

Pessoa bancando os *beats*... e o crédito dissipado da revolução surrealista

[Banking on Pessoa...
the Beats and the lost credits of the Surrealist revolution]

Margarida Vale de Gato*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Mário Cesariny, Geração *beat*, Surrealismo-abjeccionismo.

Resumo

Este ensaio analisa três textos do final da década de 1980 que nos apresentam paródias e recontextualizações de Fernando Pessoa: “Salutations to Fernando Pessoa” (1988) de Allen Ginsberg, *Love in the Days of Rage* (1988) de Lawrence Ferlinghetti, e *O Virgem Negra* (1989) de Mário Cesariny. A comparação aproxima a geração beat norte-americana do surrealismo-abjeccionismo português, revelando temas e mecanismos literários comuns no tratamento do “cadáver esquisito” pessoano. Os três autores contrapõem as suas próprias ambições de revolução poético-política à acumulação perniciosa do prestígio nacional adquirido por Pessoa e às implicações etnocêntricas de projetos literários expansivos. Para escaparem ao monolitismo das apropriações culturais, entretecem uma rede intertextual, predominantemente imitativa dos estilos de Pessoa, que se curto-circuitam mas também se ampliam ao reconstituírem novos contextos de significação.

Keywords

Fernando Pessoa, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Mário Cesariny, *Beat* generation, Surrealism-abjectionism.

Abstract

This essay examines three texts from the late 1980s that present parodies and recontextualizations of Fernando Pessoa: Allen Ginsberg's “Salutations to Fernando Pessoa” (1988), Lawrence Ferlinghetti's *Love in the Days of Rage* (1988), and Mário Cesariny's *O Virgem Negra* (1989). The comparison brings the American beat generation closer to Portuguese surrealism-abjectionism, revealing shared themes and literary mechanisms in the treatment of Pessoa's “cadavre exquis.” The three authors juxtapose their own ambitions for poetic-political revolution against the hazardous accumulation of Pessoa's national prestige and the ethnocentric implications of expansive literary projects. To escape the monolithism of cultural co-optation, they weave an intertextual network largely imitative of Pessoa's styles, which short-circuits yet expands as these styles are reconfigured in new contexts of meaning.

* Faculdade de Letras e Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL).

Fernando Pessoa terá aparecido nos Estados Unidos da América na mesma data do mais emblemático poema da geração de poetas norte-americanos que, gravitando de costa a costa entre a experimentação formal e a experiência delinquente, foi *a posteriori* apelidada de *beat*. Refiro-me à coincidência de o primeiro artigo conhecido que apresentou o poeta português aos EUA ter saído no número de outubro 1955 / março de 1956 da prestigiada revista *Poetry*, com a assinatura de Edouard Roiditi, e de *Howl and Other Poems*, de Allen Ginsberg, ter vindo a lume pela editora City Lights em 1956, após uma célebre leitura pública na Gallery Six a 7 de outubro do ano anterior. Sendo pouco provável que Ginsberg, ou mesmo o seu editor de ascendência portuguesa, Lawrence Ferlinghetti, tenham recebido uma influência marcante de Pessoa logo nessa altura, o espírito pós-guerra do tempo talvez dispusesse uma “constelação” (para usar uma imagem de Maria Irene Ramalho¹) alinhada com conteúdos explosivos de linguagem. Do lado de cá do Atlântico, era ainda grande o lastro do surrealismo, engajando efeitos alucinatórios de sabotagem da lógica com a investigação do onírico e do inconsciente, e afastando-se assim da filtragem factícia do discursivo. Roiditi, um franco-americano que frequentou os círculos surrealistas, reservaria para Álvaro de Campos, na sua introdução a Pessoa, um papel precursor do estranho alheamento surrealista: “In a dreamlike world that was destined, a few years later, to become that of Surrealism, Álvaro de Campos stopped only at the very frontiers of hallucination, depersonalization, self-alienation” (RODITI, 1955: 43).

No caso de Ginsberg, haveria condições sobejas para Álvaro de Campos nele se repercutir, além da comum influência de Whitman, base gerativa quer de “Saudação a Walt Whitman”, de Campos, quer de “Salutations to Fernando Pessoa”, e a começar pela imersão no presente da escrita assinalada em ambos os poemas, isto é, “Portugal infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze” (PESSOA, 2014: 106) e “Midnight April 12-88” (GINSBERG, 2007: 977). O poeta torrencial Ginsberg e o fictício-confessional Campos confluíram na liminaridade entre inovação e “colagem”, expandindo o que Whitman designara como “adhesiveness” na sua poesia de estrada e verso largos.² Na dicção e no tom, perfilharam Campos e Ginsberg o fluxo exaltante conferido pelo verso livre ou pela estrofe paragrafada, bem como por associações aliterativas pautadas por aquilo que Ginsberg descreveria nos seguintes termos: “the mechanisms of surrealist or ideogrammatic method, the juxtaposition of disparate images to create a gap of understanding which the mind fills in with a flash of recognition of the unstated relationship (as 'hydrogen jukebox')” (GINSBERG, 1986: 130). Surgem, assim, certas palavras justapostas e interjetadas, ou novos usos para o

¹ Ver: “Poetas ou poemas que não precisam de estar em contacto, ou em conjunção, para serem lidos como parte da mesma constelação” (RAMALHO, 2021: 11).

² O conceito tem sido explorado na poética de WHITMAN a partir de “The Open Road”, por exemplo nos versos, “Here is adhesiveness, it is not previously fashioned, it is apropos; | Do you know what it is as you pass to be loved by strangers? | Do you know the talk of those turning eye-balls?” (1984: 301).

“catálogo” whitmaniano, nomeadamente o de um transbordo imediato e aparentemente espontâneo, por um lado, e o da alienação da montagem. Mas é pela lente retrospectiva de Ginsberg que também podemos aferir o impacto surrealizante que tiveram os *-ismos* de vanguarda abraçados e descartados sucessivamente por via de Pessoa, sobretudo pela figura de Campos, mas também por alguma produção atribuível ao ortónimo, designadamente “Chuva Oblíqua”, exemplar interseccionista (isto é, aproximando-se da justaposição de duas faces de imagens díspares, explanada por Ginsberg na citação acima) e também de uma aceleração centrípeta que lembra a apelidação pessoana *vertiginismo* (apenas enunciada mas pouco especificada em 2009, 150). Em termo de campos semânticos que se cruzam em Ginsberg e Pessoa, sublinharei adiante o da liberdade sobre as palavras para o desejo do corpo (por exemplo, em práticas pan-sexuais ou homossexuais), a par de um desgaste febril advindo da industrialização crescente dos relacionamentos, e a autodepreciação por via da oscilação entre derrotismo e egotismo. Interessa relevar estes paralelos, sendo que me debruçarei sobre eles não apenas no plano de uma constelação de afinidades tutelada por Whitman, mas de uma fricção entre propósitos poéticos e ideológicos, entre o livre e o anárquico.

Por virtude do plano revolucionário da linguagem em curso, revisitaremos a causticidade de *O Banqueiro Anarquista* (1922) e o modo como terá enformado a expressão da promessa frustrada de confluência entre o ideário de redistribuição social e maleabilidade sexual das vanguardas tardo-modernistas (surrealismo, *beat*) e as primaveras revolucionárias do terceiro quartel do século XX, nomeadamente o maio de 1968 em França e o abril de 1974 em Portugal. Do conto de Pessoa, discutir-se-á uma revisão no romance *Love in the Days of Rage* (1988), de Lawrence Ferlinghetti – mediador entre surrealistas e *beats*, por um lado pela sua ligação a França e a formação em literatura comparada na Sorbonne no finais da década de 40, por outro por ser o nó central do cruzamento entre *beats*, escola de Nova Iorque, e a chamada “Renascença de São Francisco”, a partir da criação da livraria e editora City Lights.³ Por fim, e sendo tão espantosa a coincidência de revisionismo de Pessoa em datas aproximadas, isto é, final da década de 80, abordar-se-á a reescrita surrealizante mas também crítica de um autor português que partilharia algumas referências com os *beats* (Blake, Rimbaud, Artaud, Mallarmé), mas não consta que os tivesse na biblioteca: Mário de Cesariny, com o seu *O Virgem Negra* (1989).

³ Sobre as diferenças gradualmente esbatidas entre a chamada Escola de Nova Iorque (com influências dos surrealistas que aí se isolaram), a geração Beat (que aliou o confessional ao delírio) e a “Renascença de São Francisco” (nova geração que foi beber inspiração também às culturas do Pacífico e do Oriente), sobretudo a partir de uma mítica sessão de leitura na Gallery Six em São Francisco (7 de outubro de 1955), ver a introdução de Anne CHARTERS a *The Portable Beat Reader* (1992), bem como PAWLIK (2013).

Ginsberg: livre competição poética, ou expansão geopolítica em disputa

Sobre a receção norte-americana de Pessoa já alguns autores nos deram resenhas esmiuçadas e panorâmicas, destacando-se o trabalho pioneiro de George Monteiro, consubstanciado em *The Presence of Pessoa: English, American and Southern African Literary Responses* (1998), depois o de José Blanco (2008) e, mais recentemente, o longo artigo de António Ladeira “Fernando Pessoa nos Estados Unidos” (2019). A avaliar pela apreciação de qualquer deles, a receção de Pessoa nos EUA demorou a arrancar, e o nosso poeta permaneceu mais ou menos desconhecido até aos anos de 1980. Logo, pouco se pode especular sobre a influência da disseminação do artigo “The Several Names of Fernando Pessoa”, de Roditi, em *Poetry*, que contém a tradução de alguns poemas – um de Pessoa ortónimo, um de Reis, dois de Caeiro, um soneto inglês e excertos de Álvaro de Campos. O mais expansivo heterónimo pessoano é o último a ser mencionado criticamente, com uma importante alusão à sua dívida e a de Caeiro para com Whitman, mas não parece significativa a reprodução de meia dúzia de versos para ter impacto ou batida na produção dos jovens poetas estado-unidenses. Outrossim, afigura-se redutora e paternalista a menção que Ginsberg fará, trinta anos mais tarde, à putativa presença do poeta português na sua obra, à data de redação de “Salutations to Fernando Pessoa”, o gesto revisionista que aqui nos interessa. O poema foi dado à estampa em 1994, na coletânea *Cosmopolitan Greetings: Poems 1986-1992*, mas incorpora no seu próprio texto os precisos dia, mês e ano em que foi escrito, 12 de abril de 1988:

Anyway he never influenced me, never read Pessoa
before I wrote my celebrated “Howl” already translated into 24 languages,
not to this day's Pessoa influence an anxiety
Midnight April 12-88 merely glancing his book
certainly influences me in passing, only reasonable
but reading a page in translation hardly proves “Influence.”

(GINSBERG, 2007: 977)

Driblando, sem totalmente a descartar, a tese de Bloom em *The Anxiety of Influence* (1973) segundo a qual o escritor esconde os seus verdadeiros precursores, e alegando, além disso, uma contestável natividade da influência (i. e., não pode ser em tradução), Ginsberg é desonesto na sua precisão de data: ele não se limitou a relançar o livro nesta altura. Efetivamente, anos antes, em 1981, o poeta leu na íntegra o poema de Álvaro de Campos que o seu parodia, “Saudação a Walt Whitman”, a um grupo de escrita que lecionava na Universidade de Naropa, numa aula que aliás constitui um registo de *performance* disponível para todos na internet. É por ela que temos outro relato de Ginsberg do seu encontro com este poema de Álvaro de Campos: “around World War I on a street in Lisbon, [Pessoa] had a sudden seizure of realization of Whitman’s prophecy and so wrote ‘Salutation to Walt Whitman’

[Saudação a Walt Whitman], which is a poem I had never run into until about three years ago" (GINSBERG, 2014: online).

De resto, o primeiro verso do poema "Salutations to Fernando Pessoa" reconhece o que a seguir desmente – "Everytime I read Pessoa" – e, mesmo que o primeiro encontro significativo de Ginsberg com Pessoa tenha sido, segundo afirmou na referida palestra, em cerca de 1978, o poeta português ter-se-á tornado para ele visita frequente, numa sucessão de leituras que ocorreu através da tradução e que, a despeito do que o poema nos diz, pode ter sido influente. Na sua sessão de Naropa, Ginsberg não poupa elogios à tradução do (também) poeta Edwin Honig na edição de 1971 *Selected Poems*.⁴ Desse livro, referiu George Monteiro, ter sido o primeiro esforço concentrado para trazer Pessoa à atenção dos norte-americanos (MONTEIRO, 2014: 10). Por isso também – e fazendo fé num curioso comentário de Patti Smith aquando de uma das suas passagens por Portugal, sobre a influência de Pessoa na sua geração, e dos diálogos sobre ele que terá mantido com os escritores mais velhos Ginsberg e William Burroughs⁵ –, podemos datar com alguma segurança entre 1970 e 1980 a repercussão de Fernando Pessoa naqueles que normalmente associamos com a geração *beat*. Mas claro que por então eles já não seriam *beats* senão retrospectivamente, com um certo olhar entre o nostálgico e o disfórico sobre o que terão conseguido com a sua fé na revitalização da poesia pela via íntima. Na aula de Naropa, Ginsberg lê aos seus alunos outros três poemas de Pessoa/Campos: "Poema em Linha Recta", "Tabacaria" e "Tenho uma grande constipação". "Ode to failure", de Ginsberg, publicado em 1980 – e, portanto, já no radar temporal da sua leitura de Pessoa –, parece repercutir pelo menos os primeiros dois:

Many prophets have failed, their voices silent
ghost-shouts in basements nobody heard dusty laughter in family attics
nor glanced them on park benches weeping with relief under empty sky

(GINSBERG, 2007: 745)

⁴ Edwin Honig (1919-2011), poeta e dramaturgo, professor nas Universidades de Harvard e Brown, continuou a expandir a sua tradução da poesia de Pessoa em *The Poems of Fernando Pessoa* (Ecco Press, 1986). Em 1985, traduziu com Susan Brown, *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro (*The Keeper of Sheep*, Tilbury House Pub), e, em 1988, conforme mencionado mais adiante no artigo, a seleção de prosa *Always Astonished* (City Light Books). Em 12 de outubro de 1978, em entrevista ao *Diário de Notícias*, declarou que Pessoa era, a seguir a Federico García Lorca, a segunda figura literária que mais havia influenciado a sua carreira. Ver também: MONTEIRO (2014).

⁵ Patti Smith, citada em 15 de setembro de 2015 pelo *Diário de Notícias*: "Sempre li Pessoa. Descobri-o quando era muito nova e estava entusiasmada em ver a sua cidade e os lugares onde escreveu e andou. Naturalmente aumentou o meu interesse pela cidade. Na minha geração todos líamos Pessoa. Falei sobre Pessoa com o Allen Ginsberg, o William Burroughs, o Tom Verlaine. Foi importante lê-lo". Em: <https://www.dn.pt/artes/patti-smith-foi-ler-poemas-a-casa-fernando-pessoa-4790843.html/> (a 28 de junho de 2024, acedido).

Os profetas, que descambam em gritos de fantasmas soterrados ou definhando nos risos de sôtãos de família, encontram-se invulgarmente próximos dos “genios-para-si-mesmos sonhando” nas muitas “mansardas e não-mansardas do mundo” de “Tabacaria”, com seus campos semânticos de vastidão e confinamento, relativos a quem “cantou a cantiga do Infinito numa capoeira | E ouviu a voz de Deus num poço tapado”, admitindo, em “Tabacaria”, “Falhei em tudo” (PESSOA, 2014: 200-201).⁶ Por outro lado, o final de “Ode to Failure”, com o poeta assumir a uma série de derrotas pessoais e públicas em versos cujo comprimento equivale quer ao da ambição quer ao do desânimo, poderá aludir a “Poema em Linha Recta”.

A “poética expandida”, segundo a lição colhida por Ginsberg da prática de Walt Whitman do longo verso livre, seria aquela em que a subjetividade lírica se permite grandezas de delírio e de pathos, levando paradoxalmente o sujeito a uma performatividade que o leva a sair de si, exceder-se e dilatar a percepção de mundos, oferecendo ao leitor uma maior, e empatizável, visão. Foi a partir de Whitman que o fôlego, mais do que o sopro, se fez medida da poesia, e GINSBERG, na sua palestra, estende-o ainda aos limites do esforço e da auto-destruição: “the breath is expansive, the spirit is expansive, it’s not a scare to be ridiculous, there is really a seizure of the imagination” (2014, online). Esta afirmação pode ler-se também como uma reiteração do “verso projetivo” preconizado em 1950 por Charles Olson, poeta então associado a uma “escola”, os Black Mountain Poets. Em certa medida, estes poetas foram precursores dos *beats*, embora preconizassem o movimento L=A=N=G=U=A=G=E, igualmente, dando ênfase a uma recalibração da linguagem em formas experimentais mais tendenciais a uma objetivação formal das interrogações entre eu e mundo. Já os *beats* se diziam bastante mais orgânicos e imediatos, sendo inegável que acrescentaram risco e loucura à escuta e re-visão comuns a várias e diversas correntes pós-modernistas.⁷

⁶ De resto, como me alertou Jerónimo Pizarro, “Tabacaria” teve como primeiro título “Marcha da Derrota”, conforme atesta o ms. do espólio BNP/E3, 70-27^r (ver também a nota ao poema em PESSOA, 2014: 633). Esta intuição do título descartado não deixa de ser curiosa, visto que parece sobrevir também na intertextualidade entre “Tabacaria” e o poema do venezuelano Rafael Cadeñas “Derrota” (1963), também devedor de “Poema em Linha Recta” (ver DE BASTOS, 2012: 190-91).

⁷ Reconheço que no início deste ensaio comecei por aludir ao surrealismo e aos *beats* como tardo-modernistas e agora passei a referir “correntes pós-modernistas”. Na realidade, o que eu vejo é um contínuo em que se tende mais e mais para a fragmentação, bem como do compromisso com a poesia para uma “implicação” com ela, muitas vezes exprimível pela prática citacionista e parodista. Estando neste ponto do meu estudo já a discutir textos tardios dos autores em causa, e sendo “Salutations to Fernando Pessoa” de cariz muito palimpsêstico, escolhi aqui falar de pós-modernismo. De resto, julgo que perpassa no poema também a produtividade de Pessoa para o pós-modernismo, conforme argumentado por Katherine Dieckmann: “Clearly, with his pervasive questioning of the authority of language, meaning and selfhood, Pessoa is working from what can only be called a post-modern position” (apud BLANCO, 2008: 23).

Na sua série de lições para a Universidade de Naropa, Ginsberg alinhou Pessoa, García Lorca e Hart Crane como “três filhos de Walt Whitman” (“three children of Whitman”, 2014: online) e é argumentável que, considerando-se ele próprio descendente do Bardo, perpassasse no poema uma competição semi-jocosa, semi-feroz, pela aprovação do mais dileto.⁸ Por outro lado, a paternidade whitmaniana irmana o poeta com o próprio Pessoa e parece dar-lhe licença de encarná-lo, o que será também afim à ideia de “expansive poetics”: “He entered Whitman so I enter Pessoa no matter what they say besides dead he wouldn't object” (GINSBERG, 2007: 976). Esta expansão ao corpo do outro roça não só o patético quanto o abjeto, sugerindo mesmo uma profanação de cadáver equiparável à que veremos mais abaixo em relação a *O Virgem Negra* de Cesariny. Interessante é, no verso de Ginsberg, o uso da palavra “object” como verbo, manifestando a ambivalência entre duas das atitudes, o combate e a censura, no diapasão do conceito multiforme de “abjecionismo” que será específico ao caso português e impulsionado por Cesariny. Entretanto, a ideia expansiva é potencialmente aplicável a *beats* e abjecionistas, que, se por um lado, tomaram “a opção do feio como transgressão” (SOUSA, 2016: 87) por outro se constituíram sujeitos nos objetos admirados e os encarnaram tanto quanto objetaram a ordem das coisas, aviltando-a e aviltando-se, num gesto promotor da confluência do poético com o lodaçal vivo.

O vivo embrinca-se com a história e a profecia, tal como o sujeito se tensiona com o povo e a nação, de modos convolutos. Voltando à ascendência de *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, assinalo a relevância do prefácio de 1855 e as suas emaranhadas assunções poético-políticas, já que o verso longo é comensurável com a expansão de um determinado povo e de um determinado território, entreabrindo as portas do imperialismo:

The American poets are to enclose old and new for America is the race of races. Of them a bard is to be commensurate with a people. To him the other continents arrive as contributions he gives them reception for their sake and his own sake. His spirit responds to his country's spirit he incarnates its geography and natural life and rivers and lakes. [...]
When the long Atlantic coast stretches longer and the Pacific coast stretches longer he easily stretches with them north or south. He spans between them also from east to west and reflects what is between them.

(WHITMAN, 1982: 6-7)

Deste prisma, “Salutations to Fernando Pessoa”, de Ginsberg, ganha contornos irônicos relativos ao fracasso da poesia-ação dentro da pólis. Note-se que os *beats* lançaram as suas redes artísticas justamente durante a época de suspeição do “Comité

⁸ Para uma leitura desta rivalidade à luz da “ansiedade da influência” de Harold Bloom, ver a conferência de António Feijó sobre o poema de Ginsberg no âmbito do ciclo “Pessoa Ressoa”, a 14 de julho de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=s6NXHbST2gg> (no canal de YouTube da Casa Fernando Pessoa).

de Atividades Anti-Americanas”, criado pela Casa dos Representantes para vigiar as simpatias de esquerda, sobretudo artísticas, durante os finais dos anos 30 até ao final dos anos 70. De forma não uniforme, a política do movimento *beat* foi próxima do anarquismo, sendo Ginsberg o mais comprometido com uma organização comunista. Mas o poeta, que em “Howl” declarara santa a quinta internacional, refere-se em “Salutations to Fernando Pessoa” ao seu passado comunista como uma etiqueta juvenil, e talvez não totalmente compatível com a sua identidade gay: “True I was tainted Pinko at an early age a mere trifle” (GINSBERG, 2007: 977). Ele, que no poema “Kaddish” de ... recordara as reuniões de comités em que acompanhara a mãe tomada de um fervor revolucionário potencialmente enlouquecedor – cf. “your Communism—‘Paranoia’ into hospitals (2007: 219) – em “Salutations to Fernando Pessoa” retrata-se um pouco da devassa que lhe fez:

Frankly too Candid about my mother tho meant well
 Did Pessoa mention his mother? she's interesting,
 powerful to birth sextuplets
 Alberto Caeiro Alvaro de Campos Ricardo Reis Bernardo Soares & Alexander Search
 simultaneously]
 with Fernando Pessoa himself a classic sexophrenic
 (GINSBERG, 2007: 977)

O aproveitamento por Ginsberg do heteronimismo pessoano para uma irmanação dentro da marginalidade sexual tem também um subliminar correlato étnico – no tocante a uma ascendência judaica passível de ser atribuída a Pessoa.⁹

⁹ Curiosamente, esta é uma faceta comum com a revisão de Mário de Cesariny num dos três textos em que implicitamente glosa Pessoa, a peça *Auto de Jerusalém*. A segunda edição, em 1976, desta peça que foi refeita algumas vezes desde a primeira versão de 1964 – ampliando com isso um comentário à geração de Orpheu (ver SOUSA, 2024: 174 e 176 [nota 55]) – chama à liça a personagem de Pessoa como um “judeu estrangeiro”, doutor “em nada” e concubino celibatário de quatro homens:

SALOMÉ — Filha, os sonhos são dores... Também muito bom, também muito engraçado. Mas falta-lhe qualquer coisa! Falta-lhe... um bocado de caralho. Quem é o autor?

CORNELIUS MACISSUS — consultando um pequeno caderno — Fernandus Pessoas, um judeu estrangeiro. Doutor em... em... nada.

SALOMÉ — Ah. Um poeta que não é letrado.

MATATIAS — Ainda não foi descoberto pela Judá Editora.

SALOMÉ — Então é muito novo... ou muito velho?

MATATIAS — Creio que ambas as coisas, Sereníssima. Mal ganha para comer...

[...]

CORNELIUS MACISSUS — num brado e mirando o seu caderninho

Vive com quatro homens ao mesmo tempo!

SALOMÉ — Com quatro ao mesmo tempo? Mas então é riquíssimo!” (CESARINY, 1991: 95-96)

A expressão “Pessoa schmessoa”, com que termina “Salutations”, contém uma derivação de *schmooze*, termo oriundo do ídiche para conversa imprópria no templo, ou mais genericamente verborreia associada a um certo tipo de judeu (Oxford English Dictionary online) (*vide* Woody Allen). Para além do elo étnico, há no poema de Ginsberg implicaturas que revelam relações perversas entre tradução, diáspora e poética expansiva, assombradas pela ameaça de uma agenda expansionista. Lançam-se farpas ao imperialismo quer português quer americano, que ricocheteiam numa ambivalência sobre a expansividade e seus efeitos colaterais indesejados advindos do próprio ímpeto revolucionário dos poetas. Correlata desta, é a ambivalência entre o poeta / indivíduo dissidente, de espírito e linguagem filiados na anarquia, e a legitimidade da sua acumulação de capital inextrincável de um en viesamento nacionalista:

I'm American greatest Country in the world
right now End of XX Century tho Portugal
had a big empire in the 15th century never mind
now shrunk to a Corner of Iberian peninsula
whereas New York take New York for instance
tho Mexico City's bigger NY's richer think of Empire State
Building not long ago world empire's biggest skyscraper —

(GINSBERG, 2007: 976)

E, embora Ginsberg tenha afirmado na aula de Naropa não saber português, não creio que seja accidental o poeta decalcar do poema de Campos, “Salutations to Walt Whitman”, a deambulação “pela rua do Ouro acima [pensando em tudo o que não é a Rua do Ouro]”, substituindo-a por um caminho descendente: “Pessoa walked down Rua do Ouro only till 1936 [*sic*]. Apesar de errar no ano da morte do poeta, o que se tematiza aqui é a convivência com um capitalismo que se arrasta, e o emprego da ironia recai sobre o poeta do capitalismo tardio, i. e., o *beat* que envelheceu. Este será um ponto de ligação da segunda re-visão proposta para este ensaio, a do romance breve *Love in the Days of Rage* de Lawrence Ferlinghetti.

Ferlinghetti: paródia e simulações de um banqueiro antinómico

Com a dedicatória, “for Fernando Pessoa, whose anarchist preceded mine”, em *Love in the Days of Rage*, Lawrence Ferlinghetti recriou um banqueiro anarquista judeu de origem portuguesa. Chamou-o Julian Mendes, e o apelido evoca o da família materna do próprio autor, Mendes-Monsanto, descendente de judeus sefarditas portugueses. Julian, de quem conhecemos perto do fim do poema um amigo bastante mais rude, chamado Lemos Caiero), encontra em Paris, no virar da década de 60, a americana Annie e com ela viverá os fogosos e conturbados acontecimentos que estalarão na Sorbonne.

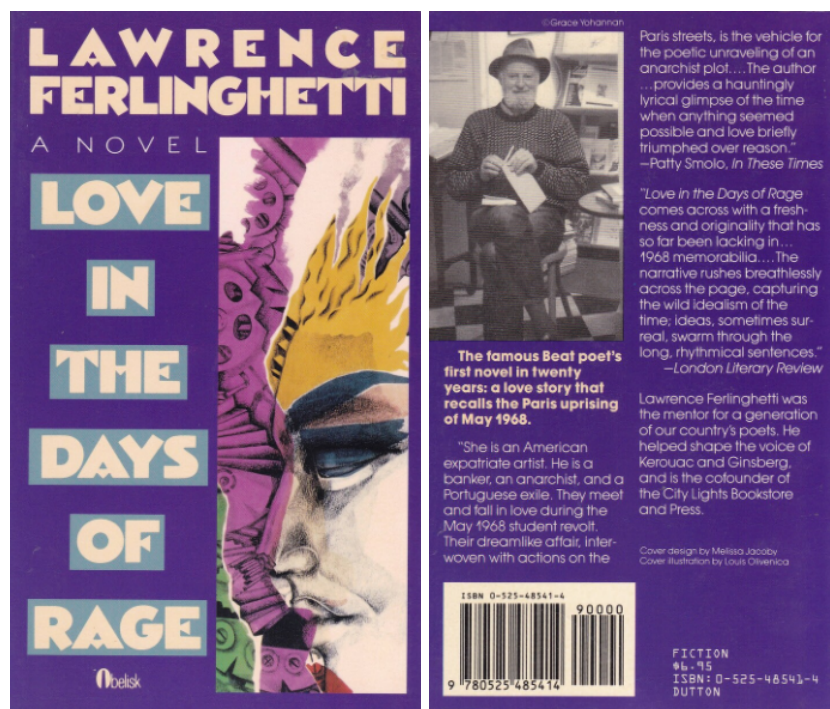


Fig. 1 e 2. *Love in the Days of Rage* (1988). Paperback.

Quero argumentar que autor entretete a sua autobiografia com a obra de Pessoa na construção do seu protagonista. O poeta, publicista e pintor, de mesclada identidade italiana, francesa, portuguesa e norte-americana, foi, depois frequentar a Sorbonne, o fundador, em 1953, da livraria City Lights, bem como da editora com o mesmo nome em 1955, cedo catapultadas para o centro da atenção mediática com o título *Howl*, do jovem Allen Ginsberg, em 1956. O confessionalismo cru e as obscenidades do livro levaram à detenção preventiva do editor e do seu sócio na altura, Shigeyoshi Murao. Após um longo processo jurídico, as queixas contra *Howl* acabaram por ser invalidadas, sendo que a inevitável publicidade ditou o sucesso do empreendimento de Ferlinghetti. Trinta anos volvidos, foi também Ferlinghetti que decidiu encomendar para a City Lights uma tradução de prosas de Pessoa, *Always Astonished*, ao poeta Edward Honig, incluindo-se nesta seleção “The Anarchist Banker” (1988, o mesmo ano da publicação de *Love in the Days of Rage*).

Se o recalcitrante herói Julian tem pontos biográficos em comum com Ferlinghetti, parte do seu discurso, como já o indicou George MONTEIRO (1998: 57-68), é decalcado de Fernando Pessoa no seu *O Banqueiro Anarquista*. Para o demonstrar, comparem-se os textos, em quadros divididos por argumentos.¹⁰

¹⁰ Para o texto de *O Banqueiro Anarquista*, utiliza-se aquele que foi publicado em 1922 na revista *Contemporânea*, embora conforme a edição ortograficamente atualizada de Manuela Parreira da Silva (PESSOA, 1999). Porém, Pessoa voltou ao texto no fim da vida, rescrevendo partes em 1935 e iniciando no mesmo ano uma tradução para inglês, reproduzida por Nicolás Barbosa na sua edição do texto para a editora colombiana Tragaluz (2013)

- a) A convicção de que o anarquismo deve ser a posição de todo aquele que percebe a injustiça da desigualdade humana como assente na ficção social:

Ora o que é um anarquista? É um revoltado contra a injustiça de nascermos desiguais <i>socialmente</i> – no fundo é só isto. E daí resulta, como é de ver, a revolta contra as convenções sociais que tornam essa desigualdade possível.	So what is an anarchist anyway, what is anarchism, in the end? It's the revolt inside of everybody against all that I've been describing! It's the natural revolt against social inequalities, not natural inequalities, which we're all born with....
(PESSOA, 1999: 17-18)	(FERLINGHETTI, 1988: 21)

- b) A descoberta de que o anarquismo organizado em coletivos reproduz tiranias e desigualdades:

[U]ns arrastavam outros por manhas e por artes para onde eles queriam. Não digo que fizessem isto em coisas graves [...]. Uns iam insensivelmente para chefes, outros insensivelmente para subordinados. [...] Por exemplo: dois dos rapazes iam juntos por uma rua fora; chegavam ao fim da rua, e um tinha que ir para a direita e outro para a esquerda; cada um tinha conveniência em ir para o seu lado. Mas o que ia para a esquerda dizia para o outro, “venha você comigo por aqui” [...] Um grupo pequeno, de gente sincera (garanto-lhe que era sincera!), estabelecido e unido expressamente para trabalhar pela causa da liberdade, tinha, no fim de uns meses, conseguido [...] a criação entre si de tirania.	And in the process of organizing underground action, we were—I came to realize—indeed creating a new little tyranny, even though it was a very small one which concerned only ourselves. [...] Ah, yes—there was the rub—our own little ideal group was far from ideal! We were all sincere, even desperate, and yet we were creating our own tyranny. Some were naturally leaders and others followers. And some naturally ended up doing what others said to do. So what was wrong with that if it was indeed “natural,” if it wasn't the result of repressive conditions? If someone said Go Right here, and another said Go Left, we went in the direction of the one who seemed to know best, et cetera.
(PESSOA, 1999: 39-41)	(FERLINGHETTI, 1988: 64)

- c) A rejeição da revolução social dirigista de massas (ou comunista):

[S]e, por um movimento brusco, se fizer a revolução social, fica implantada já, não a sociedade livre (porque para essa não pode a humanidade ter ainda preparação), mas uma ditadura daqueles que querem implantar a sociedade livre. [...] É este o argumento com que as bestas que defendem a “ditadura do proletariado” a defenderiam se fossem capazes de argumentar ou de pensar. [...] E você verá o que sai da Revolução Russa... Qualquer coisa que vai atrasar dezenas de anos a	[W]hat the Marxists called “recuperation” had already set in, with the unions already stealing the ball away from the original student movement, and the Communist Party beginning to play its opportunist and reactionary role, preventing any real revolution by supporting existing organizations and law-and-order, as it did in every incipient revolution around the world in the sixties.
--	--

realização da sociedade livre... Também o que era de se esperar de um povo de analfabetos e de místicos?...	
(PESSOA, 1999: 24-26)	(FERLINGHETTI, 1988: 79)

- d) A conclusão de que o anarquista deve combater as ficções sociais, mas agindo separadamente, pelo menos até ao dia em que estejam realizadas as condições para a sociedade livre:

[T]rabalharmos todos para o mesmo fim, mas separados. Trabalharmos todos para o mesmo fim anarquista, cada um contribui com o seu esforço para a destruição das ficções sociais, que é para onde o dirige, e para a criação da sociedade livre do futuro. [...] É claro que toda esta tática se aplica ao que eu chamei de período de preparação para a revolução social. [...] [R]eduzida a sociedade inteira ao estado de aceitação das doutrinas anarquistas, faltando só fazer a revolução social, então, para o golpe final, é que não pode continuar a ação separada.	Well, what was I to do then, when I had realized all this and saw it happening? Very simple! Work for the same ends, but work separately! Yes, that was it, that was it exactly. Working separately we'd all be separately free. [...] Of course I realized that this could only work during the early stages and that the final 'coup' could only be accomplished by acting together. But we were a long way from that!
(PESSOA, 1999: 47-48)	(FERLINGHETTI, 1988: 65)

- e) A convicção de que o gesto anarquista possível dentro dos limites do indivíduo é o de combater a maior das ficções sociais, o dinheiro, enriquecendo, para dele se libertar e poder estar à margem de todas as outras ficções:

[T]rabalhava pela liberdade, e havia de olhar as armas com que combatia a tirania? [...] O anarquista estúpido, que atira bombas e dá tiros, bem sabe que mata, e bem sabe que as suas doutrinas não incluem a pena de morte. Ataca uma imoralidade com um crime, porque acha que essa imoralidade pede um crime para se destruir. Ele é estúpido quanto ao processo, porque, como já lhe mostrei, esse processo é errado e contraproducente como processo anarquista; agora quanto à moral do processo ele é inteligente. Ora o meu processo estava certo, e eu servia-me legitimamente, como anarquista, de todos os meios para enriquecer. Hoje realizei o meu limitado sonho de anarquista prático e lúcido. Sou livre.	The idiot anarchist with his spiteful little bombs in the street firing at random knows damn well he's going to kill people even though his anarchist theories exclude capital punishment. He's violating his principles but he's right morally because he expects his violent act will make the future better, and I wanted to beat repression and poverty and establish a perfect state, and for that I used any means I could get hold of, without of course creating any new evils. Well, I freed myself from the system, by grasping the root of it, money!
(PESSOA, 1999: 58-59)	(FERLINGHETTI, 1988: 68-69)

A irónica falácia desta ciência política terá apelado a Ferlinghetti. Se iniciou a sua carreira editorial com escândalo e risco pessoal, logo a seguir conheceu o êxito literário com um dos livros de poesia mais badalados entre os mochileiros da sua geração: a coletânea *A Coney Island of the Mind* (1957), onde tentou associar a recreação costeira de Brooklyn com a antinomia possível entre o popular e o poder – i. e., “se não levarem muito a mal | uns quantos mortos cerebrais | nos postos mais altos | ou uma bomba ou duas | de vez em quando | nas vossas caras nuas.”¹¹

Resiliente e determinado, Ferlinghetti não parou de publicar obras suas e de outros, falecendo apenas a um mês de completar 102 anos, seguramente com crédito nos bancos de São Francisco devido ao pequeno império da sua chancela e livraria.

A personagem de Julian, porém, sempre misteriosa, não assume o corolário de inconsequência na ação revolucionária do banqueiro de Pessoa. Sem querer arruinar para potenciais leitores o final da trama de *Love in the Days of Rage*, direi só que a dada altura suspeitamos que ele afinal está organizado, ou pelo menos tem cúmplices assistindo-o numa missão especial e mais impactante para o poder financeiro centralizado de França do que as manifestações dos revoltosos de maio de 68. Há dois fatores que matizam o cinismo de Julian, ambos atribuíveis ao facto de Ferlinghetti construir um contraponto para o banqueiro: uma débil crença numa revolução porvir levada a cabo por atores diferentes (mulheres), e a complacência face ao ardor da sua amante americana.

Curiosamente, Annie também tem traços biográficos ferlinghettianos, sendo pintora e professora de arte – foi arte que Ferlinghetti foi estudar em Paris e a sua poesia desde sempre se enxertou de diálogo intersemiótico com pintores. Annie representa a crença utópica no poder transformador das rebeliões dos jovens; pelos seus olhos, Julian, ainda que anteveja o fracasso dessoroutra revolução social intentada pelo maio de 68 devido à “confiscação” pelos sindicatos comunistas, admite: “still [...] France would never be the same again” (FERLINGHETTI, 1988: 79). Só dando voz a Annie pode o romance imbuir-se de maior consecução de tal ideia, posto que para isso tenha de abdicar do discurso lógico em favor do lirismo e do fluxo de consciência. Quase no fim do livro, Annie, que antes já demonstrara o seu desprezo pelos dotes discursivos de Julian – “everything he was saying made perfect sense, everything made no sense at all” (FERLINGHETTI, 1988: 70) – antecipa uma “revolução verde” que infelizmente ainda está por chegar:

This whole new view a part of the rebellion of the sixties everywhere, a kind of “youthquake” against everything artificial and unnatural in modern life, and the French student revolt a part of the general worldwide cry of youth against the dehumanization of the human animal more and more separated from its animal roots, from earth itself, the green earth. The spirit of ‘sixty-eight was the first halting cry of what twenty years later would burst forth in a great new political movement, a new green movement, Green Power, which would have little to do

¹¹ Cito da minha tradução: *Uma Coney Island da Mente* (FERLINGHETTI, 2024: 201).

with all the old political labels like Marxist, Maoist, communist, Trotskyite, anarchist, Republican, Democrat, or whatever. It would be a whole new ball game, and it would sweep the world.
(FERLINGHETTI, 1988: 90)

Trata-se de uma nova ordem social a par com uma consciência eco-feminista, a da hipótese de Gaia, a mesma dos ativistas atuais quando clamam, inspirados por Greta Thunberg, serem a Terra em autodefesa.

Ferlinghetti sempre tentou sem grande sucesso descolar-se do rótulo *beat*, que se lhe colou devido aos seus sucessos editoriais – dizia ele que as suas influências haviam sido francesas, desde Rimbaud aos surrealistas e por via da pintura. A crença desse primeiro surrealismo na revolução e re-sexualização do amor, por via do acesso ao sonho e da reativação uma natureza humana animal, sensual, instintiva, é o que me parece representar Annie, designadamente nesta longa passagem:

[A]nd the sky cleared, and she dreamt on, in that lost time before dawn which is neither night nor morning, and he stirred and came over her, a soft sound in his throat, a different voice from his waking voice, much softer, yet a masculine sound, like an animal, an intelligent beast, a dreaming animal, and they like dreaming animals made love in the first light, in which mirrors reflecting their selves floated up, and the two mirrors merged into one mirror, their two images merged into one image reflected in a sea of other bodies, hordes of bodies merging into a horizon made of flesh and lost in the tide of morning, in a sleep of unchained prisoners, escapees who had been chained to rocks of reason upon steep mountains lost undersea [...]
(FERLINGHETTI, 1988:40)

O intercalamento do banqueiro lúcido e desencantado com o lírico feminino, amoroso e erotizado, através da sobreposição de duas imagens, é um processo que encontraremos também no terceiro re-visor de Pessoa, Mário de Cesariny, ainda que no seu caso através da sobreposição de diferentes géneros textuais pessoanos, quer reais quer apócrifos.

Cesariny: roubando o seu a seu dono (temos pena, capital!)

O poema mais central de *O Virgem Negra: Fernando Pessoa explicado às criancinhas Naturais e Estrangeiras* por M. C. V. (1989), começa “Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar”. É também o poema com menor intervenção de Cesariny ao nível da criação de textos: todo ele é feito de colagens de trechos pessoanos, intercalando as quadras ortónimas (que começam precisamente no verso citado, datadas de 1929) com pedaços de cartas a Ofélia, distribuídas entre este e Campos, e finalizando com uma pequena manipulação de “Chuva Oblíqua”: “De noite ser, e primavera, | E eu estar de olhos fechados”.¹² Ora, se o primeiro verso é imediatamente evocativo do

¹² Veja-se o final da parte IV de “Chuva Oblíqua”: “De haver uma noite e Primavera lá fora | sobre o eu estar de olhos fechados...” (PESSOA, 2018: 42).

imaginário lusitano debruçado ao mar, segue-se, a espaços (intervalados com as cartas para Ofélia) um ambiente oceânico noturno que nos remete porventura para outros horizontes, e o próprio Pessoa, ledor de Whitman ou Poe talvez escrevesse glosando-os também. Ou seja, parte das quadras pode ser lida tanto em diálogo com o poeta norte-americano Whitman – por exemplo com o poema “As I ebb’d with the ocean of life”, ou com os versos “On the beach at night alone [...] I think a thought of the cleft of the universes and of the future” (WHITMAN, 1982: 400) – como com baladas marítimas de Poe, designadamente o poema “Annabel Lee” (que Pessoa traduziu) cujo desejo, no final, de morte “No sepulcro ao pé do mar, | Ao pé do murmúrio do mar” (PESSOA, 2011, 81) se repercute nos versos “Só, no silêncio cercado pelo som brusco do mar | Quero dormir sossegado, sem nada que desejar” (em CESARINY, 2017: 670). Pessoa desdobrou-se em várias vozes e ecoou muitas mais. O que Cesariny faz em boa parte de *O Virgem Negra*, e exemplarmente neste poema, é amplificar e re-significar o movimento do inter ao intra-textual, enquanto usa a linguagem de sedução jocosa das *Cartas a Ofélia* para desmentir o lamento de melancolia estoica de “um vago amor que nunca terei” (CESARINY, 2017: 670). Este método de colagem e confronto é, curiosamente, idêntico ao “recorte”, ou *cut-up*, que William Burroughs, um dos modelos da geração *beat*, popularizou na América do Norte a partir do surrealismo, ainda que no caso de Cesariny a técnica exiba uma manipulação deliberada, indo além “do acidente da espontaneidade” (BURROUGHS, 1978: 34) e, de resto, sublinhando, pela de-composição e recombinação, o fingimento pessoano.

Já o cadáver aparentemente “composto” de Fernando Pessoa aquando da sua transladação para os Jerónimos em 1985, revelando-se incorrupto, mas totalmente enegrecido, segundo relatos coevos, terá sido o catalisador de *O Virgem Negra*. Cesariny quis corromper a poesia do precursor e zombar do capital que a sua indústria cultural começava a circular, atendo-se a teorias mais ou menos psico-biográficas sobre o seu desejo hétero ou homoerótico, o sexo invertido ou a falta dele, ou o seu pendor para a histeria. Mas há muito mais: há a imitação e irritação dos jogos de “cartesia” e a contradição estudada ou a lógica de *reductio ad absurdum* (de que será exemplo máximo o tipo de anarquismo do banqueiro Pessoa) – “Co’a breca da antinomia” se começa, pois, o livro na sua “Prótese” (ou *pró-tese* – CESARINY, 2017: 629). Na verdade, o diálogo corrosivo com a complexidade e o jogo mistificador pessoano percorre a carreira de Cesariny, iniciando-se desde cedo com *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (escrito em 1946 e publicado em 1953), onde se procuram centelhas na rotina de trabalhadores suburbanos sujeitos ao conservadorismo do Estado Novo:

Agora, regressão, milhões de anos para trás,
patas em vez de mãos, beijos em vez de lábios,
crocodilos a rir em corredores bancários
apesar das mulheres terem varrido muito bem o chão.

Agora tudo isto e nada disto.

(CESARINY, 2017: 448)

Outrossim, em “Aqui na orla da praia”, de *O Virgem Negra*, o conflito mais latente é o da desistência – mais ou menos lúcida, mais ou menos existencialista – contra o amor, e o mais subjacente (sugiro), o de Portugal, “orla morena calada e só”, antes império ambivalente da *Mensagem* pessoana, agora “de olhos fechados” contra a primavera (CESARINY, 2017: 669-71). Ora, se pensarmos que Cesariny se desdobra na primeira pessoa de Pessoa, a desilusão quer com o amor quer com o Portugal ideado contamina os polos e os poetas envolvidos. No caso do surrealista, o fracasso projeta-se na revolução político-poético-sexual que Abril não chegou a ser – e é por isso que podemos ler *O Virgem Negra* como continuação e expressão lapidar do projeto abjeccionista, tal como o descreveu Melo e Castro: “espécie de *underground* em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma” (CASTRO, 1987: 67).

Aparece, assim, um verso fulcral no poema de Pessoa/Cesariny: “O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é” (CESARINY, 2017: 670). Encontramo-lo também num texto bastante mais desbocado de *O Virgem Negra*, que começa pela pergunta “É importante foder (ou não foder)?” e apela à liberdade de costumes sexuais, mais termina com chispas subliminares à complacência com a estagnação conservadora que a indústria de Pessoa, apoiada em vagos chavões de saudosismo e póstuma glória, promove:

“O amor é um sono que chega para o pouco ser que se é”
Verso que, como sempre, terá ficado por perceber (por mim até).

.....
Também aquela do “outrora-agora” e do “ah poder ser tu sendo eu” foi um bom trabalho
Para continuar tudo co’a cara de caralho
Que todos já tinham e vão continuar a ter
Antes durante e depois de morrer

(CESARINY, 2017: 678)

Na senda desta interpretação, repare-se nas variações que Mário Cesariny faz da expressão profética de mudança que finaliza *Mensagem*: “É a Hora!” (PESSOA, 2020: 44). O texto *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos*, escrito no coração da ditadura, inicia-se “Há uma hora, há uma hora certa | que um milhão de pessoas está a sair para a rua. | [...] Saímos? Mas sim, saímos!” (CESARINY, 2017: 447). Julgo que aí transparece de algum modo a esperança de que o povo não se deixe acomodar o seu marasmo, e que, no final, os braços do homem que subiu ao escadote para pendurar “Vota por Salazar”, ainda que “pingando água num balde”, sejam tão-só os de um “bom irmão | que anda a colar cartazes para não morrer de fome” (CESARINY, 2017: 453). Já em *O Virgem Negra*, sendo grande a desilusão com o ideal, se resta alguma

esperança é a de Portugal onde ele já não seja o que foi, ou o impositor de nacionalidade que continua a ser:

Os sebastiaças trombos não deixaram partir
Portugal para o Brasil.
[...]

Mas a Hora deixada ao sono vil
Dos que provendo tudo podem nada
Mais que o fogo senil
Do Império Final,
Cintila na amurada:
Não há Portugal e Brasil.
Brasil é Portugal.

(CESARINY, 2017: 660)

Se considerarmos que estas estrofes não apenas recontextualizam o poema final de *Mensagem*, “Nevoeiro”, mas também o trecho exclamativo de “Infante”, “Cumprir-se o Mar, e o Império se desfez. | Senhor, falta cumprir-se Portugal!” (PESSOA, 2020: 40), podemos subentender nos versos a indiciação de um ímpeto imperialista a que se contrapõe a ideia de Brasil como Portugal futuro.

*

Para concluir, Ginsberg, Ferlinghetti e Cesariny foram três poetas que na viragem da década de oitenta apresentaram uma reavaliação do potencial revolucionário da obra de Pessoa, bem como dos aspetos antinômicos de uma expressão política fascinada por ficções racionais, resvalando em falácias de acumulação de capital e expansionismo nacionalista. No tocante a equiparações entre charneira estética e avanço social, estes poetas terão tomado o exemplo de Pessoa, ou dos usos que dele se fez, como medida decepcionante dos processos revolucionários de que eles próprios participaram: no caso de Ferlinghetti e Ginsberg o maio de 68 ou os protestos à Guerra do Vietname no plano político, e, no plano literário, a pugnacidade por uma poesia espontânea, expansiva, de intimidade, improviso e *performance*; no caso de Cesariny, o projeto surrealista-abjecionista, por um lado e, por outro, o de Portugal descinzado, algo por que se bateu o poeta ao longo da vida e não viu cabalmente realizado com o 25 de abril. Assim, os três aproveitaram Pessoa para endereçar as suas próprias contradições no plano ideológico, em grande parte coincidentes, nos surrealistas como nos *beats*, com a tensão entre a absoluta liberdade de expressão individual e o espartilho doutrinário e didatismo simplificado necessários para mobilizar quer grandes massas insurgentes quer grandes públicos leitores. No exercício de se reverem à luz do *aquém* de Pessoa, estes escritores podem ser lidos como completando o processo pós-moderno de desdobramento autoral (de forma bastante li-

teral na técnica de recorte e colagem usada por Cesariny ou no plágio instrumental de Ferlinghetti). Não deixam, por isso de relevar uma ânsia, ou ansiedade, de dar corpo ao que se rarefez: de incorporar Pessoa, corrigindo-o, revendo-o, diminuindo-o ou ampliando-o, por um processo parodístico com grau variável de radicalidade. Em Cesariny como em Ferlinghetti, o plágio e o *cut-up* podem ser vistos como corolários da dissolução autoral modernista, especialmente pulverizada no caso pessoano. Por último, talvez os três, mas mais declaradamente Ferlinghetti e Cesariny apresentam uma espécie de “cura” para o ceticismo revolucionário e/ou anarquista de Pessoa, que seria bandeira quer de *beats* quer de *surrealistas*: o amor contra todas as evidências. Por seu turno, Ginsberg e Cesariny parecem assumir uma atitude muito próxima do *shaming* do *rap* contemporâneo e que, como nesse gênero, tem a dupla função de escândalo e velada homenagem. Atendo-se ao poder subversivo do louvor que incorpora a abjeção, encarnam o corpo-escritor, um corpo esquisito que, se por um lado pretende retornar a um “eu” lírico que se expõe e despe, por outro se despede de autoria e recorre à máscara de pessoa-outra – ou do Pessoa que se deseja, o Pessoa com Vida.¹³

¹³ Subentende-se uma paranomásia com o título do congresso que motivou este texto, “Pessoa convidada pessoas: nos 90 anos da *Mensagem* e nos 50 anos do 25 de abril”, que decorreu na Universidade de Brasília de 7 a 9 de maio de 2024. Agradeço aos organizadores do encontro, Ana Clara Magalhães e Jeronimo Pizarro, o incentivo para tornar a minha comunicação neste ensaio, e também a Jeronimo Pizarro a sua generosa revisão.

Bibliografia

- BLANCO, José (2008). "Fernando Pessoa's Critical and Editorial Fortune in English: A Selective Chronological Overview". *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2, pp. 13-32.
- BLOOM, Harold (1996). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press. 2nd ed.
- BURROUGHS, William (1978). "The Cut-Up Method of Brion Gysin." *The Third Mind*. Livro de William Burroughs e Brion Gysin. New York: Vintage, pp. 34-38.
- CASTRO, E. M. de Melo e (1987). *As vanguardas na poesia portuguesa do século XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- CESARINY, Mário (2017). *Poesia*. Edicao, prefácio e notas de Perfecto E. Cuadrado. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CHARTERS, Ann (1992) (ed.). *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin.
- DE BASTOS, Ana Lucia (2012). "Dos poetas venezolanos lectores de Pessoa: Rafael Cadenas Eugenio Montejo". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 1, primavera, pp. 187-224. <https://doi.org/10.7301/Z0V40SD3>
- FEIJÓ, António. (2022). "'Salutations to Fernando Pessoa' por Allen Ginsberg". Ciclo de Conferências "Pessoa Ressoa": www.youtube.com/watch?v=s6NXHbST2qg
- FERLINGHETTI, Lawrence (2024). *Uma Coney Island da Mente*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Antígona.
- _____. (1988). *Love in the Days of Rage*. New York: E.P. Dutton.
- GINSBERG, Allen (2014). "Expansive Poetics – 16 (Fernando Pessoa – 1)" e "Expansive Poetics – 17 (Fernando Pessoa – 2)". The Allen Ginsberg Project, <https://allenginsberg.org>, 20 de janeiro.
- _____. (2007). *Collected Poems*. New York: Harper Perennial.
- _____. (1986). *Howl, Original Draft Facsimile, Transcript and Variant Versions*. Edited by Barry Miles. New York: Harper & Row.
- HONIG, Edwin (1978). "Fernando Pessoa nos Estados Unidos" [entrevista]. *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 de outubro.
- LADEIRA, António (2019). "Fernando Pessoa nos Estados Unidos: redesenhando fronteiras". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 16, outono, pp. 241-280. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/en1y-7j92>
- MONTEIRO, George. (2016). "The enduring presence of Pessoa". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 16, outono, pp. 219-225. Brown Digital Repository. Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0VH5M1S>
- _____. (1998). *The Presence of Pessoa: English, American and Southern African Literary Responses*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- OLSON, Charles. "Projective Verse" (1997 [1950]). *Collected Prose*. Edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander. Berkeley: University of California Press, pp. 239-249
- PAWLIK, Joanna (2013). "Surrealism, Beat Literature and the San Francisco Renaissance". *Literature Compass*, vol. 10, n.º 2, pp. 97-110. <https://doi.org/10.1111/lic3.12029>
- PESSOA, Fernando (2020). *Mensagem*. Edição de Jerónimo Pizarro. Leituras do texto de António Cirurgião, Onésimo T. Almeida, Helder Macedo, José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2018). *Antologia Mínima*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____. (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china
- _____. (2013). *El banquero anarquista y una entrevista sensacional*. Tradução, edição e notas de Nicolás Barbosa. Medellín: Tragaluz.
- _____. (2011). *Principais Poemas de Edgar Allan Poe*. Introdução de Fernando Pessoa; traduções de Fernando Pessoa e Margarida Vale de Gato; edição, prefácio e notas de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Guimarães [Babel].

- _____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição de Jeronimo Pizarro. Lisboa: INCM.
- _____ (1999). *O Banqueiro Anarquista*. Edição de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RAMALHO, Maria Irene (2021). *Fernando Pessoa e Outros Fingidores*. Lisboa: Tinta-da-china.
- RODITI, Édouard (1955). "The Several Names of Fernando Pessoa". *Poetry*, vol. 87, Oct.-Mar., pp. 40-44.
- SOUSA, Rui (2024). *Cesariny e o Monstro Pessoa: (re)visões de Fernando Pessoa na obra de Mário Cesariny (1944-2006)*. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2016). *A Presença do Abjecto no Surrealismo Português*. Lisboa: Esfera do Caos.
- WHITMAN, Walt (1982). *Poetry and Prose*. Edited by Justin Kaplan. New York: Library of America.

MARGARIDA VALE DE GATO é professora e investigadora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em Estudos Norte-Americanos e Tradução Literária. Dentro dessas áreas tem publicado ensaios académicos, principalmente sobre Edgar Allan Poe – tradução e edição da sua *Obra Poética Completa* (2009) ou a co-edição de *Translated Poe* e *Anthologizing Poe* (2014 e 2020) – bem como sobre relações entre Pessoa e a literatura norte-americana, e estudos de pedagogia colaborativa em tradução literária. Traduziu para português, entre outros, Henri Michaux, Nathalie Sarraute, W. B. Yeats, Mark Twain, Marianne Moore, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Iris Murdoch, Alice Munro. Publicou os livros de poesia *Lançamento* (2016), *Atirar para o Torto* (2010), e *Mulher ao Mar*, um projeto em curso cuja última edição é *Mulher ao Mar e Corsárias* (2023).

MARGARIDA VALE DE GATO teaches and researches in the School of Arts and Humanities, University of Lisbon, in American Studies and Literary Translation. In these areas, she has published scholarship, mainly on Edgar Allan Poe—edition and translation of his *Obra Poética Completa* in 2009, or the co-edition of *Translated Poe* and *Anthologizing Poe* (2014 and 2020)—but also on the connections between Fernando Pessoa and US literature, as well as studies on collaborative pedagogy of literary translation and creative writing. She has translated into Portuguese, among others, Henri Michaux, Nathalie Sarraute, Yeats, Mark Twain, Marianne Moore, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Iris Murdoch, Alice Munro. She has published the poetry collections *Lançamento* (2016), *Atirar para o Torto* (2010), e *Mulher ao Mar* [Woman Overboard], a work in progress whose latest edition is *Mulher ao Mar e Corsárias* (2023).