do libertino é, agora, substituída por uma melancolia retrospectiva que é colocada ao serviço da reconfiguração poética da expressão erótica:

(...) infância e jardins, trago um na lembrança que era um jardim muito engraçado havia um coreto a música tocava aos domingos havia um urinol com aquele velho maluco que fazia coisas aos rapazes (...). Não me lembro, ah que pena (...) os namorados sim os namorados devia haver nos bancos do jardim ou perdidos passeando de mãos dadas falando ou calados apertadas, não me lembro. Depois depois (mas isso também não sei já, tão curioso invejoso dos tempos passados como se tudo tivesse parado acabado ali). (Pacheco, 1973: 15)

Nestas linhas iniciais, que correspondem à primeira página do texto, parece ecoar um tom pessoano, que ressoa na evocação nostálgica de uma infância perdida, na qual supostamente se foi feliz, mas já irremediavelmente irrecuperável. O refrão “não me lembro”, reiterado ao longo do texto, torna-se significativo precisamente por insistir nessa incapacidade de voltar atrás no tempo, apesar de surgir atenuado por um certo distanciamento irónico. Contudo, nesta jornada melancólica pela infância perdida, emerge, na sua perversidade dissonante, a figura do “velho que fazia coisas aos meninos” que, apesar de nos parecer surgir representado aos olhos de uma criança ou de um jovem, introduz o registo grotesco que, com frequência, se infiltra na escrita de Luiz Pacheco.

Assim, apesar de nos encontrarmos na presença de um texto de tonalidade singularmente lírica, nem por isso o autor deixa de tratar a sexualidade com o seu habitual desassombro. Mais adiante, e corroborando ainda a linha temática do passado irresgatável, surgem as seguintes palavras:

Os anos vieram e todas as coisas com eles vieram (e só talvez isso: anos e anos que vieram sem nós darmos por tanto, tempo gasto a gastar tempo, horas mornas paz podre escorrendo para trás e sempre as mesmas e sempre o mesmo,

a mesma merda, e esta, sabeis? Somos nós parados presos num tempo (paz podre) que não era o nosso ou o que nós queríamos que fosse o nosso mas foi o que nos deram (achámos) e ali aqui ficámos por não ter outro por não poder não saber conquistarmos outro. (...) uma infância é isto: nomes, caras voltadas de longe para nós palavras dispersas um longo sorriso furando o tempo passado. (...) a infância para sempre perdida (...) essa infância esses pequenos jardins perdidos somos nós. (*ibidem*: 16)

Esta reflexão disfórica vai, em momento posterior, articular-se com um motivo frequente tanto na cultura libertina, como na arte surrealista – o amor libertário que eterniza o homem. Uma vez mais, a realização erótica permite uma superação temporária da finitude e da morte, contrariando o tempo degradador e a precariedade do homem. Essa contraposição surge claramente enunciada no passo seguinte, através do símbolo aquático do lago:

Num lago

Os peixes vermelhos ou cor-de-rosa voavam na água escura do lago e amavam-se colados pela boca via-se que eram felizes que eram livres. Não assim eu. Horas sem fim atento aos seus jogos e lutas de amor, como atento e calado o presidiário fita o mundo por detrás das grades e cisma calado contando as horas. Como imitar os peixes, agora? Onde uma boca para beijar? Onde fui serei livre? Onde a Amada? (*ibidem*: 17)

Parece-nos clara esta oposição entre a consciência melancólica da solidão irremissível a que se encontra condenado o narrador e o vitalismo disruptivo da pulsão erótica de matriz libertina e surrealista, aqui figurada na analogia com os peixes do lago. O narrador revela dolorosa consciência do carácter inibitório da sua melancolia, que parece assumir contornos algo pessoanos. Seguidamente, encontramos uma passagem na qual se dá conta de uma espécie de desvanecimento, reminescente daquele que encontramos em *O Libertino passeia por Braga, a Idolátrica, o Seu Esplendor*. Com efeito, detecta-se, de novo, um desejo predatório em relação ao outro, esvaziado de intenção libertina, e antes revelador de fundo desespero sentimental. Neste caso, como resultado da frustração decorrente da sua solidão, surge uma espécie de voyeurismo que, contrariamente àquilo

que seria de esperar, não apazigua a ansiedade do narrador, adensando-a ainda mais, num gesto de verdadeira autopunição:

Sigo os namorados nas ruas espreito-os nos bancos dos jardins oiço-os falar de longe onde só os risos os gestos mudos se entendem reparo nas suas mãos quando se apertam criam suor juntas repetidas nas bocas como se colam sufocadas unidas nos olhares como se prendem, aticando-se (**olhos parados a rir noutros olhos, olhos de namorados. Lanço-lhes a mão e agarro-os**, etc.) 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. Ah namorados, quem (ninguém) pode com a vossa força? (*ibidem*: 18)

É, mais uma vez, esta força de que os namorados constituem a exemplar figuração que nos remete para o poder que o amor assume na completude do homem, mas também para o papel crucial que ele desempenha no seu processo libertário, porquanto o narrador se confessa aprisionado pela solidão e pelas suas memórias (falíveis). Não será, pois, difícil de justificar a severa apreciação de “sentimentalismo mediocrementemente lírico” que, a propósito deste texto, formulara o crítico do *Jornal de Notícias* antes mencionado, afastando irremediavelmente *Os Namorados* da impassibilidade da ética libertina.

O passo que a seguir se transcreve, conquanto constitua uma evocação breve e subtil de uma cena de desejo, revela-se ilustrativo da retórica do erotismo predominante neste texto. A figuração exuberante do corpo sexualizado é substituída por uma reflexão de índole metalinguística – ou, mais rigorosamente, metaestilística–, que não deixa dúvidas sobre o lugar crucial que o trabalho da linguagem desempenha na escrita do erotismo:

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. Ficámos calados (como quem está só) escondidos de todos à beira-água (como quem ama, apetece-a como os suicidas), o seu corpo cheirava a maresia (cheiraria?). 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 a comecei a beijar Caprichos de libertino: O corpo da Amada ficou lá nos rochedos à beira-água onda infatigável defeito liquefeito brisa de maresia pairando no bafo quente do ar e eu guardo no meu quarto na minha colecção mais um sexo de donzela conservado em álcool e memória, numa mistura fácil de três por dois tintos. (*ibidem*: 18)

O uso desta ironia auto-reflexiva no processo de representação erótica pouco parece ter em comum com a estilística do obsceno que se verificava nos textos que foram apresentados até aqui. Este erotismo nada tem de interdito ou transgressivo, correspondendo antes a um propósito explícito de celebração amorosa, que não teme incorrer num lirismo de acento confessional. Ainda assim, não pode ignorar-se a referência do narrador aos seus “Caprichos de libertino”, numa possível alusão ao carácter poliamoroso desta relação, que, a julgar pelo testemunho facultado pela sua biografia, terá correspondido a uma paixão real do autor, assumida em paralelo com a relação que mantinha com uma das mães dos seus filhos. Estes “caprichos de libertino” podem, então, relacionar-se com a sua colecção de sexos de donzela, uma outra paixão efémera na vida do libertino que, desta vez, resolve celebrá-la enquanto memória disfórica, em contraponto com aquilo a que se assiste noutros textos, nos quais se parte precisamente da paixão para convertê-la em mecanismo revolucionário. Verifica-se, também aqui, uma apologia da revolução amorosa, pois, quando é convocado o símile dos peixes no lago, é precisamente à necessidade de contacto amoroso e sexual como mecanismo emancipatório e libertário que se alude. No entanto, em *Os Namorados*, o substrato libertino parece diluir-se nas irrupções poéticas e sentimentais que pontuam o texto.

A reconstituição de um contexto, no qual um sujeito feminino não expressamente nomeado espera o seu Amado que “há-de vir um dia pela estrada de eucaliptos” (*ibidem*: 23) dará, posteriormente, lugar à celebração, em tom de ritual, de um cenário sexual, no qual a figura masculina subjuga a Amada, num gesto de afirmação do seu poder “demiúrgico” que poderá ser lido como paródia bíblico-litúrgica. No seguinte passo, por exemplo, são indisfarçáveis os ecos intertextuais do *Cântico dos Cânticos*:

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!

Bebe o mel do meu sexo, Amada! Vê como pede a tua boca, os seus beijos, a
cálida esperta húmida doce língua!

Bebe o mel do meu sexo, Amada! O acre lícido mel purulento que regurgita e
explode em ondas mornas de espuma, sacode o nosso corpo inunda a tua boca
às golfadas de sangue puríssimo sagrado original.

Bebe o mel do meu sexo, Amada! O meu sangue, todo o meu sangue, Amada!
(*ibidem*: 24)

Neste passo, se, por um lado podemos detectar novamente o tom erótico enquanto celebração do amor, por outro – e talvez de forma mais pertinente –, torna-se flagrante o regresso do carácter disruptivo e libertino do erotismo. Por outras palavras, o que se pretende afirmar é que, nesta cena, voltamos a encontrar-nos na presença de um erotismo que, tanto pela forma corrosiva com que parodia a fraseologia litúrgica que assinala a celebração da partilha do sangue de Cristo, como pela forma crua e impudica com que se apresenta esse ritual, nos aproxima, novamente, da heterodoxia libertina.

O motivo propulsor do texto parece ser o fim da relação com Fátima, e é isso mesmo que nos vai sendo apresentado no final do texto, quer através de referências reiteradas à sua ausência – “Fátima, Fátima, onde estás? Que fizemos de nós? Onde quando nos perdemos?” (Pacheco, 1973: 28) –, quer por meio da transcrição das últimas conversas mantidas por ambos os amantes.

Na secção final, com o título de “Alguns Aforismos A-Propósito”, reproduz Luiz Pacheco a concisa definição de amor de António Maria Lisboa: “o amor é um sentido” (*ibidem*: 29). Este lirismo irreprimível, agora condensado nesta lapidar formulação, fissa a inabalável fleuma libertina. Este texto derroga reiteradamente a posicionalidade aristocrática e impiedosa do libertino, que, se convencionalmente ditava as regras do jogo, surge aqui investido de uma tocante humanidade – expressa tanto no seu desespero, como na sua manifesta incapacidade de controlar a acção – que instabiliza a lógica de poder e dominação que regulam o jogo sadiano. Se, em Pacheco, subsiste ainda um tratamento do erotismo e da sexualidade marcado por uma franqueza que, não raras vezes, se aproxima do obsceno, parece irremediavelmente comprometida a sua ortodoxia libertina. Luiz Pacheco parece, uma vez mais, insistir em habitar uma espécie de terra de ninguém literária, orientando-se por uma cartilha libertina só sua.

4. Considerações finais

No termo deste estudo sobre a tematização erótica em Luiz Pacheco, são poucas as conclusões definitivas que arriscamos. O que, seguramente, pudemos confirmar foi a inequívoca originalidade literária e filosófica de uma obra que surge como ex-cêntrica no campo literário português, embora seja, pelo menos em parte, integrável numa linhagem reconhecível.

Foi justamente da averiguação dessas linhas genealógicas fundamentais da obra de Pacheco que nos ocupámos neste trabalho. Como sublinhámos já na apresentação, não cremos que a criação do autor deva ser remetida para uma *no man's land* literária, por várias ordens de razões: pelas evidentes características que a aproximam da cultura libertina; pela tradição do *maldito*, expressa tanto no plano biográfico como no da criação literária assumidamente marginal; pelo seu diálogo, a um tempo cúmplice e reticente, com a corrente surrealista. Como se viu, Pacheco reivindica, em particular, uma pessoalíssima filiação na erótica e na ética libertinas.

Foi, pois, esta a senda de investigação que aqui escolhemos percorrer, elegendo textos demonstrativos da retextualização a que Pacheco procede desta linhagem literária e filosófica. O erotismo constituiu, naturalmente, a pedra angular deste exercício hermenêutico, quer devido à sua omnipresença na obra do autor, quer em virtude do específico tratamento estético-literário de que é objecto. É a transversalidade da isotopia erótica que, aliás, permite uma aproximação entre a obra de Luiz Pacheco e o cânone libertino.

Não se trata apenas de, nesta obra, reconhecer a presença de um impudor amoral na forma como é textualizada a questão sexual, frequentemente próxima de uma poética do obsceno. Trata-se, antes, de nela destacar o modo como o corpo e a sua fruição assinalam a celebração de uma radical liberdade individual, mesmo quando o acto erótico só se

concretiza no plano da cogitação ou da fantasia. Este reconhecimento filosófico do sexo como suprema verdade ontológica e antropológica – *in sexu veritas* – faz esta obra acercarse do território da libertinagem.

Em Luiz Pacheco, a libertinagem concretiza-se, contudo, de modo idiossincrático, tanto no plano da vida vivida, como no da vida escrita. Como acentuámos ao longo de todo o trabalho, encenando ficcionalmente trajectos de negação, frustração e humilhação, o autor-narrador esboça uma figura de libertino de contornos algo picarescos, em flagrante contraste com o posicionamento aristocrático, impiedoso, fleumático e dominador que a consagraram literariamente. Deixando aflorar nos textos evocações nostálgicas da infância ou cedendo a devaneios lírico-sentimentais, o autor-narrador torna-se refém de um *pathos* que, por derivar de uma escolha consciente e legítima, não deixa de, simultaneamente, o afastar do paradigma libertino sadiano.

Se, por um lado, a obra de Luiz Pacheco assume expressamente a sua descendência de uma linhagem libertina, tanto pelo seu carácter de autobiografia ficcional, como pela filosofia erótica dela decalcada – um parentesco, aliás, genericamente reclamado pelo surrealismo de matriz bretoniana – torna-se, por outro lado, evidente, que ela propõe uma singular reelaboração da tradição setecentista, transfigurando o modelo de Sade e demonstrando a sua inadequação à economia libidinal contemporânea, muito distante já da aristocrática devassidão de salão.

Se de uma conclusão necessitasse este trabalho, ela seria a de que Luiz Pacheco é um autor que merece ser dissociado dos estigmas do escritor maldito e imoral e re-apresentado ao público-leitor a uma nova luz. Refém da caricatura que ele próprio de si desenhou, este Luiz Pacheco-*clown* será, em parte, responsável pelo desconhecimento efectivo da obra de Luiz Pacheco-escritor. No seu prefácio a *Filosofia na Alcova*, exortava-se um público tornado catatónico pela ditadura de Salazar a ler Sade. As palavras com que evoca o *divino marquês* podiam bem aplicar-se à obra do autor de *O Libertino Passeia por Braga, a Idolátrica, o seu Esplendor*. E é com elas que encerramos:

Voltando ao Sade: leiam-no. Não se masturbem mais do que o suficiente para poderem ainda ficar depois o suficientemente lúcidos para o apreciarem e meditarem para fora e muito acima da pornografia. O Sade também ensina a pensar, a conversar, a desfibrar em nós e perante os outros molas ocultas que somos ainda nós, quer o saibamos quer não, quer o queiramos quer o detestemos. (Pacheco, 1973: 128)

5. Bibliografia e Webgrafia

5.1 Textos

5.1.1 Luiz Pacheco

PACHECO, Luiz (1973). *Exercícios de Estilo*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa.

_____ (1977). *Textos Malditos*. Lisboa: Edições Afrodite.

_____ (1981). *O caso das Criancinhas desaparecidas*. Lisboa: Círculo de Leitores.

_____ (1986). *O caso das Criancinhas desaparecidas*. Lisboa: Edições Rolim.

_____ (1991). *Textos Sadios*. Lisboa: Plurijornal.

_____ (2005). *Diário Remendado*. Lisboa: Dom Quixote.

_____ (2007). *O espelho libertino*. São Paulo: Escrituras.

5.1.2 Outros autores

SADE, Marquês de (1998). *Justine ou os Infortúnios da Virtude*. Trad. de Adelino dos

- Santos Rodrigues. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- _____ (2007). *Os cento e vinte dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. de Manuel João Gomes. 2ª ed. Lisboa: Antígona.
- VAILLAND, Roger (1975). *A Lei*. Trad. de Amarina Alberty. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- _____ (2007). *Jogo Curioso*. Trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Carnaxide: Livros do Brasil.

5.2 Crítica

- AIRAKSINEN, Timo (2001). *The Philosophy of the Marquis de Sade*. London and New York: Routledge.
- ALEXANDRIAN (1991). *História da Literatura Erótica*. Trad. de Iva Delgado. Lisboa: Livros do Brasil.
- ALLISON, D. B., ROBERTS, M. S., WEISS, A. S. (1995). *Sade and the Narrative of Transgression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALMEIDA, Miguel Vale de (1997). “Marialvismo: Fado, Touros e Saudade como Discursos da Masculinidade, da Hierarquia Social e da Identidade Nacional”. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 37 (1-2), 41-66 (disponível em <http://miguelvaledealmeida.net/wp-content/uploads/2008/06/marialvismo1.pdf>)
- BARTHES, Roland. (2013) *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70
- BATAILLE, Georges (1970). *Breve Historia del Erotismo*. Buenos Aires: Ediciones Calden.
- BRULOTTE, Gaëtan (1998). *Œuvres de Chair. Figures du discours érotique*. Presses de l'Université Laval/L'Harmattan.

- _____, PHILLIPS, John (orgs.) (2006). *Encyclopedia of Erotic Literature*. London and New York: Routledge.
- CARVALHO, Sônia Maria Materno (2000). “Libertino: Um significante e seu deslizar de sentidos”. *Revista Ipotesi*, vol. 4, nº1, 125-134. (disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Libertino1.pdf>)
- CASTRO, Clara Carnicero (2006). *O sistema filosófico do Marquês de Sade. Estudo da elaboração do sistema filosófico do Marquês de Sade a partir das filosofias iluminista e libertina da França do século XVIII*. Campinas: Unicamp. (Dissertação de mestrado em Filosofia, disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000387241>)
- CESARINY, Mário (1997). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CRYLE, Peter, O’ CONELL, Lisa (eds.) (2003). *Libertine Enlightenment, Sex Liberty and Licence in the Eighteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan.
- FERREIRA, António Manuel (coord.) (2003). *Percursos de Eros. Representações do Erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- FERREIRA, Daniel Wanderson (2009). “Erotismo, libertinagem e pornografia: notas para um estudo genealógico das práticas relacionadas ao corpo da França moderna”. *História da Historiografia*, nº 3, setembro, 123-134. (disponível em <http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/53/37>)
- _____ (2011). “Sade: Libertinagem e Política”. *Revista História & Perspectivas*, vol. 24, nº 44, janeiro-junho, 451-472. (disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19373/10420>).
- GEORGE, João Pedro (2011). *Luiz Pacheco. Maldição e Consagração no Meio Literário Português*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. (Tese de Doutoramento em Sociologia da Literatura).
- _____ (2011). *Putá que os pariu! A biografia de Luiz Pacheco*. Lisboa: Tinta-da-China.
- _____ (2013). *O que é um escritor maldito?*. Lisboa: Editorial Verbo.
- _____ (org.) (2015). *O Crocodilo que Voa – entrevista a Luiz Pacheco*. Lisboa: Tinta-da-China.

- GUERREIRO, António (2014). “Sade, esse sublime energúmeno”, *Público*, 27 de novembro, (disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/sade-esse-sublime-energumeno-1677369>).
- GUERREIRO, Fernando (2000). *Monstros Felizes: La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*. Lisboa: Edições Colibri.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1968). *Sade, meu próximo*. Trad. de Ana Hatherly. Lisboa: Moraes Editores.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARTINS, Cândido de Oliveira (1995). *Teoria da paródia surrealista*. Braga: Edições APPACDM.
- _____ (2003). “Subversão de Eros na poesia surrealista portuguesa”. In FERREIRA, António Manuel (coord.). *Percursos de Eros. Representações do Erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 195-208.
- MENDES, Maria do Carmo Cardoso (2014). *Don Juan (ismo): O Mito*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- MORAES, Eliane Robert (1998-1999). “A leitura na alcova”. *Revista USP*, nº 40, dezembro-fevereiro, 114-121. (disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28426/30284>).
- NARCISO, Ana Sofia (2009). *Luiz Pacheco: um projecto moderno crítico-ficcional*. Lisboa: Faculdade de Letras. (Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, disponível em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1712/1/21667_ulfl071888_tm.pdf).
- _____ (2011). *O caso autoral de Luiz Pacheco*. Lisboa: CLEPUL.
- PAULHAN, Jean (1992). *O Marquês de Sade e a sua cúmplice seguido de Portugal em Sade, Sade em Portugal*. Lisboa: Hiena Editora.
- PAZ, Octavio (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- _____ (2001). *Mais do Que Erótico: Sade*. Trad. de Pedro Lopes d’Azevedo. Miraflores: Difel.
- PIRES, José Cardoso (1989). *Cartilha do Marialva*. Lisboa: Dom Quixote-Círculo de

Leitores.

RIBEIRO, Anabela Mota (1998). «Luiz Pacheco» (entrevista originalmente publicada no *Diário de Notícias*, disponível em <http://anabelamotaribeiro.pt/17360.html>.)

RODRIGUES, Urbano Tavares (2005). *O Mito de D. Juan e Outros Ensaios de Escrever*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SILVA, André Luiz Barros (2008). “Conquistador Amoral: Don Juan, precursor do libertino”. *Atas do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Universidade de S. Paulo. (disponível em http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/ANDRE_SILVA.pdf)

SOUSA, Rui (2011). “Os Olhos e o Olhar no Surrealismo português”. In PETROV, Petar, OLIVEIRA, Marcelo G. (orgs.) *A Primazia do Texto. Ensaios em Homenagem a Maria Lúcia Lepecki*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 423-434.

VAILLAND, Roger (1976). *Esboço para um retrato do verdadeiro libertino*. Lisboa: & etc.

ZINK, Rui, QUEVEDO, Carlos (1992). “Para dar o exemplo” [entrevista a Luiz Pacheco] *Revista Kapa*, nº 22, julho. (disponível em <http://ofuncionariocansado.blogspot.pt/2007/08/luiz-pacheco.html>).

5.3 Videografia

Luiz Pacheco- Mais um dia de noite (documentário de António José de Almeida, RTP, 2005, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rBoh62iMKdg>).

5.4 Sítios da internet

Luiz Pacheco. Portal oficial não-oficial (<http://luizpacheco.no.sapo.pt/>)

TriploV (Dossiê Luiz Pacheco, disponível em http://www.triplov.com/luiz_pacheco/)