UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

A Poética Multifacetada de Jerome Rothenberg

Versão Corrigida

Andrea Martins Lameirão Mateus

Assinatura

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

A Poética Multifacetada de Jerome Rothenberg

Versão Corrigida

Andrea Martins Lameirão Mateus

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

A Poética Multifacetada de Jerome Rothenberg

Versão Corrigida

Andrea Martins Lameirão Mateus

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em
Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para a obtenção do
título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Laura Patricia Zuntini
de Izarra

São Paulo
2014

Resumo

A Poética Multifacetada de Jerome Rothenberg investiga o modo operacional da poética de Jerome Rothenberg (1931). Nascido em Nova York, em 1931, Rothenberg fez parte de uma geração intermediária entre movimentos poéticos bastante conhecidos de público e crítica: a poesia *beatnik* dos anos 1950 e 1960 e a *language poetry* do início da década de 1970. Junto com o poeta Robert Kelly, Rothenberg concebe a *deep image* nos anos 1960, movimento de curta duração, mas essencial para seu desenvolvimento poético.

Rothenberg é conhecido principalmente por ter criado o termo *etnopoesia* e por seus experimentos com o que chamou *tradução total*, ao traduzir a poesia indígena norte-americana. A tradução total foi um método inovador de considerar a musicalidade, a presença de distorções de palavras ou palavras sem sentido, e outros mecanismos poéticos das artes verbais indígenas como parte integrante da composição. Dessa forma, o resultado da tradução deveria necessariamente contemplar todos esses aspectos. A partir de seu dito “o primitivo é complexo” Rothenberg passa a considerar aspectos poéticos da produção oriunda de culturas orais, ditas *primitivas*, como a base de seu conceito de *etnopoesia*. Sua busca pelo primitivo também o conecta diretamente com outros autores lidos como experimentais na poesia, de William Blake e Walt Whitman a Allen Ginsberg, passando por uma tríade modernista: Ezra Pound, William Carlos Williams e Gertrude Stein.

A hipótese desta tese é demonstrar que o impulso etnopoético, aparentemente restrito ao seu trabalho como antologista e suas traduções, na realidade é mais abrangente e inclui sua própria produção poética. A etnopoesia se torna o conceito pelo qual podemos ler o seu retorno à sua ancestralidade judaica e seus poemas que tratam de temas como a vida dos judeus na Polônia dos anos 1930, a tradição mística da cabala e o Holocausto. A tese aborda também questões como inserção no meio poético, autoria, influência e originalidade.

palavras chave: poesia contemporânea, poesia norte-americana, etnopoesia, vanguarda, holocausto

Abstract

The Multifaceted Poetry of Jerome Rothenberg deals with the methods applied by Jerome Rothenberg's poetics. Born in New York, in 1931, Rothenberg was part of a generation in between well known poetic movements: the *beatnik* poetry from the 1950s e 1960s and the *language poetry* of the 1970s. With fellow poet Robert Kelly, Rothenberg starts the *deep image* in the 1960, a short-lived movement, yet an essential one for his poetic development.

Rothenberg is better known for having coined the term *etnopoetry* and for his experimentations with what he called total translation, while working with North-American Indian poetry. Total translation was an innovative method in considering musicality, the presence of word distortions or meaningless words and other poetic mechanisms of Indian poetry as an integral part of a poem or song, so that the resultant translation would necessarily contemplate all these aspects. From the perspective of his saying "primitive is complex", Rothenberg starts considering the characteristics of poetry from oral culture, or those called primitive, as the basis for his concept of an etnopoetics. His search for the primitive also connects him with authors read as experimental in poetry, from William Blake and Walt Whitman to Allen Ginsberg, passing through the modernist triad Ezra Pound, William Carlos Williams and Gertrude Stein.

The hypothesis of this thesis is to show how the etnopoetic impulse, apparently restricted to his work as anthologist and translator, is, in reality, much more broad in its spectrum and includes his own poetic production. Etnopoetry then becomes the concept we can use to read his return to his Jewish ancestry and the poems dealing with topics such as the life of Jews in Poland in the 1930s, the mystical kabbalah and the Holocaust. This thesis also shows his insertion in the poetic scene, and debates questions like authorship, influence, and originality.

Key words: contemporary poetry, North American poetry, etnopoetics, avant-garde, holocaust.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	08
 CAPÍTULO I — Uma Arte Poética de Vanguarda	14
<i>Algumas Considerações sobre o Verso Livre</i>	17
<i>O Verso Longo derivado de Whitman</i>	20
<i>O Verso Anafórico</i>	27
<i>O Poeta como Louco ou Visionário: a Voz Poética como Profecia</i>	35
<i>O Verso Curto como Modelo de Compressão: Williams</i>	39
<i>O Grupo Objetivista</i>	53
 CAPÍTULO II — Sol Niger	60
<i>Rothenberg nos 1960s: The Deep Image</i>	60
<i>Deep Image em White Sun/ Black Sun</i>	73
<i>Os Sete Infernos e o Bodhisattva</i>	85
 CAPÍTULO III — Etnopoesia I: Técnicos do Sagrado	93
<i>A Construção da Etnopoesia: Antologias Poéticas</i>	93
<i>O Artista como Xamã, sua Função Social e a Poesia</i>	108
<i>A Poesia como Técnica: Primitivo e Vanguarda</i>	113

CAPÍTULO IV – Etnopoesia 2: Místicos Judeus, Ladrões e Loucos	121
“Cabalistas da Contracultura”	121
<i>Poesia após Auschwitz e a questão Judaica</i>	129
<i>Tríptico</i>	139
 CAPÍTULO V – Poesia experimental e performance	148
<i>Rothenberg e a Arte do Manifesto</i>	148
<i>Os Gorky Poems e a Questão da Originalidade</i>	157
<i>Dadaísmo, Performance e o Cabaré Voltaire</i>	170
<i>Abulafia’s Circles</i>	177
 APÊNDICE: POEMAS TRADUZIDOS	195
 BIBLIOGRAFIA	242

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Capa de <i>New Young German Poets</i> , 1959, número 11 na linha de bolso da editora <i>City Lights</i>	14
Figura 2. “A grande onda de Kanagawa” de Hokusai (1760–1849) a primeira da série “36 Vistas do Monte Fuji.”	66
Figura 3. Capa do livro <i>White Sun/ Black Sun</i>	79
Figura 4. O agiota e sua esposa, Quentin Matsys, 1514, Museu do Louvre, Paris.	89
Figura 5. Detalhe do Manuscrito do Inferno (<i>Jigoku Zoshi</i>), séc. XII, Museu de Tóquio.	90
Figura 6. Chamada para <i>Technicians of the Sacred</i> na revista <i>Alcheringa</i> #2, de 1971, com excertos da recepção de Robert Creeley, Armand Schwerner e David Antin.	94
Figura 7. fac-símile da página 64 da Revista <i>Alcheringa</i> #1, 1970.	102
Figura 8. “(song #1)” em <i>A Seneca Journal</i> , 1978, p.9.	103
Figura 9. Auschwitz-Birkenau - Station 1 - 1998 - desenho a carvão e pastel branco	133
Figura 10. Fourteen Stations — Instalação no Morris Museum, Morristown, NJ.	134
Figura 11. Excerto de “Vortex. Pound.” fac-símile de <i>BLAST</i> #1. p. 153.	149
Figura 12. Arshile Gorky, <i>The Pirate I</i> , 1942. Sra. Julien Levy, Bridgewater, Connecticut.	158
Figura 13. Arshile Gorky, <i>Agony</i> , 1947, Museum of Modern Art, Nova York.	164
Figura 14. Arshile Gorky, <i>The Orators</i> (detalhe) , 1947-48. Óleo sobre tela, Coleção Particular, New York.	166
Figura 15. Versão colorizada da foto de Hugo Ball em sua leitura no Cabaré Voltaire.	172
Figura 16. Xamã esquimó, Alaska, 1890.	173
Figura 17. Gravura de Wallace Berman.	178
Figura 18. Capa de <i>Abulafia's Circles</i>	178
Figura 19. Manuscrito de <i>O Livro do Mundo Vindouro</i> , de Abraão Abuláfia.	179
Figura 20. Detalhe de de <i>O Livro Do Mundo Vindouro</i> , de Abraão Abuláfia.	179

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os amigos e familiares que estiveram comigo durante o período da escrita da tese, em especial a Alfredo Mateus, Ana Luiza Steiner, Deise Dutra, Dirceu Villa, Elisa Gutt, Emília M. Mateus, Lauren Couto Fernandes, Lígia Pagliuso, Luciana Fleury, Maria da Conceição Mateus, Mariana Bolfarine, Mario Dinis Mateus, Maurício Moraes, Regiane Ramos & Rose Yukiko.

Agradeço também a CAPES, a Prof. Laura Izarra, que aceitou, acompanhou e incentivou este projeto desde o início e a todos os colegas do Grupo de Pesquisa “Narrativas literárias e identidades nos espaços diaspóricos de língua inglesa”. A Edite Mendes Pi, Valdemiro Lopes de Souza Junior, e ao DLM pelo apoio que sempre dão a todos orientandos do departamento. Aos professores Horácio Costa e Moacir Amâncio, por participarem da minha banca de qualificação, e à professora Luci Collin pelos dias que passamos com Jerome Rothenberg em Curitiba, no ano de 2007.

INTRODUÇÃO

O Instinto Artístico é permanentemente primitivo.
Wyndham Lewis, BLAST, 1914

Esta tese tem por objeto de análise a obra de Jerome Rothenberg (1931), e por eixo temático dois conceitos que, embora por vezes se aproximem muito, serão tomados como estruturas separadas: os conceitos de *primitivo* ou *primitivismo* na arte, e a ideia do *sagrado como arte*. Quando utilizo a expressão “obra”, no caso de Rothenberg, é necessário salientar que se trata de um conjunto muito heterogêneo de textos literários e ensaísticos, além de traduções e compilações de outros autores, com ênfase na produção *poética*. Toda sua obra é, em certa medida, poética. Sua produção ensaística se debruça principalmente sobre questões relativas à relevância da poesia hoje, como é escrita, regida por que preceitos, etc., propondo mesmo um perpassar da obra poética em textos críticos e manifestos de intenções poéticas. Suas antologias e traduções lidam quase exclusivamente com poemas, e toda a prosa que lhe interessa é tratada como poesia. Rothenberg é também conhecido por seu trabalho com *etnopoesia*, expressão que cunhou e ajudou a definir, e que hoje se tornou de uso corrente. É desse conceito, muitas vezes fugidio em sua concepção e uso, que retiro o direcionamento do presente trabalho.

A etnopoesia, tal como apresentada na influente antologia *Technicians of the Sacred*, de 1968, nos trazia o axioma *primitive is complex* [o primitivo é complexo]. Na introdução a essa obra, Rothenberg apresenta uma espécie de manifesto poético da etnopoesia em forma de prefácio. O título foi tomado da expressão *técnicos do sagrado*, de Mircea Eliade (1907–86), historiador de religiões, também responsável por uma leitura comparativa da ideia de xamã que se tornou bastante influente, a partir de *O xamanismo e as técnicas sagradas de êxtase*¹. O termo *xamã* — a respeito do qual existe muita polêmica — se popularizou como

¹ São Paulo, Martins Fontes, 2002.

significando o detentor, dentro de uma sociedade tradicional, de técnica de manipulação do mundo espiritual, e de diferentes tipos de transe extático, com finalidades diversas, normalmente associadas à cura ou restabelecimento de algum tipo de equilíbrio.

A despeito das questões polêmicas suscitadas pelo uso do termo, o xamã arquetípico, sua força simbólica e imaginária é o que nos interessa mais diretamente ao ler a poesia de Rothenberg, e muito do que identificaremos com uma arte *do sagrado* carrega consigo elementos do *primitivo* na arte, mas não restrito àquilo que se chamou *primitivismo* como movimento estético. É especialmente após a escrita de *Technicians of the Sacred* que Rothenberg, de forma mais sistemática, volta a se dedicar ao diálogo com a tradição mística judaica, e então veremos como entra em relação dialógica com a etnopoesia.

Primitivo nos leva ao *primitivismo* como estética, especialmente no modo como foi lido pelo modernismo, a partir de artistas como Henri Matisse (1869–1954), Constantin Brancusi (1876–1957), Pablo Picasso (1881–1973), Wyndham Lewis (1882–1957) e André Breton (1896–1966), para citar alguns. Acredito ser possível justapor a ideia de arte primitiva com a noção de *sagrado*, pois ainda que não sejam inseparáveis, frequentemente caminham juntas. Em seu último livro, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*², Ernst Gombrich (1909–2001) analisa transformações e implicações do que foi considerado como impulso *primitivo em arte*, desde a Grécia antiga até a Arte Moderna. Gombrich defende que qualquer tipo de excesso na utilização de clichês ou outras formas de apelo “fácil” em arte faz surgir o impulso de volta às raízes — uma busca por uma simplicidade aparente, aquela que esconde sutilezas e complexidades não presentes em um fazer artístico lido como apelativo ou diluidor.

Considerando o modo como o modernismo de língua inglesa e aquilo que se chamou de *pós-modernismo* na poesia norte-americana nos anos 1950 e 1960 tratam o primitivo em arte, percebemos o mesmo impulso; na poesia norte-americana contemporânea muitos autores/poetas promoveram, em algum momento de suas carreiras, a ideia de uma “volta” ao primitivo, partindo de como o primitivismo, quer tomado como um conceito ou como escola artística, havia sido lido pelo modernismo. Se pensarmos, por exemplo, no modo

² London, Phaidon, 2002.

abrangente como Gombrich discute o primitivo artístico, percebemos o quanto está presente na literatura contemporânea de linhagem experimental ou de vanguarda.

Um dos modos como essa ideia se apresenta, talvez o mais abrangente, é o da *releitura*: um artista ou grupo de artistas pode se debruçar sobre uma obra do passado e tomar dela aquilo que lhe parece relevante para o presente, nomeando-a como precursora daquilo que faz, normalmente significando, nesse processo, um enxugamento da elocução (como nos preceitos futuristas e imagistas), métodos de concentração no objeto ou em sua estrutura (como no caso dos cubistas), redescoberta de linguagens arcaicas compactas, como o sonho (como fariam os surrealistas), ou no essencial performativo (como em dadá). Gombrich acredita que o processo de *back to basics* ocorra ciclicamente, em momentos nos quais a arte é vista como “decadente”, quando seria necessário, por parte dos artistas, um *resgate* trazido pela apropriação recompositiva de certas obras do passado.

Como crítico, Ezra Pound (1885-1972) foi possivelmente quem praticou essas dissociações de forma mais sutil, nunca romantizando o passado, mas requerendo dele o mesmo grau de exigência imposto ao presente, selecionando sua hipótese dos melhores entre os trovadores provençais e tomando Homero como exemplo de um clássico *vivo*, em detrimento de Virgílio, por exemplo. Pesando Teócrito e Yeats na mesma balança³, Pound visualiza a história da literatura como uma sequência de escritores medianos, eventualmente marcada por *pontos luminosos*, escritores cujo valor estético se destacaria de tal forma de todo o resto que seriam como faróis em um mar de textos. A ideia de um grupo de textos que formariam um corpo de leituras essenciais seria mais tarde encapsulada no conceito de *paideuma*, inspirado na obra de Leo Frobenius, antropólogo difusionista que estudou a arte africana. O *resgate*, portanto, ou a formação de um corpo de autores *precursores*, que veremos presente na obra de Jerome Rothenberg e de outros poetas de língua inglesa escrevendo após a segunda metade do século XX, até hoje, deve muito a esse ponto de vista poundiano.

Outro modo de encarar um encontro com o primitivo, e que se afasta da sombra de Ezra Pound, é o que se vale de uma volta aos “blocos construtores” da linguagem, limpos dos automatismos do uso corrente (sobretudo os automatismos literários), a partir

³"weigh Theocritus and Yeats with one balance", Ezra Pound, in: *The Spirit of Romance*, 1952, p.6.

especialmente da obra de Gertrude Stein (1874–1946), ousadíssima em suas técnicas bruscas de choque e reconstrução.

A poesia de Rothenberg, ainda que bastante diversificada em técnicas e temas, possui algumas características comuns à sua geração e à de alguns antecessores poéticos, em especial de poetas americanos que poderíamos dividir ainda de um modo distinto do que esbocei acima. É possível pensar nos americanos exilados na Europa (p. e., Ezra Pound & Gertrude Stein) e, dentre aqueles que permaneceram no EUA, poetas da primeira geração do modernismo, como William Carlos Williams (1883-1963) e Marianne Moore (1887–1972). Críticos como Hugh Kenner⁴ e Marjorie Perloff⁵ costumam tratar certa linha de poetas norte-americanos como descendentes diretos das ideias de Pound: seriam *poundianos* Williams, os imagistas, os objetivistas, e muito do que se fez em poesia sob o rótulo de “experimental” nos anos 1950 e 1960 nos EUA. Rothenberg, por sua ligação com Charles Olson (1910–1970) e com a poesia da contracultura dos anos 1960 (beatniks, San Francisco Renaissance, Black Mountain, etc.), todos fortemente ligados a Pound, pode ser considerado como tal; porém, a questão mais propriamente *poundiana* em sua obra está ligada sobretudo às suas antologias e ideias sobre tradução do que à sua escrita poética. Considero que a influência de Pound na poesia de Rothenberg se dá mais por meio de poetas para quem Pound foi importante — e que posteriormente desenvolveram uma voz poética própria — do que pelo verso poundiano *per se*. Dentre tais poetas, destacarei o verso modernista *homemade*⁶ de Williams e seu desenvolvimento posterior com os objetivistas,⁷ além do tipo de verso anafórico de Allen Ginsberg (1926–97), engendrado a partir de Walt Whitman (1819–92).

Fora da tradição *poundiana*, será tratada a influência de Stein que, além de receber várias referências nas antologias de Rothenberg e ser citada nominalmente em sua obra poética e dramática, traz em seus experimentos com repetição e renovação da linguagem um tipo de poesia que Rothenberg associará com a poesia tribal. Dentro dessa história literária

⁴ Ver *The Pound Era*, 1971.

⁵ Em boa parte de sua obra, mas especialmente em *The Dance of the Intellect*, 1985.

⁶ Hipótese descrita e definida por Hugh Kenner em *A Homemade World: The American Modernist Writers*, 1975.

⁷ Vale lembrar que a questão judaica é importante entre os mais proeminentes poetas objetivistas: Zukofsky, Oppen e Reznikoff.

procuro pinçar o que acredito ser o mais relevante para um tipo de verso praticado por Rothenberg (mas não apenas por ele), com exemplos de versos dos poetas acima comparados a seus poemas, extraídos de diversos momentos de sua carreira.

Todo o primeiro capítulo, “*Uma arte poética de vanguarda*”, pretende mapear linhas de força que, adiante, irão se apresentar como pertinentes para a leitura de Rothenberg. Nesse sentido, alguns poetas como Walt Whitman e William Carlos Williams recebem maior atenção justamente por sua importância para a formulação de modelos poéticos que são, por sua vez, centrais não apenas para Rothenberg, mas para muitos poetas norte-americanos contemporâneos a ele. Ao longo do primeiro capítulo, Whitman aparece como o poeta que, por excelência, tomou para si a tarefa de criar um modo de expressão *norte-americano*, e fabricar um tipo de verso capaz de expressar a amplitude da sua experiência. Procurei destacar o tipo de verso livre que, a partir de Whitman, ficou conhecido como “bíblico anafórico” e algumas de suas implicações para, a partir daí, contrastá-lo com um segundo modelo: o verso curto e conciso, associado diretamente com a poética de Williams. Como se trata de um poeta, no caso de Rothenberg, muito cosmopolita, no que tange a suas predileções de estilo e poética, julguei ser necessário falar sobre questões diretamente ligadas à feitura do poema, e tipos de técnicas específicas do verso livre, aplicadas por ele, antes de entrar diretamente na sua obra. “Sol Niger”, o segundo capítulo, mostra o início da carreira de Rothenberg, nos anos 1960, e procura demonstrar como muito de sua poesia nos anos subsequentes deriva de ideias que, se não plenamente desenvolvidas, já estavam embrionárias na década, apresentando essas facetas ao leitor.

Nos capítulos seguintes, “Etnopoesia I: Técnicos do Sagrado” e “Etnopoesia II: Místicos Judeus, Ladrões e Loucos”, abordo o tema da poesia tribal ou tradicional como poesia *sagrada*, e esses capítulos são, portanto, consequência natural do primeiro. Como dito acima, a leitura de Mircea Eliade e o impacto da introdução de 1968 à antologia *Technicians of the Sacred* (dentre outras) serão abordados, além do conceito de *tradução total*, a partir de traduções etnopoéticas, e o significado dessas explorações para uma leitura global da obra de Rothenberg, mostrando como, já desde o final da década de 1960, Rothenberg sempre considerou a perspectiva *do outro* (por exemplo, os índios seneca) em contraste com a sua

própria, o que desdobrá outra faceta do conceito de etnopoesia: uma poesia de resgate da ancestralidade pessoal do poeta.

A tradição literária e mística judaica, e sua inserção como uma forma de etnopoesia, é parte do “mundo de místicos judeus, ladrões e loucos”. A voz *sagrada* que pode ora cantar um êxtase cabalístico, ora se debruçar sobre a memória familiar e coletiva do Holocausto. Tomando como modelos poéticos, especialmente nos últimos anos, a poesia romântica, Rothenberg passa a se debruçar sobre a filosofia e a produção do século XIX e sua possível relação com uma poética de vanguarda, ou com a etnopoesia. Nesse sentido, exploro a relação entre uma leitura da poesia de derivação formal bíblica nos séculos XVIII e XIX moldando uma imagem do *poeta-profeta* não muito distante do *poeta-xamã*. A releitura de Rothenberg do romantismo e do século XIX em geral, já prefigurada em *Technicians of the Sacred*, se concretiza em *Poems for the Millennium vol.3*, confirmando sua insistência na validade da *visão* como um modelo desde William Blake (1757–1827).

Por último, concluo a leitura da obra de Rothenberg chegando ao grande diferencial da *etnopoesia*: a poesia experimental como um análogo de um “evento” tribal, ou, como a *performatividade* transforma o texto poético em poesia “viva.”

A voz poética nesse contexto é multiplicada, tornando-se várias vozes, que, no entanto, não são máscaras, nem heterônimos, nem *personae* no sentido de Pound, mas pontos cuja perspectiva entra em diálogo com outras perspectivas (imaginárias ou reconstruídas) e com o leitor. O sentido desse diálogo, que muito nos remete à obra de Martin Buber (1878-1965), é onde percebo a etnopoesia *rothenberguiana* como a força motriz de toda sua escrita. Espero que esta tese contribua para o entendimento desse processo, ao longo de uma obra ainda em construção.

Uma observação final a se fazer é a de que todas as traduções, quando outro tradutor não está indicado, foram feitas por mim. Quase todos os poemas de Rothenberg citados encontram-se na íntegra e traduzidos no apêndice ao final da tese.

CAPÍTULO I

Uma Arte Poética de Vanguarda

Jerome Rothenberg estréia em sua carreira literária, em livro, em 1959, com uma antologia de poetas alemães, modernos e contemporâneos, na qual não apenas demonstrava seu talento técnico para a tradução, como também para a antologia. Rothenberg havia servido o exército americano na Alemanha, de 1953 a 1955, e usou essa oportunidade para conhecer melhor a cena poética alemã daquele momento. O resultado desse interesse é *New Young German Poets*⁸ [Novos Poetas Jovens Alemães], que traz poetas importantes até então pouco ou nada traduzidos para o inglês, como Paul Celan (1920–70) e Hans Magnus Enzensberger (1929).

Figura 1. Capa de *New Young German Poets*, 1959, número 11 na linha de bolso da editora *City Lights*.

Dois anos depois dessas traduções, Rothenberg publicaria seu primeiro livro de poemas, *White Sun/Black Sun* [Sol Branco /Sol Negro], por um selo que ele próprio dirigiu com o poeta David Antin (1932), o *Hawk's Well Press*, e ambos editavam também a revista *Poems from the Floating World*. Com essa editora já havia publicado, em tradução conjunta com David Antin, o livro de Martin Buber, *Tales of Angels, Spirits, and Demons*⁹ [Contos de Anjos, Espíritos e Demônios], em 1958. A escolha não é em nada acidental ou gratuita, uma vez

⁸São Francisco, City Lights, 1959. Publicado na famosa “pocket poet series” da City Lights, imortalizada pela primeira edição de *Howl* de Allen Ginsberg (1956), ainda hoje em catálogo.

⁹Originalmente publicado como *Erzählungen von Engeln, Geistern und Dämonen*, (Berlim, Schocken, 1934).

que a filosofia de Buber informa em muitos aspectos a obra de Rothenberg, como será visto adiante.

Ainda na década de 1960 Rothenberg publica os *Gorky Poems*, [Poemas a Gorky] (1966), referência à obra do pintor armênio Arshile Gorky (1904–48); *Between* [No meio] (1967) e *Conversations* [Conversas] (1968), entre outras publicações, como panfletos, *broad-sides*, contribuições para revistas¹⁰, etc. O que se nota da produção dessa década inicial é que, de alguma forma (mesmo que apenas embrionariamente em alguns casos), suas principais preocupações poéticas, sejam temáticas ou formais — muito daquilo que será recorrente ao longo de sua carreira — já estão presentes na produção do período. Podemos percorrer seus livros e perceber onde cada uma dessas *facetas* começa a despontar e se desenvolve.

Utilizo a ideia de “faceta” nesta leitura de Rothenberg por afirmar que se trata de uma poesia “multifacetada,” como diz o título. A escolha se desdobra em mais de um sentido da palavra *faceta*. Primeiramente como “cada uma das faces planas e polidas das pedras preciosas que resultam da lapidação¹¹”, pois a obra de Rothenberg não é apenas variada: suas várias faces se conectam e são parte de um todo, e o resultado da lapidação em que desbastou sua matéria poética. Faceta também se refere à “particularidade de alguém ou de alguma coisa”, e sua obra, ainda que inserida na cena poética de sua época, tem muitas particularidades; ainda, como sinônimo de *face*, ou *rosto*, lembramos que é próprio de Rothenberg assumir vozes diversas, seja através da leitura e incorporação de vozes de outros poetas, de outras culturas, ou simplesmente pela criação de personagens que dialogam com a sua própria voz. Rothenberg, por exemplo, chama seus prefácios de *pre-faces*,¹² para acentuar o momento de “mostrar a face” — muitos de seus prefácios podem ser inseridos no que se intitulou “Arte do Manifesto”: explicam novos termos cunhados por ele (e.g. *deep image*, *total translation*, *ethnopoetics*) e demonstram intenções poéticas sem esquecer sua visada política, e o sentido da poesia para seu tempo e sua comunidade de leitores.

¹⁰ Para uma listagem completa das publicações de Rothenberg até parte da década de 1980, ver *Jerome Rothenberg: A Descriptive Bibliography*, de Harry Polkinhorn, 1988.

¹¹ Utilizei as definições do dicionário *Caldas Aulete*.

¹² Literalmente *pré-face*, que poderia ser traduzido como *pre-facial* para manter o duplo sentido.

Tratarei agora de questões específicas de versificação e formas poéticas, incluindo a própria relevância de se falar sobre “versos” na poesia contemporânea, e, em especial, na poesia de Jerome Rothenberg. Rothenberg é normalmente associado¹³ com grupos chamados “pós-modernos” ou simplesmente praticantes de uma “nova poesia”, entendida como pós-1950 (ou pós Segunda Guerra Mundial) nos EUA e inspirada pelas vanguardas do início do século XX. Rothenberg não apenas se identifica com isso, mas é ainda bastante engajado, e com uma visada política e ética que perpassa toda sua obra. Mas quais seriam os pressupostos técnicos dessa nova poesia? E, mais além, seria possível encontrar uma correlação entre a escolha desta ou daquela forma e o posicionamento político de um artista? Para responder a essas perguntas, em primeiro lugar, é preciso compreender o que foi historicamente entendido como um “novo” verso ou uma nova articulação para a linguagem poética, a partir das vanguardas do início do século XX¹⁴ e quais as principais correntes, dentre muitas, relevantes para a compreensão da poesia de Rothenberg. Apresento aqui um breve recuo no tempo, não para tratar de modo extensivo de questões de prosódia, demasiadamente complexas e que nos desviariam da leitura atenta à poética de Rothenberg, mas para reconhecer tendências muito presentes no tipo de amálgama que lemos em sua poética. E, ainda: Rothenberg costuma se posicionar politicamente, e o faz de forma generalizada em sua obra — na poesia, na ensaística, nas antologias e em *manifestos*, o que nos leva à segunda pergunta, acima, que respondo ao fim desta tese, ao comentar, adiante, o uso que Rothenberg faz do *manifesto* como arte.

A diversidade de uso para os tipos de verso praticados pela linhagem de poetas chamados *experimentais*, do modernismo à poesia contemporânea, faz com que algum tipo de recorte seja necessário. O recorte proposto será então a relevância de determinados usos ou práticas para a obra de Rothenberg. A partir de análises comparativas entre poemas de alguns autores selecionados e poemas de Rothenberg, pretendo estabelecer uma proposição de leitura de sua obra.

¹³ Como sugere o título de um dos poucos livros publicados inteiramente dedicados à obra de Rothenberg: *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition* de Christine Meilicke [*A Poesia Experimental de Jerome Rothenberg e a Tradição Judaica*], 2005.

¹⁴ Ainda que o modernismo deva ser considerado um movimento transnacional, com artistas escrevendo em diversas línguas, o foco neste capítulo será a poesia de língua inglesa, mesmo que em alguns momentos ocorram referências a poemas em outras línguas, quando forem necessárias.

Algumas Considerações sobre o Verso Livre

Em seu seminal ensaio “Reflections on *Vers Libre*” [Reflexões sobre o *Vers Libre*] (1917), T. S. Eliot (1888–1965) procura, de forma irônica, defender sua prática poética do verso livre — tal como o entendia e havia utilizado em poemas como “The Love-Song of J. Alfred Prufrock” [A Canção de Amor de J. Alfred Prufrock] (1915) — daqueles que não a compreendiam como técnica, e, nesse momento em particular, defendê-la (ainda) de seus detratores, mas, mais do que tudo, de seus defensores. Os advogados do *vers libre*, que rapidamente se tornara moda, pareciam preocupar (ou irritar) Eliot mais do que leitores incapazes de compreender um verso que não lhes parecesse *verso*. Era mais importante ilustrar os incautos defensores do “novo” verso que, se fosse efetivamente livre, não seria verso: “*Vers libre* does not exist¹⁵” [O verso livre não existe]. No mesmo ano de 1917, Ezra Pound escreve, para a revista *The Egoist*, de forma sintomática: ‘It is too late to prevent *vers libre*, but conceivably, one might improve it’ [É tarde demais para prevenir o *vers libre*, mas é concebível que se possa melhorá-lo].¹⁶ Ao escrever, nos *Cantos*, “To break the pentameter, that was the first heave” [para quebrar o pentâmetro, esse foi o primeiro esforço¹⁷], Pound estava se referindo tanto a si mesmo quanto a Eliot. Mas a quebra com o pentâmetro estava longe de sugerir um mero desejo de liberdade: eles buscavam uma *forma nova* que pudesse abarcar uma *nova percepção*. Essa nova percepção ecoa o *flâneur* baudelaireano como um modelo cosmopolita em sintonia com a voz urbana, mas é ampliada também em outras instâncias — vozes de um passado remoto, vozes distantes do ambiente citadino ou o registro conversacional —, desde que relevantes, isto é, *sinceras* em relação à percepção. Era importante que essas vozes, que precisavam de um veículo específico para ser expressas, fizessem sentido em relação a uma prosódia que soasse verossímil para um tom conversacional, que Eliot gostava de chamar *demótico*¹⁸. Em um ensaio mais tardio, de 1942,

¹⁵ T. S. Eliot, in: *To Criticize the Critic and Other Writings*, 1991, p. 183.

¹⁶ *apud* Humphrey Carpenter, in: *A Serious Character: the Life of Ezra Pound*, 1988, p. 329.

¹⁷ Ezra Pound, “Canto LXXXI”, tradução de José Lino Grünewald, in: *Os Cantos*, 2002, p. 564.

¹⁸ Como no verso *Asked me in demotic French* [Perguntou-me em francês demótico], de “The Waste Land”. (T. S. Eliot, in: *The waste land: authoritative text, contexts, criticism*, 2001, p.12.

“The Music of Poetry” [A música na poesia], T. S. Eliot faz um arrazoadado do que seria, idealmente, a consideração da musicalidade e do ritmo na poesia:

Mas há uma lei da natureza mais poderosa do que quaisquer tendências variadas, ou influências vindas de fora ou do passado: a lei é de que a poesia não deve se afastar demasiado da língua comum de cada dia que usamos e ouvimos. Seja a poesia rítmica ou rimada, formal ou livre, ela não pode se dar ao luxo de perder o contato com a linguagem mutante da conversação ordinária.”¹⁹

Essa qualidade de linguagem extraída da “conversação ordinária” passava pelos critérios anteriores que Pound havia proposto ao chegar à conclusão de que a poesia perdera sua primazia como arte da escrita quando Stendhal (1783–1842) e os irmãos Goncourt, Edmond (1822–96) e Jules (1830–70), escreveram seus romances, provando que uma arte da percepção precisaria estar viva nos modos de sua expressão em linguagem, e que isso necessariamente exigia a manutenção de mecanismos que produzissem uma proporção do escrito em relação ao falado. Era o que Pound chamara, em um ensaio, abordando Ford Madox Ford (1873–1939), “The Prose Tradition in Verse” [A tradição da prosa em verso]. Ford havia chamado a atenção de Pound para o estilo “capa-e-espada” de seu verso, carregando demasiado peso de imitação antiga e artificial, no sentido de um distanciamento da experiência da fala. E Pound adotou o método de investigar a prosa para dela extrair essa força de atualização do velho jargão poético, transformando, assim, as próprias expectativas da prosódia em inglês. Ainda sobre ritmo, Pound também diria, em seu “Credo”: “Creio num ‘ritmo absoluto’, isto é, num ritmo que, em poesia, corresponde exatamente à emoção ou nuance emocional a ser expressa. O ritmo de um homem deve ser interpretativo; será, portanto e finalmente, peculiar a ele, não falsificado, infalsificável.”²⁰. A afirmação de Pound não está muito distante de Allen Ginsberg (1926-97), quando ele considera seu poema “Howl”:

¹⁹ T. S. Eliot, in: *De Poesia e Poetas*, tradução de Ivan Junqueira, p.42, 1991.

²⁰ “I believe in an ‘absolute rhythm’, a rhythm, that is, in poetry that corresponds exactly to the emotion or shade of emotion to be expressed. A man’s rhythm must be interpretative, it will be, therefore, in the end, his own, uncounterfeiting, uncounterfeitable.”, Ezra Pound, in: *Literary Essays of Ezra Pound*, 1960, p.9.

Todo o tempo pensamos e falamos de modo rítmico, cada fraseado, cada pedaço de fala, é metricamente equivalente ao que queremos dizer emocionalmente. Dada uma descarga mental que não seja mentalmente bloqueada, o fôlego da relação verbal virá com ritmo excelente, ritmo que talvez seja impossível aperfeiçoar.²¹

Ginsberg, que nunca negou sua filiação às ideias de Pound, demonstra a mesma preocupação com o *ritmo* do discurso poético para além das descrições de métrica dos prosodistas tradicionais. Assim como Pound, pensa no ritmo como *sentido*, e, assim como Eliot, propõe um ritmo que respeite a dicção da língua falada — ou *sentida*. Todas essas ideias seriam ainda mais uma vez reapresentadas por William Carlos Williams (1883–1963), mas como uma poesia norte-americana com a dicção única da fala estadunidense — especialmente quando cria, a partir de suas ideias sobre o *imagismo* e o *vorticismo* de Pound e concomitante à sua correspondência com Zukofsky, sua *medida variante*.

Mas como tudo isso foi percebido criticamente? Paul Fussell (1924–2012), no capítulo “Free Verse” [Verso Livre] de seu livro sobre versificação, replicando a afirmação de D. H. Lawrence (1885–1930) de que não faria sentido inventar leis para o verso livre, sugere que “(...) um estudo empírico de milhares de poemas em verso livre levaria qualquer leitor a algumas generalizações à guisa de definição. Como outros meios formais distinguíveis, o verso livre — apesar do nome — segue seus próprios imperativos mais-ou-menos estritos.”²² Por um procedimento semelhante, ou seja, amostragem (ainda que não se trate aqui de *milhares* de poemas) e comparação, procurarei traçar as principais correntes poéticas emuladas por Rothenberg em sua poesia, com o objetivo de encontrar, por fim, seus *imperativos*.

Seguindo ainda a trilha de Fussell, podemos começar a pensar em dois grandes grupos daquilo que é praticado, em poesia de língua inglesa, com o nome abrangente de

²¹ “We think and speak rhythmically all the time, each phrasing, piece of speech, metrically equivalent to what we have to say emotionally. Given a mental release which is not mentally blocked, the breath of verbal intercourse will come with excellent rhythm, a rhythm which is perhaps unimprovable” em carta a Richard Eberhart, citada nas notas à edição de 50 anos de “Howl”, Allen Ginsberg, in: *Howl, 50th Anniversary Edition*, 2006, p. 153.

²² “an empirical study of thousands of free-verse poems will lead any reader to some generalizations by way of definition. Like other distinguishable verse mediums, free verse — despite its name — follows its own more-or-less strict imperatives.” Paul Fussell, in: *Poetic Meter and Poetic Form*, 1965, p.77.

“verso livre”. O primeiro deles é o verso de linha longa, *cadenciado*, anafórico e de inspiração no paralelismo bíblico. Esse verso tenderia a ser bastante conveniente à leitura pública, ou mais propício a temas declamatórios. Walt Whitman o utilizou e desenvolveu ao ponto de sua poesia ser indissociável desse estilo: tornou-se, para as gerações seguintes, o modelo do poeta cuja voz é a *persona* que se projeta para o público.

O Verso Longo derivado de Whitman

Desde Whitman, poetas norte-americanos tem se libertado das restrições de uma linguagem poética canhestra, até que o domínio da poesia se tornou mais ou menos o da própria língua — como um rito e um evento.

Jerome Rothenberg, *America, a Prophecy*

Walt Whitman é central para a poesia norte-americana. Não apenas é o primeiro grande poeta nascido nos EUA, é também o primeiro grande poeta efetivamente *norte-americano*. É bastante comum considerá-lo como o “pai do verso livre” em língua inglesa, ainda que o verso livre não seja uma invenção de Whitman nem um produto dos séculos XIX e XX. No entanto, como escreve H. T. Kirby-Smith: “nunca, antes desse século [XX], algo que pudesse ser identificado como verso livre havia sido um modo dominante para a poesia.”²³ A fama de Whitman se deve ao fato de ter desbravado o terreno pouco explorado desses recursos poéticos em sua época, e de ter sido um modelo para poetas de gerações seguintes.

Os estudos sobre a obra de Whitman são extensos, e dentre eles muitos procuram explicar os ingredientes da “fórmula” Whitman. Como os interesses literários e culturais de Whitman eram variados, muitos pesquisadores buscaram em sua biografia, seus interesses e suas leituras a chave para o tipo de verso que inaugurou na poesia de língua inglesa, e que se provou bastante influente. Por ora interessa compreender o modo como Whitman inaugura um uso que se torna modelar para muitos poetas de gerações seguintes, tanto norte-

²³ “at no time before this century had anything identifiable as free verse been a dominant mode for poetry.” H. T. Kirby-Smith, in: *The Origins of Free Verse*, 1998, p.1.

americanos que o tomam como figura inaugural de uma voz propriamente *norte-americana*, como para europeus que o tomam como uma alternativa renovadora de suas próprias práticas.

Podemos pensar no verso de Whitman como diferenciado e revolucionário para o século XIX, e que a sua recepção inicial pelos poetas europeus simbolistas tenha se dado muito mais pelo modo como entendiam sua temática libertária e pela amplitude de sua voz do que em detalhes estilísticos mais específicos de seu verso. Ainda assim, poetas como Jules Laforgue (1860–87, que o traduziu), e Gustave Kahn (1859–1936, amigo de Laforgue) tiveram contato com o verso livre de Whitman, e se corresponderam sobre a natureza do verso; pode-se considerar a extensão do efeito que isso teve em suas obras (particularmente no verso livre dos póstumos *Derniers Vers*, de 1890, de Laforgue) e na de outros franceses do período.

Kahn, por exemplo, no prefácio aos *Premiers Poèmes*, de 1897, utiliza o princípio de “verso livre” para reler a tradição do alexandrino francês pela prosódia, e não pelas regras métricas, evidenciando que, se o venerável metro da antiga *Pléiade* diz regularmente uma coisa, as pausas, a pontuação, e mesmo o sentido dos versos dizem outra, que poderia ser lida como *polimetria*²⁴, ou “verso livre”: “Não distinguiremos outros módulos de estrofe. O verso livre é essencialmente móvel e não deve codificar estrofes. É o acento de impulso e sua adequação à importância, à duração do sentimento evocado ou da sensação a ser traduzida que é a sua determinante²⁵”. Pound mais tarde exploraria isso enfatizando, por exemplo, que não se deve ler um poema parando ao fim dos versos, mas ao fim da escrita sintática dos períodos.

Laforgue, Stéphane Mallarmé (1842–1898), e Arthur Rimbaud (1854–1891) estendem a ideia de verso livre: Mallarmé, em seus últimos trabalhos, como o inacabado *Le Livre*, e o poema à morte de seu filho, está quase com os dois pés no verso livre, já. Também ele utilizou o poema em prosa de Charles Baudelaire (1821–1867), intensificando, como Rimbaud, o estranhamento entre as duas formas por outro lado confluentes. Laforgue, em

²⁴ Ou heterométrico. Diz-se de estrofes ou poemas compostos de versos com estruturas métricas diversas. Ver *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1993, p. 525.

²⁵ Gustave Kahn, “Prefácio aos *Première Poèmes*”, apud: Fúlvia M.L. Moretto, *Caminhos do Decadentismo Francês*, 1989, p. 148.

alguns poemas, utiliza uma polimetria tão irregular que já está no domínio das primeiras experiências europeias com a “forma aberta”; Rimbaud faz coisa semelhante em sua obra tardia e adentra o poema em prosa nas *Illuminations* e na *Saison en Enfer*, que são trabalhos que descendem de Aloysius Bertrand (1807–41) e, sobretudo, do Baudelaire do *Spleen de Paris*. Tudo isso, para alguma perspectiva cronológica, ocorre entre 1870 e 1878, e depois Mallarmé publica o indefinível “Un Coup de dés” na revista *Cosmopolis* (1897). Esse período da poesia francesa é uma fonte importante para o modernismo de língua inglesa: de Ezra Pound a Allen Ginsberg e além.

Em seu país, Whitman foi o principal poeta de sua geração, se considerarmos que sua contemporânea, Emily Dickinson (1830–86), não teve publicações relevantes *em vida*. Até o surgimento de sua poesia não havia nada que se comparasse com o seu verso nos EUA, e vimos acima o impacto da primeira edição de *Leaves of Grass* (*Folhas da Relva*)²⁶ nos poetas do *fin-de-siècle* e do modernismo europeu.

Ezra Pound, em manuscrito de 1909, “What I Feel about Walt Whitman” [O que sinto sobre Walt Whitman]²⁷ já afirmava que “gostaria de levar Whitman para o velho mundo” e, mais tarde, o que era um embate de amor e ódio seria imortalizado no poema “A Pact,” de 1913, republicado em *Lustra* (1916):

A PACT	UM PACTO
I make a pact with you, Walt Whitman— I have detested you long enough. I come to you as a grown child Who has had a pig-headed father; I am old enough now to make friends. It was you that broke the new wood, Now it's time for carving. We have one sap and one root — Let there be commerce between us.	Faço um pacto contigo, Walt Whitman — Eu já te detestei o bastante. Venho a você como homem feito Que teve um pai cabeça-dura; Estou na idade de fazer as pazes. Você rachou a madeira nova, Agora é tempo de entalhar. Temos uma seiva e uma raiz — Que haja troca entre nós dois. ²⁸

²⁶ Publicada em 1855 e reescrito em constantes reedições até 1892, utilizava-se de longos versos sem qualquer regularidade métrica aparente, sem rimas.

²⁷ Ezra Pound, in: *Early Writings: Poems and Prose*, 2005, p.187.

²⁸ Tradução de Dirceu Villa, in: Ezra Pound, *Lustra*, 2011, p. 96-7.

Pound diz que Whitman *broke the new wood* (rachou a madeira nova), sinalizando assim que o verso livre de Whitman torna-se um modelo apropriável, não apenas nas preocupações poéticas que normalmente se associam a Whitman — ou, nas palavras de Pound, a sua “mensagem” — mas também naquilo que ele chama de suas “artimanhas” (*tricks*) técnicas: “Não é pouca coisa ler alguém e saber, ao invés de ‘suas artimanhas não são ainda as minhas artimanhas, mas posso facilmente fazê-las minhas’, que ‘sua mensagem é a minha mensagem. Façamos com que os homens a escutem’.”²⁹ Pound percebe em Whitman a genialidade do poeta com uma missão, não muito diferente da sua própria, mas, ainda assim, um poeta que soube utilizar com propriedade traços estilísticos ainda pouco explorados na poesia de sua época. Reconhecendo que esses traços são rudes, conclui que não menos rude é a América de Whitman, e Whitman é a América. Pound escreve, sobre a poesia norte-americana, em um ensaio de 1914 para a *Poetry*: “Whitman é o que há de melhor, mas ele nunca deu a entender que havia atingido sua meta. Ele próprio sabia, e se autoproclamava ‘um começo na direção certa’, Ele nunca disse: ‘A poesia americana deve ficar do jeito que eu deixei’; disse que deveria continuar a partir do que ele havia começado”³⁰.

As apropriações europeias de Whitman, em seu primeiro impacto, veem essa “rudeza” como liberdade, e é pela temática — propondo Whitman como bardo transcendentalista³¹, voz poética da filosofia de Ralph Waldo Emerson (1803–82) —, e pelo uso do verso livre, que o poeta é primeiramente lido. O modernismo, por outro lado, tanto o feito na Europa como o de poetas nos EUA, pensa em seu estilo como uma possibilidade a se desenvolver. Em Ginsberg, temos o aproveitamento do verso longo e acentual e a ideia de cadência, por exemplo.

Antes de ser conhecido como poeta, Whitman era jornalista. Sendo assim, tinha experiência com uma escrita prosaica, de grande alcance em termos de público, e que lidava com um léxico popular, pouco explorado pela poesia de sua época.

²⁹ Ezra Pound, op. cit. p. 189.

³⁰ “Whitman is the best of it, but he have never pretended to have reached the goal. He knew himself, and proclaimed himself ‘a start in the right direction’, he never said, ‘American poetry is to stay where I left it’; he said it was to go on from where he started it”, in: *Literary Essays of Ezra Pound*, 1960, p. 218.

³¹ O termo “transcendentalista” é usado aqui se referindo ao movimento transcendentalista americano, ligado à filosofia de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, entre outros.

Whitman possuía um interesse especial na língua em si, nas palavras, e era leitor de livros de língua e filologia, dentre os quais podemos citar *Outlines of the Philosophy of Universal History, Applied to Language and Religion*, de Christian C. J. Bunsen e *Outlines of Comparative Philology*, de Maximilian Schele de Vere. Em anos próximos à primeira publicação de *Leaves of Grass*, mantinha dois cadernos de anotações linguísticas: *Words* e *The Primer of Words*³². Os estudos filológicos progrediam rapidamente no século XIX e Whitman, como poeta, conferia às palavras, e ao poder das palavras, um papel muito especial em seu mundo mental. Em seu ensaio “Slang in America” [A Gíria na América], publicado em 1885, Whitman escreve: “O escopo de suas etimologias não é apenas o escopo do homem e da civilização, mas da história da Natureza em todos seus departamentos, e do Universo orgânico, atualizado; pois as palavras e suas origens abarcam tudo. É assim quando as palavras se tornam vitalizadas e tomam o lugar das coisas.”³³ O poder simbólico das palavras combina, para Whitman, aquilo que representam, isto é, as coisas tangíveis — o mundo sensível — junto com a carga histórica que trazem, e daí seu interesse em etimologia.

Se considerarmos, como fez James Perrin Warren,³⁴ que a produção poética inicial de Whitman é mera sombra do poeta que ele iria se tornar, uma vez que consistia de imitações sentimentais de formas tradicionais (sem obter com isso grande sucesso), temos aí pistas para pensar em Whitman como um poeta, em primeiro lugar, com conhecimento técnico do verso tradicional.

Podemos relacionar a necessidade dessa mudança na voz poética de Whitman com uma associação entre sua própria “americanidade” e uma poética renovada, que estava por se fazer. A América como um poema — como escrito no prefácio de *Leaves of Grass*:

³² Tyler Hoffman, “Language”, in: Henry David, *A Companion to Walt Whitman*, 2006, pp. 361-376.

³³ “The scope of its etymologies is the scope not only of man and civilization, but the history of Nature in all its departments, and of the organic Universe, brought up to date; for all are comprehended in words, and their backgrounds. This is when words become vitaliz’d, and stand for things.” Walt Whitman apud Tyler Hoffman, *A Companion to Walt Whitman*, 2006, p.362.

³⁴ James Perrin Warren, “Style”, in: Tyler Hoffman, *A Companion to Walt Whitman*.pp. 377-391.

Os Americanos de todas as nações e de qualquer tempo sobre a terra tem provavelmente a mais completa natureza poética. Os Estados Unidos são eles mesmos essencialmente o maior dos poemas.³⁵

Uma poesia que soasse desnecessariamente ornamentada, uma poesia cortesã, seria inapropriada para um ideal democrático, já exigido pela moral puritana da Nova Inglaterra, que não via o europeu decadente com bons olhos. Flagramos um exemplo desse contraste em um escritor contemporâneo de Whitman, Nathaniel Hawthorne (1804–64), em seu conto “O Retrato de Edward Randolph”, descrevendo um momento crucial, antes da independência, no qual dois grupos distintos discutem a entrada de tropas inglesas na cidade:

Estavam lá os membros do conselho municipal de Boston, os modestos pais patriarcas do povo, representantes excelentes dos antigos fundadores puritanos, cuja força sóbria estampara a mais profunda impressão sobre o caráter da Nova Inglaterra. Contrastando com esses estavam dois membros da Junta Administrativa, ricamente vestidos com perucas brancas, com seus redingotes bordados e outras magnificências da época, fazendo uma apresentação um tanto ostensiva de cerimonial cortesão.³⁶

O que temos nesse exemplo de Hawthorne é a moral puritana vista como um ideal de dignidade, um ideal que não se perde mesmo nas experiências mais radicais do pensamento transcendentalista. Mas, como Emerson nota em sua própria poesia, esse poeta que abarcaria a voz americana da dignidade, que “vê através do fino véu a natureza firme, e a declara³⁷”, não havia ainda aparecido. “Procuo em vão pelo poeta que descrevo.³⁸”: Whitman acreditava

³⁵ “The Americans of all nations at any time upon the earth, have probably the fullest poetical nature. The United States themselves are essentially the greatest poem.” in: *Leaves of Grass*, primeira edição, 1855, disponível em <http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1855/whole.html>.

³⁶ “There were the selectmen of Boston, plain, patriarchal fathers of the people, excellent representatives of the old puritanical founders, whose sombre strength had stamped so deep an impress upon the New England character. Contrasting with these were one or two members of Council, richly dressed in the white wigs, the embroidered waistcoats and other magnificence of the time, and making a somewhat ostentatious display of courtier-like ceremonial.” Nathaniel Hawthorne, *Twice Told Tales*, 2001, p.204.

³⁷ “sees through the flowing vest the firm nature, and can declare it.” R. W. Emerson, in: “The Poet”, *Norton Anthology of Theory and Criticism*, 2001 p. 736.

³⁸ “I look in vain for the poet whom I describe”, *ibidem*, p. 737.

que seria esse poeta. Ainda no mesmo ensaio (chamado “The Poet” [O Poeta]): “O poeta é aquele que diz, o nomeador, e representa a beleza (...) Pois o mundo não é pintado ou adornado, mas é belo desde o início³⁹”.

O poeta é, portanto, aquele que dá nomes, que revela, através das palavras, um sentido poético que já se encontrava previamente escrito no mundo. Para Jerome Rothenberg, lendo retrospectivamente as palavras de Emerson, há uma ligação direta entre essa visão mágica da realidade e sua pesquisa pessoal do xamanismo e da cabala. Rothenberg lê nessa espiritualidade uma função relacionável com uma consciência ecológica (o que tornaria Whitman um precursor de Gary Snyder (1930), assim como outros transcendentalistas, Emerson e Henry David Thoreau (1817–62)) e com o xamanismo. Em *Poems for the Millennium vol.1* e *Poems for the Millennium vol.3*, no comentário a Whitman, lemos: “o Poeta está investido com uma consciência da Terra que remonta às antigas funções xamânicas & para além da degradação da própria Terra como nós a conhecemos⁴⁰.” Em *Poems for the Millennium vol.3*, lemos, no excerto escolhido do prefácio de *Leaves of Grass* [Folhas da Relva]: “Ame a terra e o sol e os animais, despreze as riquezas (...) e a sua própria carne será um grande poema e terá a mais rica fluência não apenas em palavras, mas nas linhas silenciosas de seus lábios e rosto e entre os cílios de seus olhos e em cada movimento e cada junta de seu corpo”.⁴¹ Não apenas a consciência de Whitman impressionou gerações por seu aspecto precursor de ideias, mas também pela inovação da técnica. E o aspecto técnico mais imitado de Whitman (nem sempre com sucesso) é o seu verso marcadamente anafórico.

³⁹ “The Poet is the sayer, the namer, and represents beauty (...) For the world is not painted or adorned, but is from the beginning beautiful.” ibidem, p. 725.

⁴⁰ “the Poet is invested with a consciousness of Earth that points back to old shamanic functions & forward to the degradation of the Earth herself as we have come to know it” Jerome Rothenberg, in: *Poems for the Millennium3*, 2009, p. 908.

⁴¹ “Love the earth and sun and the animals, despise riches (...) and your very flesh shall be a great poem and have the richest fluency not only in its words but in the silent lines of its lips and face and between the lashes of your eyes and in every motion and joint of your body”, idem.

O Verso Anafórico

Como dito acima, o século XIX viu o surgimento de estudos filológicos que levaram à revisão ou tradução de textos sagrados de várias partes do mundo. Podemos nos recordar, por exemplo, da leitura de Emerson dos textos sagrados da Índia (que percebemos em poemas como “Brahma”) e às revisões, por alguns pastores, da tradução da Bíblia, do reconhecimento dela como texto literário cujos autores, ainda que inspirados pelo mesmo deus, teriam escrito em estilos diversos, com características textuais também diversas⁴².

Esses dois eixos: a leitura comparada de textos sagrados do mundo e a Bíblia como mais um texto dentro do repertório sagrado da humanidade trazem para o ideário transcendentalista a possibilidade de relativizar a tradição judaico-cristã. Se a Bíblia é o produto de uma era, inserida historicamente, todas as épocas podem criar seus próprios livros sagrados, por um lado, ou prescindir deles, por outro. A espiritualidade pode ser perseguida nas coisas, na natureza, nas pessoas e — em Whitman especialmente — no corpo e na sexualidade.

A família de Whitman tinha em alta conta a figura polêmica do pastor *Quaker* Elias Hicks. Whitman teria assistido a pelo menos um de seus sermões, sempre lotados, com dez anos de idade. Mesmo mais velho, Whitman ainda recordava essa experiência: o pastor era “very mystical and radical” [muito místico e radical] e apontava para “a fonte de toda teologia nua, toda religião, toda adoração... especialmente em si mesmo⁴³”. Essa admiração leva ao estilo “que fala para fora”, que se dirige a grandes audiências, e é curiosamente aplicado por Whitman a uma poesia que “celebra a si mesmo” e canta a sua própria pessoa quando celebra todas as coisas. É na oratória dos púlpitos, especialmente a dos pastores

⁴² Por exemplo, William Channing (1780/1842), pastor unitarista, disse em seu sermão “Cristianismo Unitarista” que a Bíblia era “um livro escrito por homens na linguagem dos homens” e que deveria ser lido como qualquer outro livro. Theodore Parker (1810/1860) considerava a Bíblia como um guia para questões éticas, a ser lido principalmente como um documento histórico. “How Ought the Bible to be Read?” texto da revista “The Scriptural Interpreter”, número 6, de 1836, pp. 226-234.

⁴³ “the fountain of all naked theology, all religion, all worship... namely in yourself.”. apud *A Companion to Walt Whitman*, p.201, texto integral disponível em <http://www.bartleby.com/229/5021.html/>.

mais radicais, polêmicos e carismáticos, que Whitman encontra esse modo evocatório, essa voz de um bardo de nação.

A outra fonte para a voz de Whitman é a própria Bíblia, em sua tradução oficial e feita a partir das línguas originais em 1611, a *King James Bible*. Além de ser leitura importante⁴⁴, representou uma experiência com o verso livre em língua inglesa, pois tentou-se, nela, manter o verso livre do hebraico, especialmente importante em livros notadamente poéticos como os atribuídos ao Rei Salomão. A *King James Bible* preservou o inglês jacobino e não utilizou palavras novas, ou de uso corrente (como fazia, por exemplo, Shakespeare em suas peças), mas prendeu-se a um léxico já consagrado, para precisar uma ideia ao mesmo tempo solene e eterna. Como exemplo, podemos ler o Salmo 70:

Psalm 70

1 MAKE HASTE, O GOD, TO DELIVER ME; MAKE HASTE TO HELP ME, O LORD.

2 Let them be ashamed and confounded that seek after my soul: let them be turned backward, and put to confusion, that desire my hurt.

3 Let them be turned back for a reward of their shame that say, Aha, aha.

4 Let all those that seek thee rejoice and be glad in thee: and let such as love thy salvation say continually, Let God be magnified.

5 But I am poor and needy: make haste unto me, O God: thou art my help and my deliverer; O LORD, make no tarrying.⁴⁵

Percebemos que nessa opção de tradução existe uma preferência para o uso da anáfora, da repetição de palavras e também os acentos, a aliteração e ritmo próprios da poesia, o que não seria necessário caso se desejasse apenas uma tradução literal. Em especial no caso do livro dos Salmos, a anáfora reproduz um sentido poético inerente ao texto hebraico. Temos aí o uso da anáfora e a repetição em forma de lista, ou catálogo, e também

⁴⁴ Em um contexto puritano, como o da família de Whitman, a leitura da Bíblia como fonte diária de inspiração e reforço da fé era elementar.

⁴⁵ Salmo 70: 1 Apressa-te, ó Deus, em me livrar; Senhor, apressa-te em socorrer-me. / 2 Fiquem envergonhados e confundidos os que procuram tirar-me a vida; tornem atrás e confundam-se os que me desejam o mal. / 3 Sejam cobertos de vergonha os que dizem: Ah! Ah! / 4 Folguem e alegrem-se em ti todos os que te buscam; e aqueles que amam a tua salvação digam continuamente: engrandecido seja Deus. / 5 Eu, porém, estou aflito e necessitado; apressa-te em me valer, ó Deus. Tu és o meu amparo e o meu libertador; Senhor, não te detenhas (versão da *Bíblia* de João Ferreira de Almeida, atualizada).

uma cadência poética, com uma possível “sombra” de um ritmo específico, como, por exemplo, o iâmbico, e aliteração.

Como isso é aproveitado por Whitman? A voz bíblica é retirada de seu contexto “puritano” para ser reelaborada como um sagrado profético, desvinculado do cristianismo e reelaborado de forma panteísta. Podemos ver como isso foi utilizado em alguns trechos de “Song of Myself”, em sua edição final, de 1892:

18	18
With music strong I come, with my cornets and my drums, I play not marches for accepted victors only, I play marches for conquer'd and slain persons.	Chego com música vigorosa, com as minhas cornetas e tambores, Não toco marchas para reconhecidos vencedores apenas, toco marchas para os mortos e escravizados.
Have you heard that it was good to gain the day? I also say it is good to fall, battles are lost in the same spirit in which they are won.	Você já ouviu dizer que era bom ganhar o dia? Também digo que é bom perder: batalhas são perdidas no mesmo espírito em que são vencidas.
I beat and pound for the dead, I blow through my embouchures my loudest and gayest for them.	São pesados meus rufares para os mortos, Sopro por minhas embocaduras a música mais alta e feliz que lhes ofereço.
Vivas to those who have fail'd! And to those whose war-vessels sank in the sea! And to those themselves who sank in the sea! And to all generals that lost engagements, and all overcome heroes! And the numberless unknown heroes equal to the greatest heroes known! ⁴⁶	Vivas para aqueles que perderam! E para aqueles cujas galés afundaram no mar! E para aqueles que afundaram no mar! E para todos os generais que perderam continentes e para todos os heróis derrotados! E para os incontáveis heróis desconhecidos como aos grandes heróis conhecidos! ⁴⁷

ou ainda, parte 21:

Smile O voluptuous cool-breath'd earth!	Sorria, terra fresca de volúpia!
---	----------------------------------

⁴⁶ Walt Whitman, in: *Leaves of Grass: The “Death-Bed” Edition*, 2001, p.56-57.

⁴⁷ Tradução de Bruno Gambarotto, in: Walt Whitman, *Folhas da Relva: Edição do Leito de Morte*, 2011, pp.57-58

Earth of the slumbering and liquid trees!
 Earth of departed sunset — earth of the
 mountains misty-top!
 Earth of the vitreous pour of the full moon
 just tinged with blue!
 Earth of shine and dark mottling the tide of
 the river!
 Earth of the limpid gray of clouds brighter
 and clearer for my sake!
 Far-swooping elbow'd earth—rich apple-
 blossom'd earth!
 Smile, for your lover comes.

Prodigal, you have given me love—therefore
 I to you give love!
 O unspeakable passionate love.⁴⁸

Terra de árvores líquidas e adormecidas!
 Terra do sol que se foi — terra de
 montanhas cobertas de névoa!
 Terra do vítreo derramar da lua azul e cheia!
 Terra de brilho e escuridão que tingem a
 correnteza do rio!
 Terra do límpido cinza das nuvens por mim
 mais brilhantes e mais claras!
 Terra abrangente de ombros largos — Terra
 rica dos botões da macieiras em flor!
 Sorria, é seu amante quem chega!

Pródiga, você me deu seu amor — daqui em
 diante quem lhe dá amor sou eu! Ó
 amor arrebatado e imenso!⁴⁹

Whitman desloca a força poética para o aspecto acentual do verso em inglês quando opta pelo verso livre, trocando elementos como ritmo regular e rima pela repetição, que nos remete aos tradutores da *King James*, pois das três principais características do estilo de verso livre de Whitman, duas estão presentes no texto bíblico: vários tipos de repetição de palavras, mas principalmente a anáfora e a catalogação.⁵⁰ Segundo Allen Ginsberg, “Os *catálogos* de Whitman apresentam uma espaciosidade grandiosa no ‘poema lista,’ se deslocando por variadas geografias, comércios, sons, palcos, observações múltiplas, ainda que discretas.”⁵¹

O outro traço típico do verso de Whitman seria a cadência, que parte de um tipo de verso muito acentual (“I **beat** and **pound** for the **dead**”), com momentos em que evoca metros conhecidos (“Have you **heard** that it was **good** to **gain** the **day**?”, um pentâmetro jâmbico com anacruse) e outros em que se movimenta para um discurso pouco ritmado,

⁴⁸ Walt Whitman, op. cit., p.61.

⁴⁹ Tradução de Bruno Gambarotto, op. cit., p.60.

⁵⁰ Dentre os primeiros estudos sobre prosódia em Whitman podemos destacar o de Gay Allen, *Biblical Analogies for Walt Whitman's Prosody* que, em 1934 levantou a questão do aproveitamento da linguagem bíblica em Whitman.

⁵¹ “Whitman’s *catalogues* present such grand spaciousness in “list poems” moving thru varying geographies, trades, sounds, stages, multiple precise but discrete observations.” Allen Ginsberg, in: *Howl, 50th Anniversary Edition*, 2006, p. 130.

quase prosaico, e volta novamente a evocar metros, fazendo um movimento intuitivo entre uma fala pouco trabalhada e momentos de ritmo intenso.

A voz poética que Whitman utiliza é a do poeta visionário, o portador de uma boa nova poética. A boa nova de Whitman é a democracia e seu afeto universal pelas pessoas — proposto poeticamente em uma nova prosódia: o verso cadenciado que imita o falar das ruas, a dicção própria da língua tal como seria, idealmente, utilizada no dia-a-dia, tanto na conversação quanto na escrita, nos EUA de sua época. Daí o interesse de Whitman pela etimologia e também pelo uso de neologismos e gírias, que ecoariam no estilo conversacional moderno, na busca por uma linguagem menos carregada de sentidos e formas poéticas tradicionais.

Outro poeta que pode ser comparado a Whitman no uso do bíblico anafórico é o inglês Christopher “Kit” Smart (1722–71), cujo poema mais famoso, “Jubilate Agno” [Rejubila no Cordeiro], foi escrito entre 1759 e 1763. Smart estava confinado por insanidade em um hospital, em Londres. O manuscrito do poema foi descoberto em 1939 e é composto de 7 fragmentos. Ezra Pound inclui um excerto em sua antologia *Confucius to cummings*, e Allen Ginsberg o cita como influência do poema “Howl”. A grande curiosidade do poema, além de sua extensão, de ter sido publicado dois séculos após ter sido escrito e de ser inteiramente composto em um tom sacro e estilo bíblico anafórico, é possuir 74 versos escritos em homenagem ao seu gato, Jeoffry. O poema acabou por se tornar popular em antologias para amantes de gatos: talvez esse motivo tenha contribuído para a deferência que Ezra Pound — conhecido por ser um *catlover* — teve pelo autor. Segundo Rothenberg, que também o publica em *Poems for the Millennium vol 3*, “a estranheza do trabalho & um permanente sentido de maravilhamento aos poucos cederam à percepção de sua sanidade & coerência não menos maravilhosas⁵².” O trecho abaixo foi retirado do primeiro fragmento, inteiramente composto com anáforas em “let”:

Let man and beast appear before him, and
magnify his name together.
Let Noah and his company approach the

Que homem e fera apareçam diante dele, e
ampliem juntos seu nome.
Que Noé e sua companhia aproximem-se do

⁵²“The strangeness of the work & it enduring sense of wonder have gradually given way to a realization of its no less wonderful sanity & coherence.” Jerome Rothenberg, in: *Poems for the Millennium*3, 2009, p. 41.

throne of Grace, and do homage to the Ark of their Salvation.	trono da Graça, e façam homenagem à Arca da sua Salvação.
Let Abraham present a Ram, and worship the God of his Redemption.	Que Abraão apresente um Carneiro, e louve o Deus de sua Redenção.
Let Isaac, the Bridegroom, kneel with his Camels, and bless the hope of his pilgrimage.	Que Isaac, o Noivo, ajoelhe-se com seus camelos, e abençoem a esperança de sua peregrinação.
Let Jacob, and his speckled Drove adore the good Shepherd of Israel. ⁵³	Que Jacó, e seu Rebanho malhado adorem o deus Pastor de Israel.

Ginsberg lê em Kit Smart uma musicalidade possível para o verso longo através de uma peculiar variação sincopada que seu ouvido capta em “Jubilate Agno”:

A elasticidade do verso longo de Christopher Smart é a inspiração imediata *de ouvido*. Nenhum outro verso em inglês joga com a delicadeza engraçada do verso quantitativo, variavelmente longo ou curto, contraposto aos vizinhos com equilíbrio tão preciso. A inteligência aural de Smart tende ao estalo de chicote sincopado mais apropriado para um ritmo fechado. Aqui a “medida variável” difere do equilíbrio poderoso de dez sílabas de Milton. O verso profético de Blake tem uma integridade semelhante, derivada da prosódia bíblica.⁵⁴

Whitman, falecido em 1892, não teria lido Christopher Smart, cuja obra se tornou conhecida muito depois, mas a comparação entre o verso de Smart e Whitman sugere fontes comuns. Whitman também utiliza versos iniciados por “let” em vários momentos de *Leaves of Grass* e notadamente em dois poemas cujo tema é a inversão poética da ordem das coisas:

Reversals	Reversões
Let that which stood in front go behind, Let that which was behind advance to the	Que aquele que ficou na frente vá para trás, Que aquele que estava atrás avance para a

⁵³ Christopher Smart, “Fragment A” in: *Jubilate Agno*. <http://www.pseudopodium.org/repress/jubilate/agno-a.html>.

⁵⁴ “The elasticity of the long verse line of Christopher Smart is the immediate inspiration *by ear*. No other English verse plays with humorous quantitative delicacy of line, variably long or short, counterpointed to its neighbours in such accurate balance. Smart’s aural intelligence tends to the appropriate syncopated whip crack of a definite self-enclosed rhythm. Here a “variable measure” differs from the powerful ten-syllable balances of Milton. Blake’s prophetic verse has similar integrity derived from Hebrew Bible prosody”, in: “Appendix IV – Model Texts: Inspirations Precursor to Howl”, Allen Ginsberg, *op.cit.* p. 175.

front,
 Let bigots, fools, unclean persons, offer new
 propositions,
 Let the old propositions be postponed,
 Let a man seek pleasure everywhere except
 in himself,
 Let a woman seek happiness everywhere
 except in herself⁵⁵

frente,
 Que pessoas fanáticas, tolas, sujas, ofereçam
 novas proposições,
 Que o homem procure o prazer em todos os
 lugares menos em si mesmo,
 Que a mulher procure a felicidade em todos
 os lugares menos em si mesma.

e também em:

Transpositions

Let the reformers descend from the stands
 where they are forever bawling—let an
 idiot or insane person appear on each of
 the stands;
 Let judges and criminals be transposed—let
 the prison-keepers be put in prison—let
 those that were prisoners take the keys;
 Let them that distrust birth and death lead
 the rest.⁵⁶

Transposições

Que os reformadores desçam dos palanques
 onde estão sempre berrando — que um
 idiota ou louco apareça em cada palanque;
 Que troquem de lugar juízes e criminosos
 — que os carcereiros sejam postos na prisão
 — que os que eram prisioneiros peguem as
 chaves;
 Que aqueles que não crêem em nascimento
 ou morte liderem o resto.

Jerome Rothenberg, em *Khurbn*, segue o mesmo modelo, dando voz à vítima do nazismo em “Di Toyle Kloles (The Maledictions)⁵⁷”:

DI TOYLE KLOLES (THE MALEDICTIONS)

Let the dead man call out in you because he
 is a dead man
 Let him look at your hands in the light that
 filters through the table where he sits
 Let him tell you what he thinks & let your
 throat gag on his voice
 (...)

DI TOYLE KLOLES (AS MALDIÇÕES)

Que o morto te chame pois é ele um morto
 Que olhe em tuas mãos na luz que passa
 pela mesa em que se senta
 Que diga o que pensa & deixa gaguejar tua
 garganta na voz dele
 (...)

⁵⁵ *Leaves of Grass*, edição de 1881, disponível em www.whitmanarchive.org/published/LG/1881/poems/198.

⁵⁶ *Leaves of Grass*, edição de 1891, disponível em www.whitmanarchive.org/published/LG/1891/poems/242.

⁵⁷ Ver poema e tradução no apêndice, p. 233.

Let murders multiply & tortures let fields rot & forests shrink let children dig up bones under the market square	Que assassinos se multipliquem & torturas deixem os campos podres & florestas murchas que as crianças escavem ossos na praça do mercado
Let fools wield power let saints & martyrs root up money in a field of blood	Que tolos tenham poder que santos & mártires desenraízem dinheiro em um campo de sangue
Let madness be the highest virtue let rage choke all who will not rage	Que a loucura seja a mais alta virtude que a fúria engasgue todos aqueles que não se enfurecem
Let children murder children let bombs rain down let houses fall	Que crianças matem crianças que chovam bombas que caiam as casas
Let ghosts & dibbiks overwhelm the living Let the invisible overwhelm the visible until nothing more is seen or heard	Que fantasmas e dibbiks superem os vivos Que o invisível supere o visível até que nada mais seja visto ou ouvido

Como nos poemas de Whitman, acima (“Reversões” e “Transposições”), o final do poema de Rothenberg ecoa a mesma “inversão da ordem das coisas”. Em “Di Toyle Kloles” há duas necessidades: a de reconhecer a voz do homem morto e, em vista da destruição que ele narra, narrar outra destruição, que modifique ou compense o que ele perdeu, através do ato de amaldiçoar. O poema emula esse ato performativo, que é uma inversão do ato de perdão: ao solenemente dar voz para a vítima, aquilo que seria necessário para a expiação é o sacrifício de todas as coisas. Não sendo mais possível a reparação, o mundo se torna amaldiçoado. A inversão também se dá no nível da linguagem. Rothenberg volta às origens hebraicas dos versos da *King James*, utilizando a seu favor as associações que esse tipo de linguagem gera no leitor, ao nos transportar imediatamente para um tom solene que evoca a suspensão temporal, típica de textos escritos para ser lidos como verdades eternas, agora para tratar de temas propriamente judaicos como o Holocausto. Se a Bíblia de Whitman é Quaker e a de Kit Smart é anglicana, Rothenberg retoma a forma bíblica, não diretamente na fonte (a Bíblia hebraica), mas através de suas metamorfoses no mundo da literatura de língua inglesa, escrevendo *através*⁵⁸ do que foi apropriado pela tradição, mas sempre tendo em vista as camadas de história associadas com o uso do texto hebraico e suas características

⁵⁸ “*writing through*”: o ato de escrever através das palavras de outro autor. O conceito foi gerado por John Cage, também derivado de uma ideia poundiana de *persona*: ver Marjorie Perloff, “John Cage Conceptualist Poet”, disponível em <http://thebatterseareview.com/critical-prose/85-back-issue-content/116-john-cage-conceptualist-poet>.

poéticas, especialmente pelo modo como foi lida a partir do romantismo. Além disso, Rothenberg percebe as ligações entre esse tipo de poesia e a tradição do poético-sagrado de várias culturas, da listagem homérica à poesia tribal de vários locais.

Dos anos 1950 aos 1970, especialmente passando por muito da poesia *beat*, há uma retomada do modelo anafórico. Em Rothenberg, no entanto, esse verso toma um outro sentido, menos o do púlpito e mais o da espiritualidade por trás da forma, sem perder o aspecto performático que a releitura de Whitman permite. A voz evocatória em Whitman parece falar ao Universo através de um púlpito, e Smart escreve suas orações ao Deus bíblico, mas Rothenberg apela diretamente ao leitor. O uso do “let” (que traduzi por “que” em português) se dirige a uma permissão voltada ao divino na linguagem bíblica — “que algo se dê, de tal forma que seja assim” ou simplesmente “que assim seja” — torna-se em “Di Toyle Kloles” um “que você permita tal coisa”, “que você compreenda”: você, o leitor. Não invoca Deus ou os homens como grupo, mas apela ao humano individual naquilo que tem de mais central em si mesmo, para que aconteça a compreensão do pesadelo desses mortos, e traduz uma espiritualidade muito profunda frente ao horror. É um uso sutilmente diferenciável, em Rothenberg, de um mecanismo poético muito comum.

O Poeta como Louco ou Visionário: a Voz Poética como Profecia.

Se Whitman se utilizava da Bíblia para garantir uma voz profética e Kit Smart foi tido como louco, chegamos agora à imagem do *poeta* que aproxima sua voz com a do visionário, tido como louco por uns e profeta para outros. Mas a ideia de que o texto bíblico poderia ser aproveitado poeticamente em língua inglesa é anterior a ambos, e sempre possuiu em sua origem algum tipo de relação que equacionava poesia e *sagrado*.

O sentido unificador da imagem do *poeta-profeta* no mundo imagético de Rothenberg é o seu poder aglutinador: desde o texto bíblico existe a união da profecia e da poesia, e essa união se rebate também na própria obra de Rothenberg, reconfigurada como vanguarda.

Antes de entrarmos em como opera essa construção, iremos flagrá-la em seu início com Robert Lowth no século XVIII e depois transferida para a poesia no romantismo inglês.

O romantismo foi alvo de um volume dos *Poems for the Millennium*, o terceiro, uma antologia da poesia romântica e pós-romântica (Rothenberg evita o termo “vitoriana”, restrito à Inglaterra). Mais do que uma reunião dos principais textos do período, faz-se uma releitura do romantismo, buscando apresentar forças e tendências do pensamento desses poetas, além de textos poéticos importantes.

Robert Lowth — em uma série de palestras na Universidade de Oxford, iniciadas em 1741 e mais tarde, em 1753, recolhidas em livro como *De Sacra Poesia Hebraeorum*⁵⁹ [A Poesia Sagrada do Povo Hebraico] — pensou sobre o conceito de ‘paralelismo’ aplicado à poesia no texto bíblico, lido por ele como um texto poético. Segundo Robert Carroll:

Ainda que sempre tenha sido óbvio que os Salmos eram poesia, por volta do século XVIII todo o conhecimento da prosódia (o versejar) do hebraico clássico havia sido perdido — até mesmo entre eruditos judeus. Enquanto que toda a poesia europeia dependia de técnicas aurais, tais como rima, ritmo e aliteração, nenhuma estrutura similar era aparente nos Salmos. A primeira pessoa a tratar do problema com sucesso foi Robert Lowth, professor de poesia de Oxford, que em 1740 argumentou que a poesia hebraica dependia primariamente de uma característica que ele chamou de ‘paralelismo’. Um verso ou linha ecoaria no outro, criando repetição, afirmação, contraste ou mesmo contradição. As origens dessa forma, dizia Lowth, como as origens da poesia europeia, estavam na tradição oral — mais especificamente nos cantos antifonários e coros mencionados no Velho Testamento⁶⁰.

⁵⁹ Traduzido para o inglês como “*Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrew*” por G. Gregory em 1787. Edição eletrônica fac-símile disponível em: books.google.com/books?id=NqdCAAAIAAJ.

⁶⁰ “Though it had always been obvious that the Psalms were poetry, by the eighteenth century all knowledge of classical Hebrew prosody (verse-making) had long been lost – even among Jewish scholars. Whereas all European poetry depended upon such aural techniques as rhyme, rhythm, and alliteration, no similar structures were apparent in the Psalms. The first person to address this question successfully was Robert Lowth, Oxford Professor of Poetry, who in the 1740s argued that Hebrew poetry depended primarily upon a feature which he called ‘parallelism’. One verse or line would echo another, providing repetition, affirmation, contrast or even contradiction. The origins of this form, Lowth claimed, like the origins of European poetry lay in oral tradition – but specifically in the antiphonal chants and choruses mentioned in various places in the Old Testament.” Robert Carroll, “The Poetry of the Bible”, in: *The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha*, 1997, p.351.

Além disso, Lowth propunha que os profetas bíblicos eram uma casta e que sua voz se expressava poeticamente — uma noção que teve profundo impacto nos poetas românticos ingleses. As ideias contidas nas palestras do *De Sacra Poesia Hebraeorum* vinham de encontro e reforçavam algumas das questões já pertinentes para vários dos principais poetas daquela geração: em primeiro lugar a ideia de que o poeta (assim como os profetas do Antigo Testamento) tem uma *função* e ela se situa acima do mero entretenimento, elevando-se como veículo de inspiração de nível superior:

a palavra hebraica *nabi*, dizia Lowth, era usada para significar ‘um profeta, um poeta, um músico, sob a influência da inspiração divina’. Para ele os profetas da antiga Israel eram um tipo de casta profissional, treinada igualmente para ‘compor versos para o serviço da igreja, e declarar o oráculo de Deus’. De modo similar, *mashal*, uma das palavras usadas para um poema em hebraico, correspondia à palavra grega traduzida no Novo Testamento como ‘parábola’. Em outras palavras, as parábolas de Jesus, longe de ser uma inovação, eram, argumentava Lowth, uma extensão feita por uma dos grandes ‘poetas’ bíblicos em um gênero tradicional hebraico.⁶¹

Encontramos ecos dessa ideia, por exemplo, na *Biografia Literaria* de Samuel Taylor Coleridge (1772–1834), em sua distinção entre *imagination* e *fancy*, buscando destacar que a fonte de onde bebe a verdadeira poesia deve necessariamente ser verdadeira, ou estar em um nível elevado da consciência ou da percepção.

Além disso, segundo Lowth, a poesia hebraica não era produto de uma corte, mas de um meio rural em forte e constante oposição a um agente opressor: tais características, por exemplo, casam-se perfeitamente com a busca de William Wordsworth (1770–1850) por um meio de expressão mais verdadeiro e primitivo, com sua volta às raízes através da balada escocesa, ou, como propõe Basil Bunting (1900–85), “longe da inteligência metropolitana e na direção do que parecia mais real, mais próximo do destino de todos, mais provinciano⁶²”.

⁶¹ “the Hebrew word *nabi*, Lowth claimed, was used to mean ‘a prophet, a poet, or a musician, under the influence of divine inspiration’. For him the prophets of ancient Israel were a kind of professional caste, trained in both ‘to compose verses for the service of the church, and to declare the oracles of God’. Similarly, *mashal*, one of the words used for a poem in Hebrew, corresponds to the Greek word translated in the New Testament as ‘parable’. In other words, the parables of Jesus, so far from being an innovation, were, argued Lowth, an extension by the greatest of the biblical ‘poets’ of a traditional Hebrew genre.” *idem*.

⁶² “away from metropolitan smartness to things that seemed more real, nearer to the common lot, more

Se essa realidade campesina pudesse ser sacralizada com o aval do modelo do profeta bíblico, tanto melhor.

Se juntarmos então estes três pontos: a) a poesia unida à ideia de profecia; b) a ideia de uma função do poeta como voz de uma comunidade, tal como entendia-se que ocorria nos tempos bíblicos; e c) a ideia de uma poesia inspirada, que toca no mundo dos sonhos, ou da *imaginação* como proposta por Coleridge; podemos pensar em um modo de entender forças e justificativas propostas (ou repropostas) para o poeta e sua prática e seguir o constructo do *poeta-profeta*.

Com ainda mais relevância sentimos a associação *poeta-profeta* na obra de William Blake, pois sendo um poeta-profeta místico, sua poesia se opõe fortemente à religião estabelecida, opondo-se a ela e profetizando a possibilidade da expressão individual contra tudo aquilo que tolhe a liberdade, seja ela sexual, intelectual ou espiritual. É quase possível ver nos livros proféticos de Blake aquilo que Robert Carroll nos diz sobre os livros proféticos da Bíblia:

Repetidamente encontramos a denúncia da opressão ao pobre pela elite urbana rica. A poesia dos livros proféticos revela sentimentos fortes, linguagem forte, e uma preocupação apaixonada com o estado da comunidade. Incluem sátira e ironia, ridicularização e insulto, com uso integral de linguagem hiperbólica e prosa colorida.⁶³

Outro ponto pertinente a se destacar sobre a leitura que os românticos fizeram da Bíblia a partir de Robert Lowth é, em especial, o modo como conceberam a ideia de um contraste entre a poesia dos povos antigos e a poesia da Idade Moderna: apesar dos antigos possuírem uma poesia mais “rude” do que a poesia cortesã ocidental, que na Inglaterra era, até então, o domínio de poetas como Alexander Pope (1688–1744) e John Dryden (1631–1700), essa poesia tinha a vantagem de estar mais próxima de uma fonte primeva, ou, ainda, de ser fruto da inspiração da loucura divina ou do *enthousiasmós*, como lemos em Platão.

provincial” Basil Bunting, in: *Basil Bunting on Poetry*, 1999.

⁶³“Over and over again we find denunciation of the oppression of the poor by a wealthy urban élite. The poetry of the prophetic books reveals strong feelings, strong language, and a passionate concern with the state of the community. They include satire and irony, ridicule and taunt, with full use of hyperbolic language and purple prose.” Robert Carroll, op. cit. p.361.

Há uma analogia bastante próxima com esse tipo de poesia cortesã e os “membros da Junta Administrativa” que vimos, acima, no conto de Hawthorne. Sua preferência pela austeridade puritana não difere em essência da de Wordsworth ou Bunting. Em *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*⁶⁴ [A Preferência pelo Primitivo: Episódios na História do Gosto Ocidental e da Arte], Ernst Gombrich flagra episódios nos quais esse impulso primitivo se traduz em termos de uma preferência, um gosto que se desenvolveu em momentos específicos nos quais artistas e críticos se exasperam com a ornamentação exagerada e aspectos excessivamente formuláicos de uma fazer artístico e se empenharam em um resgate.

Gombrich focaliza seu trabalho principalmente nas artes plásticas (mas não apenas) e seus exemplos vão de Aristóteles ao modernismo. Analisando esses achados, percebemos, de forma geral, uma busca pelo primitivo produzindo as mais interessantes revoluções no modo como se cria e se recebe a arte em um determinado momento. Exemplos desse resgate na história da poesia são muitos, alguns poucos foram lembrados neste capítulo, e de alguma forma acabam se conectando com aquilo que se espera do poeta e seu papel na sociedade: temos então as associações que suscitou no passado ou o que representa para outras sociedades, lidas como “primitivas”.

O Verso Curto como Modelo de Compressão: Williams

O outro tipo de verso, na análise de Paul Fussell citada acima, seria, em oposição, de linhas curtas e, na observação de Fussell, tenderia ao uso do *enjambement*, incluindo até mesmo o título do poema — que deve ser lido como se fosse o primeiro verso. Seria um verso “ruminativo”, mais propício para temas intimistas e meditativos. Evidencia-se o poema

⁶⁴ London, Phaidon, 2002.

como unidade, e a voz do poeta que observa e medita — o leitor é um espectador, convidado a partilhar a observação da realidade que a percepção do poeta concebeu.

Ainda segundo Fussell, “William Carlos Williams, Frank O’Hara, Robert Bly, Robert Creeley, William Merwin são adeptos desse estilo”⁶⁵ e quando o título do poema é parte desse enjambement “a ilusão é que o poema é tão magicamente orgânico que nem uma parte tradicionalmente considerada separável pode se distanciar”⁶⁶. Fussell cita alguns exemplos notáveis desse tipo de verso, e, entre eles, Marianne Moore. Mas tanto Moore quanto Williams utilizam-se também de versos mais longos, como ou sem a presença do enjambement constante: Moore faz experiências com prosódia (incluindo uma contagem silábica como a de línguas latinas) e Williams faz experiências com versos longos e prosa poética. Nenhum deles possui a característica whitmaniana desse falar ‘a partir do púlpito’ e Fussell parece encontrar uma chave ao associar o verso desses poetas com uma linha mais intimista.

Tomemos como exemplo o início de “Blessed is the Man”⁶⁷ [Bendito seja o Homem] de Marianne Moore, que começa com um *característico* enjambement de título e primeiro verso:

BLESSED IS THE MAN

who does not sit in the seat of the scoffer the
man who does not denigrate, depreciate,
denunciate;
who is not "characteristically intemperate,"
who does not "excuse, retreat, equivocate; and will
be heard."
(Ah, Giorgione! there are those who mongrelize
and those who heighten anything they touch;
although it
may well be
that if Giorgione's self-portrait were not said to
be he,

BENDITO SEJA O HOMEM

que não se senta no assento do zombeteiro o
homem que não denigre, deprecia, denuncia;

que não é "caracteristicamente destemperado,"
que não "se desculpa, recua, se equivoca; e que
será ouvido."
(Ah, Giorgione! há aqueles que emporcalham
e aqueles que elevam tudo aquilo que tocam;
apesar de
ser bem possível
que se não dissessem ser Giorgione no seu
auto-retrato,

⁶⁵ “William Carlos Williams, Frank O’Hara, Robert Bly, Robert Creeley, William Merwin are adepts at this style” Paul Fussell, in: *Poetic Meter and Poetic Form*, 1965, p.81.

⁶⁶ “the illusion is that the poem is so magically organic that not even a part traditionally considered separable can distance itself”, idem.

⁶⁷ *The Complete Poems of Marianne Moore*, 1958, p. 173.

it might not take my fancy. Blessed the geniuses
who know
that egomania is not a duty.)

talvez não fosse do meu agrado. Abençoados
sejam os gênios que sabem
que a egomania não é um dever.)

O poema de Moore, no entanto, não se encaixa na definição de “verso curto” de Fussell. Além de imitar o estilo de uma oração, o poema continua com anáforas e repetições em um verso que nos lembraria Whitman se não fosse introvertido — com suas observações entre parênteses — e sofisticado em sua ordenação sutil de elementos sonoros e visuais. Assim como Pound, Moore retira desse tipo de verso sua estrutura, e o utiliza para a realização de um pensamento mais complexo, que se abre para a alta cultura sem deixar que sua voz se perca em pedantismo. Seu tom conversacional se volta para o reconhecimento de uma constatação palpável: a descrição por negativas⁶⁸ desse homem o faz bendito por “não ser”. Assim como o próprio poema é sofisticado em sua simplicidade e não precisa dar vazão “ornamental” ao seu egotismo, homem e poeta são abençoados por não se entregarem à solução fácil de uma mera exibição de talento em truques literários. E esse é apenas um exemplo de como a divisão acima nos ajuda em um sentido didático-comparativo, mas não pode ser tomada como modelo absoluto. Mais próximo do verso curto em enjambement que se torna uma forma típica, “The Thing”⁶⁹ [A Coisa], de William Carlos Williams, é um bom exemplo de um tipo de poema pós-imagista que se tornaria extremamente influente na poesia norte-americana das décadas seguintes:

The Thing	A Coisa
Each time it rings	Toda vez que toca
I think it is for	penso ser pra
me but it is	mim mas não
not for me nor for	é nem pra mim nem
anyone it merely	pra ninguém só
rings and we	toca e com
serve it bitterly	desgosto a servimos
together, they and I	juntos, todos nós

⁶⁸ Fórmulas da antiga retórica apofática e da teologia negativa, como se lê no Pseudo-Dionísio: a definição de Deus *pelo que não é*. Moore alude sutilmente, em seu poema pseudo-religioso, a essas estruturas antigas.

⁶⁹ W.C. Williams, in: *The Collected Poems of William Carlos Williams, Vol. 2: 1939-1962*, p. 167.

Não é raro encontrarmos, ao começar a ler sobre a poesia de William Carlos Williams, comentários sobre sua busca por uma poesia decididamente *norte-americana*, ecoando, como vimos acima, Emerson e Whitman em seu desejo de independência literária da metrópole inglesa. No caso de Williams, no entanto, o modernismo *made in USA* que almejava não se dava por contraste com uma produção europeia — seus principais interlocutores (e focos de emulação literária) eram norte-americanos expatriados, vivendo na Europa: Pound, acima de todos, Eliot como grande antagonista, e também Gertrude Stein, cujo trabalho aprecia⁷⁰. É dessa necessidade de superar Pound e o movimento imagista, no início de sua carreira, e de encontrar sua voz poética própria, que Williams desenvolve seu modelo de verso livre muito característico (e posteriormente muito imitado): como veremos adiante, após várias tentativas de conceituação, ele acabará por denominá-lo “variable foot” [pé variável]. Williams sempre se preocupou muito com a *conceituação*, em sua poesia, daquilo que constituía a linguagem poética, em especial questões de composição do verso e da incorporação da dicção de um inglês norte-americano.

Na busca por essa conceituação, Williams utiliza, metamorfoseia e descarta ideias-chave. A noção de *imagem* (idealizada pelo movimento imagista de Pound, que se opunha à ideia de *símbolo* dos românticos e do decadentismo finissecular) vai, gradualmente, sendo aprimorada na de objeto/objetivo mais tarde aproveitada por Louis Zukofsky (1904–78) na sua concepção de uma poesia objetivista. Seu uso da noção de medida (*measure*) para explicar seu metro variável é de conceituação mais tardia e conta também com a participação de Zukofsky: é um termo derivado de noções musicais, debatido pelos dois poetas em cartas, lembrando que Zukofsky era um aficionado em música.

Duas preocupações de Williams são importantes para a nossa análise da poesia de Rothenberg: aquilo que entendia por “imagem” na poesia, e a necessidade de um tipo de versificação que considerasse como específica, uma dicção norte-americana, um modo de fazer poesia que não era “de língua inglesa”, considerando a língua como um meio internacional e não local.

⁷⁰ Ver, por exemplo, o ensaio de Williams, “The Work of Gertrude Stein,” publicado pela primeira vez na revista *Pagany* 1, no. 1 Janeiro-Março de 1930, in: *Selected Essays of William Carlos Williams*, 1969, p. 113.

Mas não é possível ler o verso de Williams sem pensar no *Imagismo*: Williams abraça o movimento ainda que, em sua origem e desenvolvimento, ele fosse um movimento mais europeu do que americano — foi criado por um americano expatriado: Ezra Pound. Pound havia se inspirado em ideias vindas do *Poet's Club* [Clube dos Poetas] do filósofo T. E. Hulme (1883–1917), que se reunia em Londres por volta de 1909. As ideias de Hulme interessaram Pound, em especial seu ensaio "Romanticism and Classicism" [Romantismo e Classicismo], no qual afirma: "imagens em versos não são mera decoração, mas a própria essência de uma linguagem intuitiva"⁷¹. Segundo a *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, trata-se de uma "escola de poesia que floresceu na Inglaterra e na América entre 1912 e 1914 e enfatizava as virtudes de clareza, compressão e precisão"⁷². Mas mesmo tendo profundo impacto nos poetas contemporâneos ao movimento vivendo nos EUA, nos seus dois anos de vida (ou menos que isso, segundo Pound), o imagismo foi um movimento majoritariamente de poetas europeus ou americanos expatriados. Williams era uma das exceções: um americano vivendo nos EUA dentre os poetas publicados na antologia *Des Imagistes*, publicada em 1914.

Ele [Pound] estava agora imerso no movimento imagista de 1912-1914. Essa influente campanha vanguardista enfatizava a apresentação esparsa e econômica de imagens poéticas no verso livre, sem comentário autoral ou filosofias. (...) Pound utilizou seu novo cargo como Editor Estrangeiro da revista *Poetry* para promover o programa imagista nos Estados Unidos também, e decidiu alistar os talentos de Williams para sua causa.

Em 1913, Williams enviou para Pound o manuscrito de um livro intitulado *The Tempers* [Os Temperamentos]. Após atestar o mérito imagista dos poemas, Pound prontamente conseguiu publicá-los por seu editor londrino, Elkin Mathews. Pound gerou publicidade antecipada colocando sete dos poemas na *Poetry Review* de Harold Monro e resenhou o volume favoravelmente quando apareceu. Em 1914, Williams oficialmente se torna um poeta

⁷¹ "Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language." Apud Rebecca Beasley, in: *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*, 2007, p. 36.

⁷² "School of poetry which flourished in England and America between 1912 and 1914 and emphasized the virtues of clarity, compression, and precision.", in: *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 1993, p. 574.

imagista quando seu trabalho aparece na antologia *Des Imagistes*, de Pound e em *The Egoist*, a principal revista londrina do movimento.⁷³

Os preceitos do grupo se tornariam muito conhecidos, como os *A Few Don'ts by an Imagiste* [Alguns Nãos por um Imagista], escritos por Pound e publicados em março de 1913 na revista *Poetry*:

1. Direct treatment of the "thing", whether subjective or objective.2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome.⁷⁴	1. Tratamento direto da “coisa”, seja subjetiva ou objetiva.2. Não utilizar absolutamente nenhuma palavra que não contribua para a apresentação.3. Sobre o ritmo: Compor na sequência da frase musical, não na sequência do metrônomo.

O imagismo e seu impacto na poesia – e na crítica – norte-americana, a partir do modernismo, serão tratados no próximo capítulo. Mas para Williams a distinção entre uma poesia feita no EUA e aquela composta por seus expatriados era fundamental. Uma poesia propriamente norte-americana, feita por norte-americanos *vivendo* nos EUA, e que refletisse uma linguagem única, não pertenceria à mesma tradição daquela feita na Inglaterra: *American poetry* e *British poetry* seguiriam caminhos distintos, e Williams desejava essa distinção. T. S. Eliot, por outro lado, falava em uma tradição poética “em língua inglesa”, e isso desagradava a Williams profundamente.

⁷³ “He [Pound] was now immersed in the Imagist movement of 1912-1914. This influential, vanguarda campaign emphasized the spare, economical presentation of poetic images in free verse, without authorial commentary or philosophizing. (...) Pound used his new appointment as Foreign Editor of *Poetry* magazine to promote the Imagist program in the United States as well, and resolved to enlist the talents of Williams in the cause. / In 1913, Williams sent Pound a book-length manuscript of poems entitled *The Tempers*. Having verified their Imagist merit, Pound promptly arranged for an edition of the poems by his own London publisher, Elkin Mathews. Pound generated advance publicity by placing seven poems in Harold Monro’s *Poetry Review*, and he reviewed the volume favorably when it appeared. In 1914, Williams officially became an Imagist poet when his work appeared in Pound’s anthology, *Des Imagistes*, and in *The Egoist*, the principal London journal of the movement.” Hugh Witemeyer, in: *Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, p.4.

⁷⁴ Texto disponível no site da revista *Poetry*: <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/335>.

Ao contrário de outros poetas como Pound e Marianne Moore, que celebraram “The Waste Land” quando publicado em 1922, Williams o considerava “a grande catástrofe para nossas letras⁷⁵”:

“Criticamente, Eliot nos levou de volta para a sala de aula no momento exato em que eu sentia estarmos a ponto de escapar para questões muito mais próximas da essência de uma nova forma de arte — com raízes locais que deveriam lhe dar frutos. (...) Eliot havia dado as costas à possibilidade de reviver o meu mundo. E possuindo um grande talento técnico, sendo muito mais habilidoso em algumas coisas do que eu jamais poderia ser, tive de assisti-lo levar meu mundo embora com ele, o tolo, e entregá-lo ao inimigo.”⁷⁶

Desavenças literárias, públicas ou privadas, não são nenhuma novidade no mundo da literatura, mas raramente vemos um poeta tornar público um caso de desafeto de modo tão intenso e pessoal como as reações de Williams à poesia e as opiniões de Eliot. Seja como for, suas opiniões sobre Eliot tiveram de certa forma um impacto maior nas gerações de futuros poetas norte-americanos do que em seu próprio tempo. Ainda que um poeta como Zukofsky tivesse a obra e as ideias de Eliot como importantes, a partir dos anos 1960 os poetas que escreviam “a nova poesia” discordavam. Para eles, Eliot era um poeta que não havia envelhecido bem, e cujas opiniões eram conservadoras demais e vazavam para sua poesia. É justamente sua posição central no cânone da poesia que desagrada a nova geração da poesia “pós-moderna.”

Como um poeta mais velho do que seus colegas “expatriados”, Pound e Eliot, Williams se via, em meados da década de 1920, por volta dos 40 anos de idade, em uma desvantagem injusta, mas, ao mesmo tempo, não abriu mão de sua vida como pediatra de uma cidade interiorana. E disso extraiu força para sua poesia. Até o final de sua carreira foi um “poeta para poetas” — lido e apreciado por muitos poetas e conhecido no meio artístico,

⁷⁵ “These were the years just before the great catastrophe to our letters —the appearance of T.S. Eliot’s *The Waste Land*.” W. C. Williams, in: *Autobiography*, 1967, p.25.

⁷⁶ “Critically Eliot returned us to the classroom just at the moment when I felt that were on the point of a escape to matters much closer to the essence of a new art form itself-rooted in the locality which should give it fruit. (...) Eliot had turned his back on the possibility of reviving my world. And being an accomplished craftsman, better skilled in some ways than I could ever hope to be, I had to watch him carry my world with him, the fool, to the enemy”, *idem*, p. 30.

além de ter abraçado a carreira de poetas mais jovens, como Allen Ginsberg. Ganhou um prêmio *Pulitzer* postumamente, em 1963, por seu último livro, *Pictures from Bruegel*, de 1962. É só a partir de então que estudos de sua obra se tornam mais frequentes e sua posição no cânone da poesia moderna norte-americana se torna consensual. Segundo Franz Meier (em 2005),

Foi apenas após sua morte, em 1963, que qualquer interesse acadêmico discernível em Williams emergiu. Os estudos inicialmente se concentravam em sua vida dupla como poeta e médico, sua amizade longa e complicada com Pound, comparações de sua obra com a de Stevens e Marianne Moore, e a influência da pintura na sua poesia. De lá para cá todos os aspectos de seu trabalho foram largamente cobertos por estudos, e Williams se tornou um membro estabelecido do cânone literário. Sua poesia forma uma parte substancial da tradição americana que vem de Whitman, Pound, e Moore e que leva a Ginsberg, Creeley, e Levertov.⁷⁷

Em *Poems for the Millennium vol.1*, William Carlos Williams é apresentado como o “mais aberto para o espectro total de novas formas & possibilidades: para o escopo real do que tinha que ser feito”⁷⁸ — Rothenberg lê Williams por sua relação com uma poesia direcionada ao novo Milênio: “suas preocupações permanentes eram com a relação da poesia com uma dada situação da língua & aos detalhes & particulares da experiência: os materiais *de facto* pelos quais a imaginação poderia agir.”⁷⁹ A preocupação linguística e o foco na *percepção* seriam a chave para entender a inserção e o aproveitamento de Williams pelas gerações de poetas norte-americanos que o sucederam. O que tiramos dessas considerações? Existe um caminho percorrido, indo de uma preocupação com a imagem que aos poucos se

⁷⁷ “It was only after his death in 1963, however, that any discernible academic interest in Williams emerged. Studies initially concentrated on his double life as poet and physician, his complicated lifelong friendship with Pound, comparisons of his work with that of Stevens and Marianne Moore, and the influence of painting on his poetry. In the meantime all aspects of his work have been broadly covered by studies, and Williams has become a well-established member of the literary canon. His poetry forms a substantial part of an American tradition that comes from Whitman, Pound, and Moore and leads to Ginsberg, Creeley, and Levertov.” Franz Meier, in: *The Facts On File Companion to 20th-century poetry*, 2005, p. 528.

⁷⁸ “the most open to the full range of new forms and possibilities” Jerome Rothenberg in: *Poems for the Millennium I*, 1995, p. 363.

⁷⁹ “his ongoing concerns were with the relation of poetry to the given state of the language & to the details & particulars of experience: the materials *de facto* through which the imagination could act.”, *idem*.

torna uma preocupação com a música. Da *Deep Image*, Rothenberg vai para a poesia oral e a etnopoesia. De certa forma, uma preocupação com a imagem, pensada como um “pós-imagismo” (também definido como pós-surrealismo) — une, em certa medida, o trabalho com o inconsciente (vindo do surrealismo) e a preocupação formal do imagismo.

Via Williams, o imagismo se transforma em um modo poético de concisão que trata diretamente aquilo que o olho percebe na realidade concreta dos objetos. Eliot havia pensado o *correlato objetivo* e se preocupava com uma sonoridade que não traísse a prosódia da língua. Pound havia pensado as regras do imagismo, mas disso parte rapidamente para sua noção de *vortex* e sua interpretação do conceito de ideograma (entre muitas outras coisas). A linguagem dos *Cantos*, que fascina as gerações subsequentes de poetas, não cessa de oferecer inspiração (e às vezes revolta quase edípica) por vir de encontro à expressão de uma nova percepção. Nesse amálgama, aquilo que era visto como uma tradição “Eliot-Pound” de modernismo, e a luta desses poetas contra o verso vitoriano e a favor do verso livre ao “libertarem-se do pentâmetro” torna-se a regra, e não mais uma vanguarda.

Pound não apenas se importa com a questão simbólica e essencial da poesia, mas pensa, a partir das ideias de Hulme e, mais tarde, do ideograma chinês, um modelo poético novo. Pound descreve, em seu livro sobre o escultor Gaudier-Brzeska (1891–1915), *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, de 1916, o processo de composição de seu poema “In a Station of the Metro” [Em uma estação do metrô], talvez um de seus poemas mais famosos. Pound estava em uma estação de metrô, em Paris, e viu de repente “um belo rosto, e depois outro e outro, e então outra bela mulher, e tentei por todo o dia encontrar palavras para o que aquilo havia significado para mim, e não consegui encontrar palavras que pareciam à altura, ou tão belas quanto aquela emoção repentina⁸⁰”.

É justamente essa busca por um tipo de expressão da percepção, mesmo que fosse o “ainda não tentado” na poesia, informada por modos de expressão orientais, da poesia chinesa e japonesa (aos quais se mostra inteiramente aberto), somada ao ouvido absoluto que tinha para a sonoridade poética, que faz de Pound um poeta que não deixou de exercer

⁸⁰ “a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child’s face, and then another beautiful woman, and I tried all day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to be worthy, or as lovely as that sudden emotion.” Ezra Pound, in: *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, 1974, p.86-7.

seu fascínio. Allen Ginsberg enfatiza sua busca pela expressão da percepção, enquanto Rachel Blau Duplessis⁸¹ (1941) procura compreender como Pound entendia o conceito de beleza. Rothenberg também pertence a esse grupo, e sempre reconheceu a importância de Pound em sua obra: suas ideias de tradução para a poesia chinesa, e a inclusão dessa lado a lado com a poesia ocidental, criam o precedente tanto para as antologias quanto para o conceito de *tradução total* de Rothenberg.

Williams também formularia ideias sobre o poema, e ficaria conhecido por seu *dictum* “no ideas but in things” [não as ideias senão nas coisas] e com sua definição de poema como algo concreto, o poema como uma coisa, um objeto ou “a machine made out of words” [uma máquina feita de palavras]⁸². No amálgama de ideias que se construiu durante a fase incrivelmente fértil da primeira geração do modernismo de língua inglesa, Pound e Williams se tornam bem-vindos como “precursores” da nova poesia, enquanto Eliot se torna um poeta tingido de “passado” de forma irremediável. Os *newcritics* escolhem Eliot como poeta central para o cânone moderno e, quer seja por sua associação a um *modo* lido retrospectivamente como “simbolista” ou “metafórico”, quer por ser politicamente conservador, ou ambas as coisas, Eliot deixa de ser lido primariamente como um poeta de vanguarda. A nova poesia que se molda nos EUA a partir da década de 1950 não o aceita como figura central. Pound, no entanto (e apesar de seu posicionamento político infeliz), é desvinculado do binômio “Pound-Eliot” e torna-se figura modelar e central para as futuras gerações da poesia experimental, dos beatniks aos poetas L=A=N=G=U=A=G=E. E, a partir daí, a tríade modernista — Pound, Williams e Gertrude Stein — passa a ser o novo modelo de referência.

Em *America: a Prophecy*, de 1973, Rothenberg, em parceria com George Quasha, faz uma antologia de autores norte-americanos (quer tenham ou não permanecido nos EUA durante suas vidas) que seriam definidores de uma voz poética propriamente *norte-americana* com vistas a uma *nova* poesia, experimental, pós-moderna. Dentre os três poetas modernos mais citados, temos: Ezra Pound, Gertrude Stein (1874–1946) e William Carlos Williams

⁸¹ Ver Rachel Blau Duplessis, *Genders, Races and Religious Cultures In Modern American Poetry: 1908–1934*, 2001.

⁸² Originalmente publicado em *The Wedge*, de 1944. Ver *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Vol. 2: 1939–1962, p. 54.

— e, realmente, são esses os poetas modernos de língua inglesa com maior impacto na obra e no pensamento de Rothenberg. Mas essa seleção não pode ser tida como uma escolha pessoal única de Rothenberg: reflete preferência e tendências de mais de um grupo de poetas da vanguarda norte-americana do pós-guerra. Tanto na obra poética quanto no pensamento crítico (seja na forma de manifestos ou na ensaística) de cada um dos principais grupos — considero aqui grupos como beatniks, Black Mountain, San Francisco Renaissance, New York School e L=A=N=G=U=A=G=E — é quase impossível não perceber a leitura atenta de pelo menos um desses três nomes. Para citar apenas alguns exemplos, poderíamos considerar a ligação de Allen Ginsberg com Williams e Pound, Robert Duncan (1919–88) com Pound, e John Ashbery (1927) com Gertrude Stein.

Na antologia de Rothenberg e Quasha não é diferente. As três figuras aparecem de forma intermitente na *colagem* da antologia, uma obra em si tão irreverente quanto esses poetas. Os três, cada um a seu modo, repensou o modo de escrever versos, a relação entre poesia e prosa (ou poesia e linguagem, de forma geral), e como uma “nova” poesia teria de estar de acordo com a percepção espacial e temporal única e “objetiva”, concreta. Rothenberg e Quasha estavam antecipando, já no início da década de 1970, em sua “antologia-*assemblage*”, a constatação de Marjorie Perloff de uma tradição “Pound-Williams-Stein⁸³.” Perloff trata do assunto em diversos textos, mas em especial no livro *Poetic License* [Licença Poética] de 1990, no qual discute mais diretamente a formação do cânone poético norte-americano atual, pensando em uma linhagem de poetas que seriam sistematicamente excluídos de algumas antologias de grandes editoras e na qual inclui Jerome Rothenberg.

Essa pequena amostragem apenas toca de leve a problemática de uma tipologia para o verso livre. Dito isso, não discordo da utilidade da divisão como um meio de compreender linhas de força dentro da tendência mais forte da grande poesia contemporânea: um verso

⁸³ Marjorie Perloff, in: *Poetic Licence*, 1990, p. 57.

livre que esconde seu aparato técnico, algo que corresponderia a um Gene Kelly dançando: parece tão fácil que mal se nota algum esforço.

Allen Ginsberg trata de modo semelhante sua experiência com modos de compreender e utilizar o verso livre, quando considera, em 1956, o quanto praticou o tipo de métrica “variável” de Williams e o verso longo: “o verso longo que eu uso veio após 7 anos de trabalho com jambos fixos e rimados, e 4 anos de trabalho com o verso curto de forma livre de Williams — que como você deve saber tem suas próprias regras malucas — ainda que indefiníveis até o momento”⁸⁴. É comum encontrar em Ginsberg, um poeta bastante preocupado com sonoridade, essa distinção, não distante de Fussell, entre um verso longo de linhagem *whitmaniana*, e um verso curto pós-Williams.

Ao anotar, retrospectivamente, seu “Howl” para a edição comemorativa de 50 anos, Ginsberg vai além dessas distinções, partindo da percepção, ou da consciência poética que aprendera com Pound e que ele lê em toda a poesia subsequente, somada às experiências rítmicas de Williams:

Ezra Pound construiu um épico com ideogramas vívidos, e expandiu os metros da poesia de língua inglesa para incluir o clássico quantitativo dentre outras medidas negligenciadas de comprimento do verso. W. C. Williams foi em direção do “pé variável” ou “medida relativa” para incluir as cadências faladas de sua própria respiração.

Uma expansão ainda maior desse modelo de consciência sensorial no espaço aberto pode ser vista na arte “não linear” ou “aleatória”: o trabalho de Gertrude Stein, Jackson Mac Low, John Cage e William S. Burroughs.⁸⁵

Ginsberg descreve a trajetória de um tipo de verso que, originando-se na percepção modernista, ganha novas “extensões” em artistas que trabalhariam com o “não-linear” e o

⁸⁴ “the long line I use came after 7 yrs work with fixed iambic rhyme, and 4 years work with Williams’ short line free form – which as you must know has its own mad rules - indefinable tho they be at present”, Allen Ginsberg, in: *Howl, 50th Anniversary Edition*, 2006, p. 153.

⁸⁵ “Ezra Pound constructed an Epic out of vivid ideograms, and extended the meters of English-language poetry to include classic quantity among other neglected measures of verse length. W. C. Williams moved forward into the “variable foot” or “relative measure” to include his own breath’s spoken cadences. / A further extension of this model of sense consciousness into open space may be seen in “nonlinear” or “aleatoric” art: work by Gertrude Stein, Jackson Mac Low, John Cage and William S. Burroughs.” idem p.130.

“aleatório”. Dentre esses artistas, é notável que Gertrude Stein e Jackson Mac Low (1922-2004) sejam justamente dois poetas muito importantes na formação da poética de Jerome Rothenberg e sua geração.

É também digno de nota que Ginsberg parece chegar muito perto, com sua ideia de *aleatório*, da formulação de Marjorie Perloff, em seu livro *Poetics of Indeterminacy*, do conceito de *indeterminacy* [indeterminação] ou *undecidability* [indecidibilidade], que seria parte de *alguns* textos literários, em oposição a outros, cuja interpretação e campo referencial seriam mais precisos e identificáveis. Perloff escolhe, dentre aqueles que poderiam ser considerados como praticantes dessa poética de indeterminação, em ordem cronológica, Rimbaud, Stein, Williams, Pound, Beckett, John Ashbery e John Cage (1912–92). Também coincide com Ginsberg citando William Burroughs ao falar de Rimbaud, e Jackson MacLow ao falar de improvisação. E Perloff cita o livro *Poland/1931* de Rothenberg⁸⁶ como um exemplo de poesia de indeterminação, ainda que não o tenha escolhido como tema central de nenhum dos ensaios do livro. Rothenberg é citado quando ela se dedica ao tema da *performance*, analisando a poesia de David Antin.

Algumas questões fundamentais no modo como a poesia contemporânea de cunho experimental é lida hoje são debatidas a partir de Marjorie Perloff. A distinção feita em *Poetics of Indeterminacy* se dá entre um *modo operacional do tipo T.S. Eliot*, metafórico, preciso, e herdeiro do simbolismo, e a imprecisão inacabada em Ashbery, a preferência pela metonímia em Williams ou a arbitrariedade do discurso em Gertrude Stein. O conceito de Perloff seria modelar para muito do que se produziria criticamente, a partir de então, como uma diferenciação entre uma poesia “nova” e uma poesia tida como mais popular, mais tradicional ou mais palatável:

Muito da discussão acadêmica sobre a poesia norte-americana do século XX se centrava na oposição entre, de um lado, os poetas *mainstream* que tendencialmente recebiam os prêmios literários de mais prestígio e, até recentemente pelo menos, dominavam as antologias, e, por outro lado, os poetas insurgentes do que podemos agora chamar, reconhecendo totalmente que são nomes um pouco

⁸⁶ Marjorie Perloff, *Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, 1981, p.44.

arbitrários, como a linhagem Pound/ Zukofsky/ Olson/ Hejinian/ Bernstein. Cada uma dessas linhagens encontrou defensores críticos aguerridos, em especial Helen Vendler pelos poetas *mainstream* e Marjorie Perloff pela tradição que vai de Pound aos *Language poets*.⁸⁷

Segundo os defensores da vanguarda, a poesia *mainstream* não teria conseguido seguir os passos apressados da percepção da realidade do novo milênio. A poesia lida nas antologias que reúnem a nova poesia dessa linhagem “Pound/ Zukofsky/ Olson/ Hejinian/ Bernstein” sugerida acima é caracteristicamente (ou é, pelo menos, lida dessa forma) *propositiva*, fincando sua pegada na poesia do amanhã, ou seja, do novo milênio. A escolha de Rothenberg e Pierre Joris em nomear suas mais recentes antologias *Poems for the Millennium* aponta para essa tendência, e não estranhemos que tenham sido aguardadas com boas expectativas por Perloff mesmo antes de sua publicação. Após comentar cinco antologias de poesia norte-americana recente, Perloff exprime suas expectativas em um artigo chamado “Whose New American Poetry? Anthologizing in the Nineties” [Nova Poesia Americana De Quem? Antologizando nos Anos Noventa]:

Cinco volumes de “novas” poéticas alternativas. E um sexto — e dessa vez um verdadeiro *blockbuster* — está em progresso pela editora da Universidade da Califórnia: os dois volumes *Poems for the Millennium: The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry*, de Jerome Rothenberg e Pierre Joris, que diferem de tudo o que vimos por cobrir poesia e poéticas de todo o século XX e por todo o mundo. O primeiro volume de *Poems for the Millennium, From Fin-de-Siècle to Negritude* (1995), nos leva dos “precursores” do Modernismo como Blake, Hölderlin, Dickinson e Rimbaud ao futurismo, dadá, surrealismo, e objetivismo, junto com complexas “galerias” de poetas individuais, enquanto que o segundo — e

⁸⁷ “Much academic discussion of 20th-century American poetry has centered on the clash between, on the one hand, the “mainstream” poets, who have tended to receive most of the prestigious literary prizes and, until recently at least, to dominate the anthologies and, on the other hand, the insurgent poets of what we might now think of, with a full recognition that the specific names here are a bit arbitrary, as the Pound/ Zukofsky/ Olson/ Hejinian/ Bernstein lineage. Each of these lineages has also found forceful critical spokespersons, notably Helen Vendler for the “mainstream” poets and Marjorie Perloff for the tradition that extends from Pound to the Language poets”. Burton Hatlen, in: *The Facts On File Companion to 20th-Century American Poetry*, 2005, organizada por Burt Kimmelman. Um dos poucos livros do gênero no qual Jerome Rothenberg é amplamente citado em muitos verbetes, especialmente em *Deep Image*, *Etnopoetics*, *Poetry and Translation*, *Poetry Anthologies* e *Poetry and Performance*, além de ter o seu próprio verbete.

certamente o mais controverso — volume (1997) nos traz até o presente global. Uma nova *vanguarda* parece assim estar sendo feita — de fato, e mesmo soando como um oxímoro, um novo consenso de *vanguarda*.⁸⁸

O que interessa dessas questões é o modo inequívoco como Rothenberg é lido dentro do contexto da vanguarda e quais implicações isso tem para sua poesia, ou, que linhas de força do fazer poético são importantes para uma leitura informada de sua obra.

O Grupo Objetivista

Técnica — Acredito que a técnica é o teste da sinceridade de um homem; pela lei quando é verificável; no atropelo de toda e qualquer convenção que impeça ou obscureça a determinação da lei, ou a precisão da execução do impulso.
Ezra Pound

Quando eu era criança, comecei o movimento objetivista na poesia.
Louis Zukofsky

Dentre os grupos “descendentes” de Pound e Williams, e também pouco representados nas principais antologias de poesia até por volta dos anos 1990, temos um grupo de poetas que ficou conhecido como “objetivista.” O termo foi criado por um de seus principais poetas, Louis Zukofsky, para a edição de fevereiro de 1931 da revista *Poetry*, de Chicago. Por insistência da editora da revista, Harriet Monroe, Zukofsky deveria tentar

⁸⁸ “Five volumes, then, of the “new” alternate poetries. And a sixth — this time a real blockbuster — is in progress from the University of California Press: Jerome Rothenberg and Pierre Joris’s two volume *Poems for the Millennium: The University of California Book of Modern & Postmodern Poetry*, which differs from all of the above by covering poetry and poetics of the entire twentieth century and from around the world. The first volume of *Poems for the Millennium, From Fin-de-Siècle to Negritude* (1995), takes us from such “forerunners” of Modernism as Blake, Hölderlin, Dickinson and Rimbaud through the Futurisms, Dada, Surrealism, and Objectivism, along with complex “galleries” of individual poets, while the second — and sure to be more controversial — volume (1997) brings us up to the global present. A new avant-garde thus seems to be in the making — indeed, oxymoronic as it may sound, a new avant-garde consensus” Em “Whose New American Poetry?: Anthologizing in the Nineties”, Perloff debate a feitura dessas antologias, considerando seu contexto e o motivo de escolhas que se afastam de uma ideia de isenção na crítica literária. Disponível em: <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/perloff/anth.html>.

reunir o grupo de poetas sob algum tipo de definição. A contragosto, ele escolhe o termo *objetivista* para reunir poetas à primeira vista diversos em sua poesia. Além dele próprio, os que ficariam mais associados com o termo, apresentados pela *Poetry*, seriam Charles Reznikoff (1894–1976), George Oppen (1908–84), Carl Rakosi (1903–2004) e Basil Bunting. Bunting é o único poeta inglês no grupo, e é também o único associado ao grupo que não é judeu nem fruto de um ambiente urbano: nasceu na Nortúmbria, Inglaterra, e era cristão. Mais tarde, a poeta Lorine Niedecker (1903–70) seria também associada ao grupo.

O texto se chamava “Program: *Objectivists*” [Programa: *Objetivistas*] A reunião desses poetas não seria, aos olhos de Zukofsky, uma *escola*⁸⁹, e a justificativa para estarem juntos seria o fato de que, em sua leitura particular, Zukofsky encontra neles características de boa poesia que não recebia a atenção merecida. Escrito para a mesma edição da *Poetry* foi seu texto “Sincerity and Objectification: With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff” [Sinceridade e Objetificação: com especial referência ao trabalho de Charles Reznikoff], no qual definiu sua concepção de *sinceridade* e *objetividade*, e o que faz um poema ser considerado “objetivista”. Mais tarde, esses termos seriam usados criticamente em referência ao grupo, ainda que, no texto de apenas 10 páginas sobre Reznikoff, Zukofsky elogie a sinceridade de sua poesia, mas não sua objetividade. A sinceridade, ainda que mereça o louvor crítico do leitor, é mais esperada, quase um *sine qua non* poético. Já a objetividade, raramente se vê; “objectification in writing is rare⁹⁰” [a objetificação na escrita é rara]. Ele a vê, na geração contemporânea à sua, apenas em Pound de forma constante, mas também em parte de Williams, em algum Eliot. Um poema seria *objetificado* quando tornasse concreto, no corpo do poema, esse estado que traria “the totality of perfect rest” [a totalidade do equilíbrio perfeito]⁹¹.

Zukofsky fundamentava sua arte poética na concepção inequívoca de que o valor de um poema se dava de forma quantitativa, mensurável, cientificamente. Seu livro *A Test of Poetry* [Um Teste de Poesia], por exemplo, é inteiramente dedicado a esse tópico. *Sinceridade*,

⁸⁹ Ezra Pound, sempre consciente da necessidade de chamar a atenção para se conseguir publicações e atenção crítica, debate longamente em sua correspondência com Zukofsky sobre o aproveitamento da publicação da *Poetry*, os poetas e poemas escolhidos e os ensaios escritos por Zukofsky. Ver *Pound/Zukofsky: Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*, New Directions, 1987.

⁹⁰ Louis Zukofsky, in: *Prepositions+: The Collected Critical Essays*. 2000 p. 196.

⁹¹ Idem.

então, partindo de sua relação com a *técnica* (no sentido de Pound), procurava mostrar que a busca do detalhe perfeito, do modo de expressão mais correto para uma experiência da percepção, seria parte de todo grande trabalho poético. Era uma questão de honestidade em relação àquilo que seria traduzido em poesia, como na ideia de uma forma musical totalmente harmônica.

A poesia que apresenta (e recomenda), como a de Reznikoff, mesmo raramente sendo *objetificada*, é de grande valor por ser *sincera*: “Essa preocupação com a precisão do detalhe na escrita — que é a sinceridade, é evidente de modo geral no verso narrativo de Reznikoff, talvez a contribuição mais negligenciada à escrita na América nos últimos dez anos”⁹². O oposto de uma poesia sincera se encontra no uso de metáforas fáceis, meros clichês poéticos que denotam a falta de honestidade em relação à busca da precisão correspondente ao ato da percepção. Um exemplo que cita de sinceridade em Reznikoff seria o verso “the ceaseless weaving of the uneven water” [o incessante volver da água variável]. Mas Reznikoff chega também a momentos de objetificação, segundo Zukofsky, e um de seus exemplos é uma epígrafe ao escultor Henri Gaudier-Brzeska, morto muito jovem na Primeira Guerra Mundial:

how shall we mourn you who are killed and
wasted
Sure that you would not die with your work
unended—
As if the iron scythe in the grass stops for a
flower.⁹³

qual luto é possível por quem está morto e
perdido
Claro, você não morreria sem estar com o
trabalho feito—
Como se no campo a foice de ferro se
detivesse diante da flor.

Zukofsky rechaça o simbolismo na poesia, qualquer metáfora “fácil”, e seu elogio a Reznikoff é demonstrar o quanto ele se afasta de tudo o que não é sincero — o que não considera pouco, pois mesmo a sinceridade seria incomum a muitos de uma geração.

Zukofsky não escreve uma poesia fácil, e os conceitos de sua poesia seriam igualmente difíceis, por exemplo, para uma aplicação direta por outros poetas em busca de

⁹² “That preoccupation with the accuracy of detail in writing — which is sincerity, is evident on a larger scale in Reznikoff’s narrative verse, perhaps the most neglected contribution to writing in America in the last ten years”, *ibidem* p. 199.

⁹³ *Ibidem*, p.195.

modelos. Seus conceitos de “objetivo” e “sinceridade” não podem ser tomados pelo que soam ser: são construtos complexos, desvendados apenas com leitura atenta de seus textos. Sinceridade tem como ponto de partida o mesmo conceito em Pound: “Creio que a técnica é o teste da sinceridade de um homem⁹⁴”. É um poeta profundamente preocupado com a ideia de técnica: seus textos a respeito são bastante pessoais em seus esforços filosóficos, e um tanto obscuros e dificilmente compartilháveis como *dicta*, ao sabor de Ezra Pound. É justamente essa característica de seus textos ensaísticos (pouquíssimo didáticos a respeito do que acredita em sua arte poética), aliada à sua própria poesia, (muito concentrada e idiossincrática, com um verso geralmente curto, conciso e de musicalidade incomum), o que fez de Zukofsky um poeta pouco lido até o presente.

Podem-se contar nos dedos os trabalhos escritos sobre o poeta. O mesmo pode-se dizer de seu grupo de amigos e dos poetas que admirava — mais do que uma escola, Zukofsky considerava os *objetivistas* como um grupo de *bons* poetas, poetas que passavam no seu *teste da poesia*. Criticamente, no entanto, existem leituras que generalizam as características do grupo argumentando que todos, na frase de Zukofsky, “think with things as they exist” [pensam com coisas como elas existem], “para estender os princípios do imagismo ao mesmo tempo em que retêm seu respeito pelas coisas e pelo ofício, e permitem o pensamento e a história dentro do poema.⁹⁵”

Rothenberg se coloca ao lado de Zukofsky na sua interpretação do que foi o momento do surgimento dos poetas “objetivistas” e os apresenta, em seu *Poems for the Millennium vol.1*, dessa forma, *entre aspas*, indicando não se tratar de um movimento, mas de um “marcador para um grupo de poetas⁹⁶”, segundo Rothenberg, efêmero em seu próprio tempo. O termo, no entanto, é evocativo de uma ideia de objetivo(a) — pois é tão objetivo no sentido de *direto* ou *em um curso ou direção*, como *objetiva* de uma câmera, e ainda como a própria ideia de *um objeto* ou algo concreto. O “movimento” considerava Williams e Pound como precursores, e os objetivistas teriam uma predileção pela “experiência imediata & um

⁹⁴ Ezra Pound, in: *Literary Essays*, 1960, p.9.

⁹⁵ “If one generalization could be made about all the objectivists, it would probably be that they sought to “think with things as they exist” (Zukofsky’s phrase), to extend the principles of imagism while retaining its respect for things and for craft, and to allow thought and history into the poem.” Eleanor Berry, in: *The New Princeton Encyclopedia of Poets and Poetics*, 1993, p. 849.

⁹⁶ Jerome Rothenberg, in: *Poems for the Millennium vol.1*, 1995, p.525.

sentido evolutivo de história⁹⁷". Esse último ponto parece interessar a Rothenberg em especial, pois ele o vê como o motor que levaria Zukofsky a escrever o que considera sua obra-prima, o poema longo "A".

Além de Zukofsky, há mais poetas do grupo fundamentais para Rothenberg e outros de sua geração —e nesse caso geracional pode-se mencionar especialmente Robert Creeley (1926–2005) —, por ajudá-los a desenvolver um tipo compacto de versificação. Rothenberg a utilizará não apenas com um sentido de compressão, mas a aproveita dentro de moldes mais ritmados, criando uma forma curta e ao mesmo tempo musical, também herdeira de cummings. É necessário pensar nos objetivistas, mesmo que brevemente, e apesar de suas discrepâncias, não apenas pelo interesse e admiração de Rothenberg, mas para traçar parte da genealogia dessa "nova poesia" — que iria, em alguns anos, aterrissar nos campos da poesia L=A=N=G=U=A=G=E.

A importância de Charles Reznikoff é significativa em relação a Rothenberg: o poeta lidou diretamente com questões judaicas, escreveu poemas com o princípio da colagem a partir material "encontrado", como trechos de testemunhos, atas de julgamentos ou o Talmude. A *objetividade*, para Reznikoff, é a de um *eu-lírico* afastado, que não emite julgamentos ou interpretações. Ele próprio, um advogado por formação, explica:

Com respeito ao tratamento do assunto em verso e o uso do termo "objetivista" ou "objetivismo," gostaria novamente de me referir às regras que dizem respeito ao testemunho em uma corte judicial. Uma evidência para ser admissível em um tribunal não pode ser uma conclusão a partir de um fato: deve apenas declarar o fato em si. Por exemplo, uma testemunha em uma ação por negligência não pode dizer: o homem que se machucou foi negligente ao atravessar a rua. Ele deve se limitar a uma descrição de como o homem atravessou: ele parou antes de atravessar? Ele olhou? Ele ouviu? A conclusão dos fatos é para o júri — e, digamos, no nosso caso, para o leitor.⁹⁸

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ "With respect to the treatment of subject matter in verse and the use of the term "objectivist" or "objectivism," let me again refer to the rules with respect to testimony in a court of law. Evidence to be admissible in a trial cannot state conclusions of fact: it must state the facts themselves. For example, a witness in an action for negligence cannot say: the man injured was negligent in crossing the street. He must limit himself to a description of how the man crossed: did he stop before crossing? Did he look? Did he

Ao apresentar o que chama de *fatós* em sua poesia, notamos que Reznikoff quase sempre cumpre essa regra, restringindo ao mínimo qualquer intervenção opinativa. No entanto, suas escolhas — por exemplo, na disposição dos versos, na ordenação do que narra ou descreve, no que é apresentado como fechamento ou conclusão — possuem uma ordem retórica que leva à ironia em alguns casos, ou a conclusões irrefutáveis, em outros. Seu livro-poema *Holocaust* é um exemplo do último caso, e será apresentado (em sua relação com a obra de Rothenberg) adiante. Um exemplo em que isso se observa:

FOR AN INSCRIPTION OVER THE ENTRANCE TO
A SUBWAY STATION

This is the gift of Hephaestus, the artificer,
the god men say lame.⁹⁹

PARA UMA INSCRIÇÃO SOBRE A ENTRADA DE
UMA ESTAÇÃO DE METRÔ

Essa é a dádiva de Hefesto, o artífice,
o deus que dizem ser coxo.

A ironia se concretiza na justaposição de dois “fatós”: 1. o deus artífice nos dá dádivas e 2. é tido aos olhos do mundo como um aleijado. Não há intervenção de nenhuma “voz” lírica, apenas a escolha do poeta. A ironia se extrai no ato da leitura, e esse tipo de humor em poemas curtos e engenhosos foi utilizado no modernismo por diversos autores, inspirados na tradição do epigrama. Rothenberg também recorre ao humor, com alguma frequência, só que de um tipo menos cáustico e mais anedótico. Em *Poland/1931*, por exemplo, vemos sua recolha de anedotas polonesas recontadas com o mesmo tipo de distanciamento de Reznikoff, e a mesma precisão em remontá-las para extrair delas a graça inerente e compor o panorama de sua “Polônia em 1931”.

Rothenberg, ao contrário de Reznikoff, não faz uma *apresentação* de suas fontes, mostradas como “exclusivas” para garantir sua não-interferência, mas as mescla com a sua própria voz. No entanto, temos aqui dois modos pelos quais Reznikoff informa a poesia de Rothenberg: a poesia recolhida de testemunhos e a isenção da voz no poema. Como *forma*, toda a poesia objetivista, ao exercer um controle ainda mais acirrado sobre a concisão do

listen? The conclusions of fact are for the jury — and, let us add in our case, for the reader.” Charles Reznikoff, in: *The Poems of Charles Reznikoff: 1918-1975*, 2005, p.375.

⁹⁹Ibidem, p.97.

verso (não necessariamente apresentado como poema de versos curtos, mas uma poesia do mínimo necessário), é importante para Rothenberg e sua geração. São lidos como descendentes de Williams e Pound e precursores da *nova poesia*.

Também contrário ao que ocorre com Zukosfsky e o objetivismo, Rothenberg desde o início de sua carreira é um criador de termos e movimentos e sempre será conhecido por isso —*deep image*, *etnopoesia*, *tradução total*. Toda sua arte do manifesto é exercida no sentido comum com que as vanguardas artísticas utilizam o termo: inquisitiva dos rumos da poesia e propositiva de direções a se tomar.

CAPÍTULO II

Sol Niger

Rothenberg na Década de 1960: The Deep Image

E o quanto vislumbramos das diferentes facetas de Rothenberg e do seu aproveitamento do trabalho dos *precursores poéticos* vistos acima, em seu primeiro livro, *White Sun/Black Sun*? Muito daquilo que tomaria forma como uma poética propriamente “rothenberguiana”, e muitas das suas preocupações mais constantes ao longo de sua obra podem ser vislumbradas aqui, ainda que de modo embrionário. É possível salientar algumas delas, sem com isso esgotar a riqueza desses poemas.

Podemos começar nos debruçando sobre o uso das *imagens*, que serão lidas aqui na chave do movimento *deep image* [imagem profunda], expressão cunhada pelo próprio Rothenberg: elas são marcadamente *oníricas*, pensadas para causar um estranhamento semelhante àquele obtido pelos poetas e pintores surrealistas, mas construídas com a atenção para a “apresentação direta” e o cuidado técnico postulados pelo imagismo. Mesmo tendo uma obra extensa, e ainda que tenha admitido em muitas ocasiões sua preferência pelo surrealismo (chegou a se considerar um “pós-surrelista” nesse período do início dos anos 1960), Rothenberg nunca escreve uma poesia que possa ser considerada imitativa ou diluidora do surrealismo; não lemos estrofes com proliferações vertiginosas de imagens, ou de acúmulo de impressões em seus poemas, *mesmo* quando se utiliza de versos anafóricos ou evoca uma poesia de *listagem*. Se nesse seu primeiro livro já notamos a tendência para uma

poesia muito cuidadosa, e de preocupação formal, fruto da sua leitura de Williams e dos objetivistas, sua obra posterior irá confirmar e acentuar essa tendência.

O próprio título do livro — *White Sun/ Black Sun* [Sol Branco/Sol Negro] nos remete a uma imagem ao mesmo tempo alquímica (e portanto simbólica por poder ser *lida* dentro de um “código,” e decifrada) e onírica, vinda da linguagem dos sonhos (que pode ser *interpretada*, tal como fez a psicologia profunda — *depth psychology* — de Jung, ao sugerir semelhanças entre a imagética dos alquimistas e o mundo onírico). Então esse “sol” pode ser literalmente a luz que desaparece para o menino em “A Little Boy Lost” [Um Garotinho Perdido]:

They took me from the white sun and they left me in the black sun ¹⁰⁰		Eles me tiraram do sol branco e eles me largaram no sol negro
---	--	--

mas pode (e provavelmente *deva*) ser lida em outras camadas de sentido, como veremos adiante. Esse poema, que abre seu primeiro livro, compartilhando seu título com dois poemas de William Blake, atesta o quanto Rothenberg estava em sintonia com a cena poética de sua época, que elegeu Blake como poeta visionário e incompreendido modelar, ao mesmo tempo em que fazia sua leitura dessas “escolhas” geracionais de forma independente. Antes de voltarmos para *White Sun/Black Sun* como obra inaugural da carreira de Rothenberg é necessário recuar um pouco para esse contexto, e, dentro dele, o sentido da expressão *deep image*.

Rothenberg é de uma geração um pouco mais jovem do que a de outros poetas proeminentes que frequentavam a cena poética de Nova York: o *Lower East Side*, em Manhattan, é um bairro originalmente associado a trabalhadores pobres, de classe baixa — e também à comunidade judaica, especialmente a partir da década de 1940¹⁰¹ —, mas chega a meados dos anos 1950 e 1960 como um bairro boêmio, associado à contracultura. Ali se reunia a geração de artistas que, apesar de suas diferenças ou divergências, formava uma cena cultural marcada pela *performance*, pela divulgação caseira através do uso do mimeógrafo e por

¹⁰⁰ Jerome Rothenberg, *White Sun/Black Sun*, 1960, p.9.

¹⁰¹ A história desse bairro — e de como se tornou um emblema para a comunidade judaica — pode ser encontrada no livro da historiadora Hasia R. Diner, *Lower East Side Memories: A Jewish Place in America*, 2002.

um sentido profundo de *comunidade*¹⁰²: “A comunidade poética do *Lower East Side* era um fascinante microcosmo de uma contracultura que ajudou a definir os anos sessenta como um momento no qual experimentos na construção de comunidades eram cruciais para formar uma sensibilidade alternativa e às vezes dissidente”.¹⁰³ Essa geração via o fazer poético como comunitário e de resistência. Viam-se como herdeiros das vanguardas, substituídas de forma retrógrada por uma poesia que entendiam ser acadêmica e conservadora. Aquelas vanguardas estavam representadas especialmente por poetas americanos como Pound e Williams, por um lado¹⁰⁴, e em retorno a movimentos como o surrealismo e o dadaísmo, por outro.

Um exemplo da penetração de Pound naquele meio é o seu volume de cartas¹⁰⁵, publicado na década de 1950 e muito lido e divulgado entre esses poetas, alguns dos quais se correspondiam com o próprio Pound, como é o caso de Paul Blackburn (1926–71). Pound chegou a se denominar o *grandpaw*¹⁰⁶ — vovô — de Blackburn, e o encorajava na ideia de construir laços entre os poetas, de fomentar um ambiente propício à poesia, como havia feito nos anos 1930 com Louis Zukofsky, por exemplo. Jerome Rothenberg entrou para essa cena ao final dos anos 1950 e fazia parte de grupos que se reuniam em cafés como o *Les Deux Mégots* [*As Duas Bitucas*] — trocadilho com o nome do famoso café parisiense *Les Deux Magots* — e o *Le Metro*, também curiosamente batizado com um nome francês. Ali se reuniam poetas publicados e não-publicados: Allen Ginsberg também lê nesses cafés, trazendo a poesia *beatnik* para a cena. Posteriormente, os dois grupos que se tornaram mais conhecidos

¹⁰² Um bom registro dessa cena e da *cultura dos cafés* pode ser encontrado no livro *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, de Daniel Kane e em *A Secret Location on the Lower East Side: Adventures in Writing, 1960-1980*, de Steven Clay e Rodney Phillips (com prefácio de Jerome Rothenberg). O livro também é referência por reunir amostras das principais revistas e pequenas editoras do período, tanto na Califórnia quanto em Nova York — os dois principais pólos de produção da poesia experimental na época, nos EUA.

¹⁰³ “The Lower East Side poetic community was a fascinating microcosm of a counterculture that helped define the 1960 as a time when experiments in community building were crucial to forming an alternative and at times dissident sensibility.” Daniel Kane, in: *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, 2003, pp. xiii-xi.

¹⁰⁴ Segundo Rothenberg, “com outros à minha volta, eu compartilhava do respeito que uma geração anterior à nossa tinha por Williams e Pound”. Também foi atraído pela poética de outros admiradores de Pound, como Charles Olson, Robert Duncan e Zukofsky, e tê-los como referência significava continuar a desenvolver a experimentação em poesia do ponto onde haviam parado, como vemos em Peter Davis e Tom Koontz, *Poet's Bookshelf II: Contemporary Poets on Books That Shaped Their Art*, de Peter Davis e Tom Koontz, 2008, p. 262.

¹⁰⁵ Daniel Kane, op.cit. p.8.

¹⁰⁶ Pound adotara essa nova *persona* com jovens discípulos desde a estadia, nos anos 1950, no St. Elizabeths Hospital. Ver Humphrey Carpenter, *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*, 1988, pp.645-841.

dessa geração, além do beatniks, foram os *black mountain poets* (como Paul Blackburn, Robert Duncan e Robert Creeley) e os poetas da *New York school* (como John Ashbery, Kenneth Koch (1925–2002) e Frank O'Hara (1926–66)). Rothenberg e seu colega David Antin, juntamente com Robert Kelly, entre outros, formaram o seu próprio grupo: os *deep image* [imagem profunda].

“O poeta moderno re-entra nesse mundo flutuante de coisas sem nomes, em um esforço vertiginoso de redescobrir e desenvolver a imaginação básica: e ele cria uma nova linguagem na qual expressá-la”¹⁰⁷, aponta Rothenberg no primeiro número da revista *Poems from the Floating World*, de 1959. A revista contou com 5 volumes, de 1959 a 1963. Junto com a revista *Trobar*, formavam as duas publicações-chave da *Deep Image*, em seu auge — a primeira metade dos anos 1960.

Os também cinco volumes da *Trobar* foram editados pelo poeta Robert Kelly, de 1960 a 1965. Kelly, sentindo identificação de suas próprias indagações poéticas com “a atmosfera de entusiasmo confrontação que percebo no trabalho de Jerome Rothenberg, naquilo que ele chama de *deep image*”¹⁰⁸, passa a teorizar a respeito. O texto de Kelly é alvo de debate por carta entre Rothenberg e Robert Creeley em 1960, debate publicado no segundo número da revista *Kulchur* (1962), e posteriormente em *Pre-Faces and Other Writings*, de 1981.

Ainda que nenhuma dessas revistas publicasse um “manifesto *deep image*”, os dois principais textos sobre sua conceituação naquele momento foram as “Notas” de Robert Kelly (mencionadas acima) e o texto “Why Deep Image?” [Por que Imagem Profunda?] de Rothenberg, na *Trobar* 3, no ano seguinte ao texto de Kelly. As revistas serviam como antologia em fascículos da poesia *Deep Image*, e fornecem uma lista clara dos poetas afiliados ou simpatizantes¹⁰⁹ ao conceito, ainda que futuramente fossem seguir por caminhos

¹⁰⁷ “The modern poet re-enters this floating world of things without names, in the dizzying effort to rediscover and to develop basic imagination: and he creates a new language in which to express it.”¹⁰⁷ Da terceira capa de *Poems From the Floating World*, Volume 1, 1959.

¹⁰⁸ “the atmosphere of excitement and confrontation I am aware of in Jerome Rothenberg’s workings in what he calls *deep image*.” in: *Trobar* 2, 1961, p.14.

¹⁰⁹ Além de Rothenberg e Kelly, a lista de poetas publicados inclui: Armand Schwerner, Beatrice Baron, David Antin, David Ignatow, David Ossman, Denise Levertov, Diane Wakoski, Gary Snyder, Geoffrey Brown, George Economou, Jackson MacLow, James Wright, John Wieners, Larry Eigner, Michael Benedikt, Milton Resnick, Paul Blackburn, Philip Lamantia, Robert Bly, Robert Creeley, Robert Duncan, Rochelle

diversos, como foi o caso do próprio Rothenberg ou dos que continuariam abraçando e desenvolvendo a ideia como central em sua carreira poética, como Robert Bly (1926)¹¹⁰. Além de publicar os poetas do grupo, havia uma seleção de poetas em tradução, como Gunnar Ekelof (1907–68), Paul Celan, Takis Sinopoulos (1917–81), Rafael Alberti (1902–99, traduzido por Robert Bly), André Breton e Guillaume Apollinaire (1880–1918, por David Antin). Já nos últimos números é possível perceber que Rothenberg passa a publicar o que em alguns anos chamaria de *etnopoesia*, com versões de poemas da língua náuatle (México), na edição de 1961, e poemas de *A Shaman's Notebook* [Um Caderno Xamã], em 1962.

Dentre os grupos da época, podemos considerar os afiliados ao *Deep Image* entre os que mais traduziram e publicaram autores considerados *precursores* dessa nova poesia. A prática também nos remete ao vínculo com Ezra Pound, conhecido pela insistente divulgação de autores “esquecidos” e pela tradução dos que considerava importantes para a língua inglesa; a ligação se dá também naquilo que o próprio nome do grupo sugere: *deep image*, isto é, “imagem profunda” — o movimento utilizaria a ideia de *imagem*, mas não seria, segundo eles, a mesma “imagem” do *imagismo* poundiano, nem “profunda” teria a intenção de representar algum tipo de profundidade, como um clichê de um poético inspiracional ou de alguma forma pretendendo escavar metáforas grandiloquentes. Segundo Rothenberg:

O evento que me parecia o mais claramente central para o acontecimento-de-um-poema era o que viemos a chamar “imagem profunda.” A palavra profunda não tinha a intenção de dar um sentido de profundidade, pseudo ou de outro tipo, mas mostrar que a direção de ver desse tipo de imagem está mais dentro do homem do

Owens. Nem todos foram primariamente associados com a ideia de *deep image*, apenas contribuíram com a revista.

¹¹⁰ A associação de poetas com o conceito de *deep image*, na crítica norte-americana, pode variar de acordo com o crítico e o ponto de vista que adota. Alguns críticos consideram a *deep image* como movimento ligado às revistas de Rothenberg e Kelly, terminando de forma mais ou menos coincidente com o final delas, na primeira metade dos anos 1960. Outros críticos consideram Robert Bly e poetas a ele associados — sendo que Bly é um poeta que atingiu mais visibilidade no meio poético — como representantes únicos dessa poesia e desconsiderando a existência de um grupo inicial (o grupo de Rothenberg). Uma descrição comparativa dessas diferenças pode ser lida em Jonathan Mayhew, *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*, 2009, pp.78-101.

que fora dele: não um hábito do olho tanto quanto uma penetração no eu para re-focar o mundo através dos olhos-do-sentir.¹¹¹

O termo *profunda* nos remeteria ao inconsciente e à psicanálise, mas poderia ainda, segundo outra interpretação, se referir ao *Canto jondo* [Canto profundo] espanhol, via García Lorca (1898–1936), que estaria mais próximo do sentido de *profundo* tal como o imaginavam. Segundo ainda Paul Christensen:

No final dos anos 50, Rothenberg e Kelly começam a re-explorar o Imagismo de Pound de forma renovada, dando a volta na ortodoxia do verso inspirado pelo *New Criticism* até as raízes do experimento Modernista. Apesar de não ser um movimento no sentido formal, a poesia *deep image* introduzia o arquétipo junguiano na poesia, a mais significativa inovação que repropôs a *Imagem* de Pound desde o movimento objetivista dos anos 1930¹¹².

A união entre Pound e Jung parece um pouco inusitada, uma vez que o poeta nunca se interessou por psicanálise (muito ao contrário), mas existe, para Rothenberg e os outros poetas da *deep image*, uma ligação entre a imagem no Pound do período imagista — que valorizava a *fanopéia* do haikai japonês¹¹³ e das odes chinesas da antologia de Confúcio — e o mundo do inconsciente, concebido como “mundo flutuante”, nome dado em japonês a um tipo de gravura em blocos de madeira, chamada *ukiyo-e*.

O *ukiyo-e* floresceu no século XVII no Japão e seu aproveitamento do espaço na folha não é ordenado por uma única linha de perspectiva, como na prática dominante no ocidente, daí uma associação entre a sensação trazida pelas gravuras e aquilo que se pode arrebatrar do

¹¹¹ “The event that seemed to me the most clearly central to the happening-of-a-poem was what we came to call “deep image.” The word deep wasn’t intended to convey a sense of profundity, pseudo or otherwise, but to show that the direction of seeing in this kind of image is into a man rather than outside of him: not a habit of the eye so much as a penetration of the self to refocus on the world through the eyes-of-feeling.” in: “WHY DEEP IMAGE?”, *Trobar* 3, 1961.

¹¹² “In the late 1950’s, Rothenberg and Kelly began reexploring Pound’s Imagism for a way around the verse orthodoxy inspired by New Criticism back to the roots of Modernism experiment. Though not a movement in the formal sense, ‘deep image’ poetry introduced Jungian archetypal psychology into poetry, the most significant innovation to be wrung on Pound’s Image since the objectivist movement of the 1930’s.” Paul Christensen, apud Daniel Kane, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, 2003, p. 91.

¹¹³ Como em “In a station of the metro”, poema de Pound que o próprio chamara “haikai” em carta a Harriet Monroe, de 1912. A imagem em Pound é diretamente recortada da realidade, e não pretende ser interpretativa ou pertencente ao mundo dos sonhos, como nos sugeriria uma imagética junguiana.

inconsciente. Nas palavras de Rothenberg, em um comentário na revista *Poems from the Floating World*, o sentido de *deep image* vem “do golfo sem praia: aqui o poeta busca entre os galhos perdidos até um momento de visão: o poema. Apenas aí o mundo flutuante afunda novamente na escuridão, deixando uma sombra branca, e a alegria de ter lá estado, juntos.”¹¹⁴

Poderíamos usar, para comparação, a famosa gravura, “A grande onda de Kanagawa” (Figura 2), de Katsushika Hokusai (1760–1849). Nela, a divisão de planos sugere a ideia de camadas de consciência, como propostas pela psicanálise. A imagem nesse caso é feliz por mostrar os barcos literalmente “flutuando”, e pode ser lida também nas diferentes camadas de impressão de que uma gravura *ukiyo-e* é composta, como analogia para uma poética que busca

Figura 2. “A grande onda de Kanagawa” de Hokusai (1760–1849) a primeira da série “36 Vistas do Monte Fuji.”

unir imagens de diferentes camadas da consciência, ou, também analogamente, unir camadas distintas da realidade. O poema une os diferentes níveis assim como as camadas de tinta formam uma única gravura. A questão não era simplesmente trazer aquilo que estaria de alguma forma “enterrado” no inconsciente para a luz objetiva da consciência ou da razão, mas de criar um caminho de ida e vinda, um sistema que conectasse essas duas instâncias, sobretudo sem considerá-las “opostas”. Robert Kelly se referiu a isso de forma mais clara em suas “Notas” na revista *Trobar*:

¹¹⁴ “(...)from the shoreless gulf: here the poet reaches down among the lost branches, till a moment of seeing: the poem. Only then does the floating world sink again into its darkness, leaving a white shadow, and the joy of our having been here, together”, epígrafe de *Poems From the Floating World*, Volume 2, 1960.

*Percepts*¹¹⁵ vêm dos sonhos ou de estar acordado, se elevam do inconsciente ou da retina do olho desperto. Poesia, como a realidade do sonho, é a junção do experienciado com o nunca-experienciado. Como a realidade do acordar, ela é a realização do imaginado com o inimaginável. Os *percepts*, para serem comunicados, são corporificados em linguagem. A poesia não pode exibir a percepção nua. A percepção vestida é a imagem.¹¹⁶

A ideia de *imagem* se liga ao *imagismo* (de 1912), primeiro movimento que Ezra Pound inventa, de curta duração, mas de grande impacto na poética de Williams e dos objetivistas, “com sua ênfase em uma clareza de visão de um instantâneo, visão cristalina, controle de seu assunto e um estrito evitar da escrita discursiva¹¹⁷”, como definiu o crítico Paul Christensen. E o próprio Rothenberg comentaria, retrospectivamente, que a *deep image* era “provavelmente vista, de modo poundiano, como agrupamentos de energia”, ainda que a necessidade de diferenciar o que entendiam por *deep image* de uma associação direta com o imagismo fosse bastante presente.

A opinião crítica sobre a importância do imagismo é muito variada. A tendência dos primeiros comentaristas (incluindo T. S. Eliot) era a de considerar seu valor pela *crítica* que representava à poesia vitoriana e por inaugurar o modernismo de língua inglesa (ou, nas palavras do poeta Stephen Spender, “[o poema imagista] isolou a unidade básica do poema moderno¹¹⁸”). É comum perceber menos ênfase para as conquistas daquela poesia em si, especialmente do que foi produzido após a saída de Pound, ainda que “In a Station of the Metro” seja presença obrigatória em quase todas as antologias que incluem o modernismo em língua inglesa. Mas, posteriormente, e em especial por meio da importância dada a esse

¹¹⁵ Um *percept* é uma “unidade básica da percepção”. Ver *The Facts On File Companion to 20th-century poetry*, organizada por Burt Kimmelman, p.124. Optei por não traduzir o termo.

¹¹⁶ “Percepts are from dreams or from waking, rise from the unconscious or from the retina of the awakened eye. Poetry, like dream reality, is the juncture of the experienced with the never-experienced. Like waking reality, it is the fulfillment of the imagined and the unimagined. The percepts, in order to be communicated, are fleshed in language. Poetry cannot exhibit naked perception. The clothed percept is the image.” in: *Trobar* 2, 1961.

¹¹⁷ “with its emphasis on a snapshotlike clarity of vision, control of subject matter, and strict avoidance of discursive writing,” do verbete “Deep Image” in *20th-Century American Poetry*, organização de Burt Kimmelman, 2005, p.19.

¹¹⁸ Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1963, p.114.

movimento por futuras gerações de poetas, o imagismo ganha novas leituras, e sua força catalisadora em debates sobre a imagem poética e sua relação com o ritmo é inegável. Podemos dizer que no caso de Rothenberg e Kelly, e muitos outros de sua geração, a assimilação do “compor na sequência da frase musical, não na sequência de um metrônomo” torna-se um ponto de partida, com outras questões que veremos adiante, para pensar o fazer poético, seja pela assimilação ou pela crítica.

No texto das cartas (acima citadas) entre Robert Creeley e Rothenberg, Creeley critica Kelly no sentido de que “os imagistas tinham em mente um registro aguçado de uma substância ‘objetiva’, quer fosse uma árvore ou a boca de uma mulher, um evitar de palavras genéricas, etc. — e isso se provou sem graça uma vez conseguido, i.e., os poemas ficaram terrivelmente ruins muito rápido e depois superficiais, e finalmente ficaram banais em seu método lacônico — deixavam muito de fora porque podiam apenas se concentrar na figura rápida, etc.”¹¹⁹ Creeley vê nas proposições de Kelly (que por afiliação seriam também as de Rothenberg) um tipo de limitação em relação à imagem, além de ser um caminho já trilhado. Sua crítica compara aquilo que a nova geração de poetas (Ginsberg, O’Hara, Duncan entre outros) havia feito, considerando o trabalho desses poetas como uma conquista para o verso americano, uma resposta possível e à altura do que teria sido o momento modernista na Europa. Com isso em mente, a *deep image* — pelo simples fato de propor uma definição e um sentido para o uso de *imagens* em poesia — lhe parecia estar gerando limitações, e operando dentro de limites autoimpostos que já haviam se provado insuficientes. Rothenberg responderia à carta de Creeley elaborando melhor o que seria a imagem poética e o sentido de imagem profunda em seus termos, diferenciando-a do imagismo e conectando *imagem profunda* e a função visionária da poesia, já dando indícios, ainda não totalmente explícitos, das bases que iriam formar a etnopoesia logo adiante em sua carreira, além de apontar para a já muito clara ligação entre *poesia* e *sagrado* proposta tanto

¹¹⁹“the imagists had in mind a sharp registration of an ‘objective’ substance be it tree or woman’s mouth, an avoidance of general words etc. — and that proved dull once accomplished, i.e. the poems got awfully quick and then glib and finally banal in their laconic method — they left a lot out because they could only concentrate upon the quick picture, etc.” Robert Creeley apud Jerome Rothenberg, in: *Pre-Faces and Other Writings*, 1981, p.55.

por si quanto por Kelly. Rothenberg busca em Martin Buber a metáfora mais apropriada para explicar a união mística que ocorreria em sua poética:

Então o que temos aqui são realmente duas coisas, concebidas como duas realidades: 1) o mundo empírico dos realistas ingênuos, etc. (aquilo que Buber e os hassídicos chamam de ‘concha’ ou ‘casca’), e 2) o mundo escondido (flutuante), ainda a ser descoberto ou trazido à existência: o ‘miolo’ ou ‘fagulha’. O primeiro mundo tanto esconde quanto nos leva ao segundo, pois como diz Buber: ‘não se chega ao miolo a não ser passando pela casca’; i.e. o mundo dos fenômenos deve ser lido por nós: a imagem percebida é a chave para a imagem enterrada: e a imagem profunda é ao mesmo tempo casca e miolo, percepção e visão, e o poema é o movimento entre eles.¹²⁰

E a ideia de casca e miolo tornando-se *um* — atingindo uma verdadeira totalidade — é descrita por Buber como o momento do êxtase¹²¹: justamente o tipo de experiência que Rothenberg propõe trazer para sua poesia, e naquele momento tentava capturar na forma de um conceito — a *deep image*. As ideias de *miolo* e *casca* continuariam com Rothenberg mesmo depois de perder seu entusiasmo inicial pela *deep image*, ainda nos anos 1960. Assim como outros conceitos do universo filosófico de Buber, o poema como fruto desse movimento extático que une *miolo* e *casca* nunca sairia totalmente de cena em sua poesia a partir daí.

Se existe algum motivo em comum no fato de Pound abandonar o imagismo, e de Rothenberg, o *deep image*, isso pode ser atribuído a um processo natural de amadurecimento poético e despertar para novas possibilidades — Pound caminharia para ideias mais aguçadas sobre o ideograma e o *vortex*, enquanto Rothenberg iria desenvolver a etnopoesia —, e talvez Creely estivesse apenas percebendo, antes dos outros, os caminhos adiante. De qualquer modo, tanto um movimento quanto o outro produziram bons poemas que encapsulavam preocupações contundentes e desdobramentos futuros nas obras dos poetas

¹²⁰ So there are really two things here, conceivable as two realities: 1) the empirical world of the naïve realists, etc. (what Buber and the hasidim call ‘shell’ or ‘husk’), and 2) the hidden (floating) world, yet to be discovered or brought into being: the ‘kernel’ or ‘sparks’. The first world both hides and leads into the second, so as Buber says: ‘one cannot reach the kernel of the fruit except thru the shell’; i. e. the phenomenal world is to be read by us: the perceived image is the key to the buried image: and the deep image is at once husk and kernel, perception and vision, and the poem is the movement between them. Jerome Rothenberg, in: *Pre-Faces and Other Writings*, 1981, p.57.

¹²¹ Ver Martin Buber, *Ecstatic Confessions: The Heart of Mysticism*, 1996, p.2.

envolvidos. Não acredito que se possa dizer que Rothenberg de alguma forma ‘renegou a *deep image*’, mas percebeu suas limitações e procurou expandir o seu fazer poético. E tudo isso ainda nos anos 1960.

Como dito acima, além do imagismo, outra fonte dos poetas da *deep image* era o surrealismo, de modo reconhecido pelos próprios autores e pela crítica, principalmente o surrealismo espanhol (com referências a García Lorca), mas também o francês, do grupo de André Breton¹²².

Kelly exalta a importância da *imagem inicial* de um poema de Breton nas ‘Notas’ acima citadas, e Rothenberg coloca como epígrafe da *Poems of the Floating World* o mesmo texto de Pierre Reverdy que Breton utiliza no manifesto surrealista. O texto de Reverdy, chamado “L’Image”, fora publicado na revista *Nord-Sud*, em 13 de março de 1918, editada pelo próprio Reverdy. Rothenberg escolhe uma passagem do texto que ecoa a noção de que a *deep image* une realidades distintas: “Quanto mais distante e legítima a relação entre duas realidades colocadas juntas, mais forte a imagem será... mais poder emotivo e realidade poética ela irá possuir.¹²³” Trazer para perto duas realidades remotas com o intuito de fortalecer sua poeticidade faz parte da ideia de *percepts* de Kelly e se apresenta na metáfora que Rothenberg retira de Buber: “o trazer para perto de duas realidades mais ou menos remotas”, e quanto mais distantes essas realidades, “mais fortes serão as imagens¹²⁴”.

Apesar da afirmação de Reverdy ecoar tanto no surrealismo quanto na *deep image*, o distanciamento previsto pelo surrealismo visava o estranhamento, buscava criar uma fricção entre a imagem esperada e a surpresa, e ainda que buscasse fontes do inconsciente e às vezes manipulasse símbolos tradicionalmente ligados ao mundo onírico e com arquétipos, não possuía o tom místico circunspecto, e muitas vezes sombrio, a que podiam chegar os poemas da *deep image*. Ainda assim, como vimos acima, Rothenberg e seu grupo sentiram que deveriam responder àquilo que entendiam como um *refluxo conservador* na poesia. Para isso, Rothenberg clama pelas vanguardas mais radicais do início do século XX — e daí seu

¹²² Traduzido por David Antin em dois fascículos da *Poems of the Floating World*.

¹²³ “The more distant and legitimate the relation between the two realities brought together, the stronger the image will be... the more emotive power and poetic reality it will possess.” in: *Poems from the Floating World* #1.

¹²⁴ Pierre Reverdy, revista *Nord-Sud*, n°13, 1918.

fascínio com o dadaísmo, (que lhe será constante). Segundo Christine Meilicke, “A poesia de Rothenberg dos anos 1960 absorve a poética surrealista por usar meios mistos e operações casuísticas, e por utilizar o inconsciente e os sonhos, a imaginação e o fantástico. O surrealista francês Tristan Tzara, que era também membro do movimento dadá, é um dos “pais” poéticos assumidos por Rothenberg.¹²⁵” O surrealismo, assim como dadá, tinha vertentes primitivistas como a poesia performática de Hugo Ball (1886 – 1927) e as pesquisas sobre a arte da Oceania por Tristan Tzara (1896 – 1963). A busca do “primitivo”, já prefigurada desde o movimento *deep image*, seria mais um ponto a ser reconfigurado futuramente através da *etnopoesia*. Mas, nesse momento, o surrealismo de Breton e dos franceses é apenas um análogo da teoria da *deep image*, e certamente servia como modelo de “precursor”.

Por outro lado, a relação com o surrealismo espanhol, com enfoque na poesia de Lorca, é a mais citada nas definições enciclopédicas de *deep image*. Como exemplo, podemos considerar a definição do glossário do *site* da “Poetry Foundation”, que publica a revista *Poetry*:

Um termo originalmente cunhado pelos poetas Jerome Rothenberg e Robert Kelly para descrever uma poesia estilizada, ressoante, que operava de acordo com a teoria Simbolista das correspondências, a qual propunha uma conexão entre o reino físico e o espiritual. Rothenberg e Kelly se inspiraram na “canção profunda” de Federico García Lorca. Mais tarde a ideia foi desenvolvida novamente pelo poeta Robert Bly (...)¹²⁶

A associação direta que a pequena definição faz entre a relação da *deep image* de Rothenberg com a teoria das correspondências é, no mínimo, enganosa. Existe um diálogo

¹²⁵ “Rothenberg’s poetry of the ‘60s absorbs surrealist poetics by using mixed media and chance operations and by drawing on the unconscious and dreams, the imagination and the fantastic. The French surrealist Tristan Tzara, who was also a member of the dada movement, is one of Rothenberg’s avowed poetic “fathers.” Christine Meilicke, in: *Jerome Rothenberg’s Experimental Poetry and Jewish Tradition*, 2005, p. 43.

¹²⁶ Em <http://www.poetryfoundation.org/learning/glossary-terms>: “A term originally coined by poets Jerome Rothenberg and Robert Kelly to describe stylized, resonant poetry that operated according to the Symbolist theory of correspondences, which posited a connection between the physical and spiritual realms. Rothenberg and Kelly were inspired by Federico García Lorca’s “deep song.” The idea was later redeveloped by the poet Robert Bly (...).”

— mediado pelo surrealismo — entre o uso da ideia romântico-simbolista de símbolo e o uso das imagens consideradas como veículos da percepção poética. Mas o uso de *correspondências* pressupõe um sistema pré-concebido de analogias, justamente o oposto do tipo de percepção direta por parte do poeta proposto pela *deep image*. Ainda que o ensaio de Lorca sobre o *duende* artístico fosse moeda corrente entre grande parte dos poetas próximos à geração de Rothenberg, e o próprio seja um grande admirador de Lorca, não há sustentação para atribuir de forma tão categórica a “inspiração” da *deep image* na “canção profunda”, em detrimento de tantas outras fontes como imagismo, Breton, Reverdy, Neruda, Buber, e outros.

A ligação direta com a teoria das correspondências é muito mais relevante para a segunda fase da *deep image* (da qual Rothenberg não faz mais parte), e que é encabeçada por Robert Bly¹²⁷, como demonstra Jonathan Mayhew em *Apocryphal Lorca*,¹²⁸ um livro sobre a recepção de Lorca pelos poetas norte-americanos, especialmente os que foram seus tradutores (incluindo Rothenberg¹²⁹). Em um capítulo dedicado inteiramente à relação entre Lorca e os grupos *deep image*, Mayhew reúne outros exemplos dessa problemática da crítica dividida entre o que considerar para definir imagem profunda e o papel (não tão acentuado) de Lorca nesse processo, de forma que podemos agora passar para leitura do primeiro livro de poemas de Rothenberg, palco mais real onde atuam esses conceitos e essas apropriações.

¹²⁷ E mesmo Robert Bly vai diretamente às fontes místicas da teoria das correspondências, como leitor de Jacob Boehme entre outros, e sua poesia evoca, mas não necessariamente é mediada pelo movimento simbolista.

¹²⁸ *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*, The University of Chicago Press, 2009.

¹²⁹ Mayhew dedica um capítulo exclusivamente para as *Lorca Variations* de Rothenberg.

Deep Image em White Sun/ Black Sun

No centro de qualquer bom símbolo há um miolo opaco que não cede à análise racional, ainda que, em volta desse miolo, imagens translúcidas possam ser agrupadas de acordo com sua força e densidade.
Edgar Wind

Retornando ao livro *White Sun/ Black Sun* — justamente o primeiro exemplo do conceito de *deep image* aplicado à poesia na obra de Rothenberg — podemos ler como tais conceitos são utilizados na malha imagética dos versos. Ou ainda: qual a tradução do conceito para a prática, e um pouco de sua recepção entre poetas contemporâneos.

Falei acima da estranheza de unir uma ideia de imagem poética derivada de Pound e relacioná-la com a *deep psychology* [psicologia profunda] de Jung, mas é difícil não relacionar todos os componentes oníricos da poesia de Kelly e Rothenberg nesse período com uma leitura (de qualquer modo, geracional) de conceitos como *arquétipos* ou *inconsciente coletivo*; e com a liberdade com que Jung analisou aspectos místicos da simbologia dos sonhos, comparativamente à análise freudiana. O quanto podemos afirmar a respeito de uma leitura sistemática da obra do psicanalista por esses poetas, ou considerá-la apenas como uma leitura geracional, como algo que “estava no ar”, foge do escopo desta tese. Não há nada inerentemente *jungiano* no interesse místico de Kelly, que parece encontrar suas fontes em textos originais da espiritualidade judaica e da tradição greco-latina. No caso de Rothenberg também não encontramos muitas referências psicanalíticas, apenas o interesse comum pela figura do embusteiro ou *trickster*, arquétipo presente na mitologia de várias nações indígenas norte-americanas sob a figura do deus Coiote. É um arquétipo que suscitou o interesse de Jung: o texto de 1956 “On the Psychology of the Trickster Figure” [Da Psicologia da Figura do Embusteiro] foi publicado como último capítulo na obra do antropólogo Paul Radin, *The Trickster: A Study in Native American Mythology* de 1956. Radin é um dos antropólogos citados por Rothenberg em *Symposium of the Whole*, e a figura do Coiote apareceria mais adiante em sua obra. Somada a essa incerta referência à psicologia profunda, temos a fonte surrealista, que nos remete às figuras “oníricas” tão comuns no seu

tratamento da matéria poética. Rothenberg utiliza imagens que se apóiam no surrealismo em versos como o do exemplo abaixo:

The hair on your neck
camerado
is heavy with blood.
The butterflies rest
on your face.

O cabelo em seu pescoço
camerado,
pesa com sangue.
As borboletas repousam
em seu rosto.

do poema “The Madman on the Roof”¹³⁰. “The butterflies rest/ on your face” é uma imagem poética, mas em que sentido ela seria também *deep image*? Em que medida se aproxima ou se afasta do uso da imagem nas poéticas acima mencionadas como suas *fontes*? *Borboletas* de forma geral nos dão um exemplo do que se poderia chamar de uma imagem *onírica*, pensando em como “borboletas” são uma representação simbólica tradicional da psique e também de uma ideia de transformação (de lagarta dentro da crisálida) — e não é difícil imaginar as borboletas que “repousam em seu rosto” figurando em um quadro surrealista de forma evocativa. Em outro exemplo,

Sorrow of granite.
Black horses race through my heart
in the rain.

Tristeza de granito.
Cavalos negros galopam pelo meu coração
na chuva.

Esses são os versos finais do sombrio “Three Times the Apparition Knocked” [A Aparição Bateu Três Vezes]¹³¹ e nos mostram o contraste entre uma imagem muito precisa contida nessa “tristeza de granito”, o culminar da tristeza narrada no poema, e, na sequência, surgem imagens comumente associadas ao mundo dos sonhos, como os *cavalos galopando*, o *coração* e a *chuva*, e que estão, assim como as borboletas do exemplo anterior (e talvez obviamente demais), sendo utilizadas de forma onírico-simbólica, e que a princípio parecem perder um pouco de sua força justamente pela facilidade com que montamos essa relação.

Além de figurar nos poemas de evocação cigana de García Lorca, imersa na leitura de sonhos e das cartas do baralho das cartomantes — *cavalos*, tomados como “símbolos”,

¹³⁰ Ver poema e tradução no apêndice, p.197.

¹³¹ Ver poema e tradução no apêndice, p.198.

também podem ser facilmente encontrados nos populares “Dicionários de Sonhos” ou “Dicionários de Símbolos”. Não obstante, mesmo essas imagens aparentemente “gastas” pelo uso poético contínuo ganham força dentro do poema, por significar o galope da dor — uma dor que é como um tropel de cavalos negros atravessando o peito — e não a *vivacidade*, o *desejo* e/ou a *liberdade* normalmente associados a cavalos correndo. Todo o poema é o crescendo de uma dor silenciosa, “como um túmulo”, mas com a presença de animais liminares como o galo e a coruja, cujos cantos se associam respectivamente ao nascer do dia e à noite. Todo o poema é marcado pelo branco maculado por esse tropel de cavalos, como os fantasmas do título, que assombram e não permitem o silêncio. Rothenberg voltaria a essa imagética em *Khurbn* — mais assumidamente sobre o Holocausto do que os poemas de *White Sun/Black Sun* —, mas é difícil não pensar em uma cena de campo de concentração ao ler, no mesmo poema, outra sequência de versos que, tomados isoladamente, poderiam ser um poema *imagista*, evocando, também por isso, a solenidade contemplativa de um *baicai*:

In the white furnace,	Na fornalha branca,
softly,	cinzas caem,
ashes falling like snow	suavemente como a neve.

Essa solenidade é apropriada à visão da fornalha que espalha cinzas, presumidamente humanas, tingindo o branco da neve. É uma poesia do momento pós-Holocausto, na qual o observador reflete sobre o horror do ocorrido: as cinzas das vítimas retornam à natureza, caindo como neve. Vemos aqui também um prenúncio do interesse de Rothenberg em reler o romantismo (um tanto desprezado pela linhagem da primeira geração modernista), no qual a vítima, por meio de justiça poética, se torna parte da Natureza viva. Rothenberg, certamente tocado por sua estadia na Alemanha do pós-guerra, une espiritualidade (tanto da tradição judaica quanto da tradição oriental budista) e o poder de concisão da poesia modernista de língua inglesa.

Por perpassarem todo o livro, essas imagens do poético “facilmente identificável”, justapostas a outras (como a que lemos acima), insólitas em seu uso, nos fazem pensar em um *resgate* poético proposital, a testar os limites das possibilidades ainda latentes de cada uma dessas imagens por meio do deslocamento do uso. Um poema a se considerar como

uma explicitação desse desejo, um dos mais bem sucedidos do livro, é “Invincible Flowers” [Flores Invencíveis]. A imagem da *flor*, especialmente corriqueira na poesia em seu uso metafórico como garota ou mulher jovem, como símbolo da brevidade da vida, ou o Belo idealizado dos românticos, volta a se tornar flor, a flor ela mesma (e não metáfora) no famoso verso de Gertrude Stein, “A rose is a rose.” Se a rosa volta a ser simplesmente uma rosa em Stein, Rothenberg faz um poema da flor em seu estado existencial — a flor que se compra na floricultura, cujo status de *flor natural* é questionado por ser também “produto” para ocasiões socialmente demarcadas, *versus* a flor que é decorativa e artificial. Nesse poema¹³², a releitura de “flor” exalta as flores *artificiais*, como as feitas pelas mãos “de meninas jovens em *lofts* no Bronx”, preferíveis às flores *reais* vendidas por floristas para fins como funerais, casamentos e hospitais. A organicidade dessas flores, geradas para o mercado, não consegue superar a daquelas outras, produzidas por uma dose brutal de realidade. E logo em seguida a essa comparação entre as duas modalidades de flores, Rothenberg decide então retornar à Flor como *símbolo*:

But sometimes, not meaning to, I find that I forget. I find that I remember things that are better left forgotten. Perhaps when it rains in my room, and the window is open, the sheets are thrown like sand on the floor, and my hand like a falcon is diving on quarries of paper, I hear (at first in the distance) the sound of the great Flower crying out loud in the sun And the thought of something I would not betray grows wild in my heart. The light is enclosed on each side by the darkness of flowers.	Mas às vezes, sem querer, acho que esqueço. Acho que lembro de coisas que seria melhor esquecer. Talvez quando chova no meu quarto, e a janela esteja aberta, os lençóis jogados no chão feito areia, e a minha mão como um falcão mergulhando em presas de papel, eu ouça (primeiro ao longe) o som da grande Flor berrando sob o sol E o pensamento de algo que eu não trairia cresça ferozmente no meu coração. A luz está cercada de ambos os lados pela escuridão das flores.
---	--

As flores e outras imagens contidas nesse poema são *imagens profundas*, mas a Flor que se apresenta ao final também dialoga diretamente com a noção de *símbolo*, no sentido

¹³² Ver poema e tradução no apêndice, p. 195.

romântico. O símbolo romântico foi definido como “um conceito peculiar de símbolo articulado por alguns escritores alemães e por Samuel Taylor Coleridge no período convencionalmente designado *a era de Goethe* na história literária alemã e período Romântico na história literária inglesa, nos anos entre 1770 e 1830¹³³”.

Em seu uso poético tradicional, a imagem da flor está associada à inocência, em especial àquela em perigo, em vias de se perder. Não é à toa que as flores artificiais são feitas por meninas pobres: é um diálogo com a tradição poética na qual *flores* são *meninas* — e a beleza delas vai ser colhida: deve ser colhida antes que passe, se o inimigo é o tempo, como em Horácio, ou serão “roubadas” e perderão sua característica virginal como em Hesíodo, ou no “Hino Homérico a Demeter”. A “flor” como imagem poética banalizada pelo uso excessivo, e que revive pela inversão do natural *versus* artificial, se transforma na “Grande Flor”, algo que o poeta “não trairia”. Mas qual o sentido dessa não-traição?

Nesse ponto, a “Flor” de Rothenberg nos faz lembrar outra: o girassol de Allen Ginsberg em “Sunflower Sutra¹³⁴” [Sutra do Girassol], escrito em Berkeley em 1955:

Look at the Sunflower, he said, there was a
dead gray shadow against the sky, big as a
man, sitting dry on top of a pile of ancient
sawdust—
—I rushed up enchanted—it was my first
sunflower, memories of Blake—my
visions—
(...)
Poor dead flower? when did you forget you
were a flower?
(...)
We’re not our skin of grime (...) we’re
golden sunflowers inside

Olhe o Girassol, disse, era uma sombra
morta e cinzenta contra o céu, grande como
um homem, seco e sentado numa pilha da
serragem de eras —
—Eu corri encantado —era meu primeiro
girassol, memórias de Blake— minhas
visões— (...)
Pobre flor morta? quando esqueceu que era
flor?
(...)
Não somos esta pele de fuligem (...) somos
girassóis dourados por dentro

133 “a distinctive concept of the symbol articulated by a number of German writers and by Samuel Taylor Coleridge in the period conventionally designated the age of Goethe in German literary history and the Romantic period in British literary history, the years falling between 1770 and 1830.” Nicholas Halmi, in: *The Genealogy of the Romantic Symbol*, 2008, p.1.

134 Allen Ginsberg, *Collected Poems 1947–1995*, 1996, p.60.

O girassol de Ginsberg é uma flor ambígua, pois evoca sua cor natural de amarelo solar apresentada, no entanto, como “vulto inerte e seco”, acinzentado, e com o mesmo poder catalisador da percepção que vimos acima e pretendido pela *deep image* de Rothenberg.

O poema de Ginsberg estabelece entre ele e o leitor o pacto de um interesse pela *experiência do poeta*, apresentada como percepção a partir da realidade vivida (ou pelo menos apresentada como tal), o que lhe valeu o rótulo de poeta “confessional” por alguns críticos. No entanto, a experiência pessoal, na qual o poeta relata a visão de um girassol real, que teria sido apontado pelo amigo e escritor Jack Kerouac em um local que visitou, etc., se afasta do confessionalismo de duas formas: a primeira é o forte teor geracional que a poesia *beat* inspirava: dessa forma, uma experiência poderia ser muito especificamente individual, mas ao mesmo tempo escrita para poder ser *sentida* como direcionada a quem a pudesse compreender, como parte de algo com que as “melhores mentes de sua geração” se identificariam. É claro que toda a poesia confessional deveria, a princípio, ser mais do que a mera exposição, ser a exploração de uma percepção vivida dentro do campo poético. No caso de Ginsberg, acredito que vá ainda além, propondo resgatar a seu modo o papel do poeta como visionário, como profeta, e, dessa forma, relatando suas visões de forma coletiva. “Não somos esta pele de fuligem (...) somos girassóis dourados por dentro”: aqui os versos são claramente dirigidos e elaborados para refletir uma percepção a ser compartilhada. Estaríamos diante do *miolo e casca* de Martin Buber, na forma de *pele de fuligem e girassol dourado*? Se Buber nos diz que é preciso passar pela casca para chegar ao miolo, é também preciso tirar a fuligem para se chegar ao verdadeiro girassol. Ao estender sua visão como uma mensagem, ao torná-la aplicável como *sabedoria*, Ginsberg sacraliza a voz poética, e a retira do campo confessional.

Em “As Flores Invencíveis” de Rothenberg, assim como em quase toda sua poesia, o risco de uma interpretação “confessional” é muito baixo. A percepção do significado das flores e sua reinterpretação como algo além do proposto pela tradição poética o identifica com o girassol de Ginsberg, que vai de observação casual da realidade ao sentido simbólico: “quando esqueceu que era flor?” pergunta Ginsberg ao girassol, mas Rothenberg discute o próprio *status de flor* das flores em seu papel social: “Nem uma só age como uma flor, ou sequer se sustenta como uma flor. (...) Elas se renderam”, e prefere as flores mais carregadas

simbolicamente, aquelas ainda capazes de nos fazer perceber seu sentido mais amplo, que ainda podem nos remeter à grande Flor: *a mais real* de todas é aquela que é puro *símbolo*, uma ideia que William Blake provavelmente aprovaria.

A referência a Blake é explícita em Ginsberg, pois trata-se do girassol de “Ah, Sunflower” [Ah, Girassol], poema das *Songs of Experience* [Canções da Experiência]. Em Rothenberg, ela está presente na própria noção de função profética da poesia, e Blake, poeta assumidamente *visionário*, em livros como *America a Prophecy* e *Jerusalem*, encarnou isso como poucos depois dele. Seus livros se tornaram bastante influentes como modelos de poesia profética, poesia escrita à margem de qualquer religião oficial.

“As Flores Invencíveis” e “Sutra do Girassol” são dois poemas que se iluminam mutuamente: a comparação entre eles não pretende entrar em questões de relevância cultural ou canônica entre os dois poetas, ou de sugerir que Rothenberg seguia os passos de Ginsberg (poeta alguns anos mais velho), mas de salientar que havia tal tipo de troca entre poetas — os poemas em si, as filosofias que os informavam e a questão técnica da sonoridade e da aparência do verso, a materialidade que dava coesão à percepção poética, alvos de um intenso debate entre todos. A confluência entre a forma e o conceito era preocupação tão compartilhada que nos é possível tirar proveito do caleidoscópio composto por esses vários poetas para entender a especificidade de cada um, e esse é o sentido da leitura acima. Não é coincidência que tanto Ginsberg quanto Rothenberg façam referências diretas à poesia de William Blake e

Figura 3. Capa do livro *White Sun/Black Sun*

ao próprio poeta como emblema de um ideal do dotado de “visão.” Se Ginsberg acha seu êxtase em cenário urbano e decadente, abençoando-o com Blake, vemos em Rothenberg as flores que se tornam casca de um miolo de luz, retomando a relação da *deep image* com o êxtase de Buber: “A luz está cercada de ambos os lados pela /escuridão das flores”. Se as flores são solares e escuras, centrais e periféricas, *ao mesmo tempo*, elas levam o leitor para um

dos temas centrais do livro: a transformação da escuridão em luz e seu significado alquímico.

Em *White Sun/Black Sun* espalham-se reflexões sobre a dualidade, apresentada como luminosidade e escuridão, preto e branco, queda e redenção. O tom predominante, no entanto, é sombrio. A imagem-título, que opõe o sol branco e o sol negro, nos remete, como dito acima, à alquimia. As quatro fases principais da *obra magna* da alquimia se caracterizam pelas cores assumidas pela *matéria prima* que está sendo transmutada pelo alquimista: *albedo* (a obra em branco), *nigredo* (a obra em negro), *citrinas* (a obra em amarelo) e *rubedo* (a obra em vermelho). Rothenberg se utiliza apenas da imagética das duas primeiras fases, de forma dualística. A *albedo* é um estágio de purificação, que se dá após a primeira fase, quando a matéria já passou pela *putrefactio* (putrefação), ou *nigredo*, também chamada de sol negro (*sol niger*). Segundo o psicanalista Marlon Stanton:

O sol negro, negror, *putrefactio*, *mortificatio*, *nigredo*, o veneno, a tortura, o matar, a decomposição, apodrecimento e a morte, tudo isso forma uma teia de inter-relações que descreve um aterrorizante, ainda que na maioria das vezes, provisório, eclipse da consciência ou do ponto de vista consciente. A *nigredo*, o estágio negro inicial do *opus alquímico*, tem sido considerada a mais negativa e difícil operação da alquimia.¹³⁵

No entanto, segundo o autor, o *sol negro* tem sua luz própria, ainda que seja uma luz estranha, ou ainda, uma *luz escura*, e deve ser tomado pela escolha dessa metáfora: é, afinal, um *sol*. “Como é possível imaginar a escuridão carregada de luz ou um brilho que contém as qualidades tanto da luz quanto da escuridão¹³⁶?” argumenta; e podemos utilizar essa indagação ao nos depararmos com as questões provocadas pela leitura desse primeiro livro de Rothenberg. Tanto as *flores invencíveis* quanto a imagem do *sol negro* nos levam ao diálogo

¹³⁵ “The black sun, blackness, putrefactio, mortificatio, the nigredo, poisoning, torture, killing, decomposition, rotting, and death all form a web of interrelationships that describe a terrifying, if most often provisional, eclipse of consciousness or of our conscious standpoint. The nigredo, the initial black stage of the alchemical opus, has been considered the most negative and difficult operation in alchemy.” Stanton Marlan, in: *The Black Sun: The Alchemy and Art of Darkness*, 2008, p.11.

¹³⁶ “How is it possible to imagine a darkness filled with light or a shine that contains the qualities of both light and darkness”. Ibidem, p.12.

que Rothenberg traça com a tradição poética, em especial o idealismo romântico — sem o repúdio dos poetas modernos —, mas sem tomá-lo de forma nostálgica. O mesmo roteiro pela simbologia das flores que chega à grande Flor — a flor símbolo, platônica e imortal — é composto para se tornar também um *sol niger*.

No romantismo, essa imagem ambígua de luz e negror atraiu poetas como Gérard de Nerval (1808–55), Victor Hugo (1802–85, em “Les Contemplations” [As Contemplações]) e Novalis (1772–1801, no “Hymnen an die Nacht” [Hino à noite]). Nerval, em seu mais famoso soneto, “El Desdichado,” nos fala do príncipe que carrega, em seu alaúde constelado, o “sol negro da melancolia” (*et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie*.¹³⁷), e também põe em paralelo luzes que brilhavam (a estrela que morreu) com um *sol branco*, substituídas por um *sol negro*.

No poema que abre *White Sun/Black Sun*, mencionado acima, “A Little Boy Lost”¹³⁸ [Um garotinho perdido], o sol negro é citado no corpo do poema:

"A LITTLE BOY LOST"	"UM GAROTINHO PERDIDO"
They took me from the white sun and they left me in the black sun, left me to sleep among long rows of overcoats: I was a city boy lost in the country, a wound in my hand was all I knew about willows Can you understand, do you hear the wide sound of the wind against the cow's side, and the crickets that run down my sleeve, crickets full of the night, with bodies like little black suns? try as I will there is only this cry in my heart, this cry: They took me from the white sun, and they left me in the black sun, and I have no way of turning now, no door	Eles me tiraram do sol branco e eles me largaram no sol negro, me largaram pra dormir entre longas filas de casacos: Eu era menino da cidade perdido no campo, uma ferida na mão era tudo que eu sabia de salgueiros Entende? você ouve o som vasto do vento contra o lombo da vaca, e os grilos que descem pela minha manga, grilos cheios da noite, com corpos como pequenos sóis negros? tento como posso só há este grito em meu peito, o grito: Eles me tiraram do sol branco e eles me largaram no sol negro, e eu não tenho como voltar, não tem porta.

O poema é homônimo de outros dois de William Blake, o primeiro, em *Songs of Innocence* [Canções da Inocência], é respondido por outro, “A Little Boy Found” [Um garotinho

¹³⁷ Gérard de Nerval, in: *Selected Writings*, 1999, p.363. (edição bilíngue).

¹³⁸ Jerome Rothenberg, in: *White Sun/ Black Sun*, 1960, p.9.

encontrado]; o segundo aparece ao final das *Canções da Experiência*. No primeiro caso, trata-se de um poema no qual a criança está perdida e não encontra o pai:

The night was dark, no father was there;	Na noite escura, pai não havia;
The child was wet with dew;	O orvalho o umedeceu;
The mire was deep, and the child did weep,	Na lama funda ele sofria,
And away the vapour flew.	E a bruma então se esvaeceu ¹³⁹ .

A mesma sensação de escuro e vazio que vemos no poema de Rothenberg não é imediatamente seguida de um *resgate*, como no Blake de *Songs of Innocence*, no qual a luz divina ilumina a escuridão em que a criança havia se perdido:

The little boy lost in the lonely fen,	O garotinho perdido na lama,
Led by the wand'ring light,	Guiado por uma errante chama
Began to cry; but God, ever nigh,	Pôs-se a chorar; mas Deus, ao seu lado,
Appear'd like his father, in white.	Lembrava-lhe o pai, em branco trajado. ¹⁴⁰

Temos a aproximação com a dualidade de luz e trevas, pois o garoto se perde no escuro e seu resgate chega na forma de luz, e do “pai”, vestido de branco. Em Rothenberg, o menino não tem como voltar, pois “não tem porta”. Como em *Songs of Experience*, a criança é levada pelas autoridades, retirada dos pais por ter dito “uma verdade”. A associação pode ser feita entre o sol branco como a *Inocência* e o sol negro como *Experiência* no sentido de Blake, um conhecimento do mundo como marcado pela dualidade e a necessidade de resolução entre forças contrárias. Ele vê o lado claro que contém o escuro, e o escuro contendo o claro, e decide que é inevitável: *The light is enclosed on each side by the darkness of flowers*.

A opção do poema de Rothenberg pela primeira pessoa nos faz pensar em um modo de pensamento e interpretação da noite escura vinda da própria criança — uma criança como a do poema de Blake, mas também qualquer criança exposta a esse tipo de situação extrema —: poderia ser um campo de concentração? ou ainda, e como interessava a Blake, ser lida como a própria humanidade, uma criança em necessidade de resgate. A linguagem adotada

¹³⁹ Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho em *Canções da Inocência e Canções da Experiência*, 2005, p. 54

¹⁴⁰ Idem.

por Rothenberg é feita de imagens concretas, tais como a criança as vê — um sol diurno e um noturno, a escuridão, a falta de saída.

Temos aqui concentrada a ambiguidade da *deep image* naquilo que tem de intermediário entre as regras de concretude da poesia imagista e modernista, e aquilo que é resgatado do romantismo, nesse caso, via Blake. No modernismo, o *sol negro* foi central para o poema “Tristia” de Osip Mandelstam (1891–1938), falando da “paixão insone do sol negro” e, como o garotinho perdido de Rothenberg-Blake, Mandelstam escreve “acordei em um berço radiante/ Iluminado por um sol negro.¹⁴¹”, como se recordasse um sonho de criança no qual seu futuro (talvez a própria atividade poética) lhe tivesse sido dado, como sina ou destino. A luminosidade dúbia do sol negro novamente está referida em relação a uma *criança*. A criança perdida em “A Little Boy Lost” se tornaria um tema recorrente em Rothenberg — o da criança “sacrificial”, aquela que sofre a imolação dos inocentes como um “cordeiro de Deus” apropriada em alegoria da tragédia dos campos de concentração ou com a bomba atômica¹⁴². A “pureza da criança” é símbolo poético empregado e re-significado por Blake, dentro de uma perspectiva romântica e irônica.

Rothenberg novamente emprega figurações com forte apelo na tradição poética para apresentá-las em releitura, e, no caso da criança, assim como nos poemas mais políticos do livro, o emprego da ironia nesse livro tem algo de amargo. Como observa Sherman Paul, em sua “releitura¹⁴³” de Rothenberg, não há “presence of Coyote” [a presença do Coiote]: o espírito embusteiro, também chamado de *trickster*¹⁴⁴, comum nas narrativas indígenas norte-americanas, e que será tão característico em obras subsequentes, não dá a tônica deste primeiro livro. É também em *White Sun/Black Sun* que vemos seus primeiros poemas a lidar

¹⁴¹ Osip Mandelstam, “Tristia”: tradução de A. S. Kline, disponível em <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Russian/Mandelstam.html>.

¹⁴² Veremos adiante como essa imagem irá retornar, quase 50 anos depois, em referência a Blake no livro *Burning Babe*, de 2009, onde aparece na re-escritura do poema “The Mental Traveller”, alegoria complexa que usa a imagem de uma criança aprisionada e torturada por uma mulher velha, e que se desdobrará, no livro, em uma série de referências poéticas à imagem da criança como elo frágil em situações limite.

¹⁴³ Em *In Search of the Primitive* (1986), Sherman Paul faz uma espécie de diário de leitura, começando em 9 de março de 1981 com a obra de David Antin, passando depois a Jerome Rothenberg e terminando em Gary Snyder, em 23 de abril de 1983. A obra desses autores é lida, do primeiro ao último livro, e comentada cronologicamente. Apesar da brevidade dos comentários, o autor é muito feliz em suas associações, pontuando sua leitura com referências a outros poetas, entrevistas, etc., o que supera em muito a falta de estrutura argumentativa do livro.

¹⁴⁴ Ver Paul Radin: *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, 1956.

diretamente com o tema do Holocausto, lembrando que foi escrito após sua estada na Alemanha pós-Hitler e em plena Guerra Fria, quando a ficção televisiva repetia os temas da bomba atômica e o medo da Terceira Guerra Mundial. É nessa época também que o distanciamento permite a reflexão sobre o significado do Holocausto e da Alemanha Nazista, e igualmente do lançamento da bomba em Hiroshima e Nagasaki. Rothenberg trata do horror do Nazismo em “Seeing Leni Riefenstahl’s *Triumph of the Will*, San Francisco, 1959” [Assistindo a *O Triunfo da Vontade* de Leni Riefenstahl, São Francisco, 1959]—, poema onde nomeia Hitler e fala “eu sou a criança na fornalha”.

Vemos aqui algo da energia revolucionária “solar” da contracultura norte-americana com um *sol branco*, que toma forma nos poemas por seu contraste com uma Europa ainda sofrendo com a reconstrução e os danos da guerra — em especial na Alemanha. Rothenberg servira o exército na Alemanha e presenciou o legado do governo nazista. É um mundo sombrio, procurando se reerguer. Os EUA entretanto, haviam lançado a bomba em Hiroshima e Nagasaki, viviam a Guerra Fria e já germinavam a guerra contra o Vietnã. Ao mesmo tempo, viam o desabrochar dos movimentos sociais e da contracultura.

Em uma primeira leitura, o tom sombrio de *White Sun/ Black Sun* e seu mergulho na escuridão parecem vencer a claridade, com seus poemas povoados de fantasmas e referências ao Holocausto, mas isso é sutilmente resolvido através de uma compreensão da escuridão como parte integrante da luz — e daí a possibilidade de redenção dessa mesma escuridão. Como o dualismo de *White Sun/Black Sun*, tudo sugere que após a decadência deve vir alguma redenção, e insisto no Rothenberg leitor de Martin Buber, uma leitura deixando marcas que continuaremos a ler adiante em seus livros de décadas futuras. Acredito que uma dessas marcas se revela em seu livro seguinte, *Between* (1966). Nele, duas séries de poemas exploram o mesmo tipo de dualismo de casca e miolo, ou escuridão e luz que vimos acima: “The Counter Dances of Darkness” [As Contra Danças da Escuridão], e “The Seven Hells of the Jigoku Zoshi” [Os Sete Infernos de Jigoku Zoshi]—, que lida com o tema da queda e da redenção, e que veremos a seguir.

Os Sete Infernos e o Bodhisattva

A série de poemas “The Seven Hells of the Jigoku Zoshi” é publicada pela *Trobar* de George Economou (1934) e Robert Kelly, em 1962. Com 24 páginas, o livreto trazia a inscrição:

Jigoku Zoshi: Scrolls of Hells: 12th Century Japan: only the titles from tradition

[Jigoku Zoshi: Pergaminhos do Inferno: Japão do Século 12: apenas os títulos tradicionais]

e a dedicatória

For the dead and the living, for all who struggle with demons...

[Para os mortos e os vivos, para todos os que lutam com demônios...]

Em 1966, a série é republicada no livro *Between* [No Meio]. A inspiração para a série são pergaminhos budistas japoneses, os *Jigoku-zôshi*, do século XII, presentes no Museu Nacional de Tóquio¹⁴⁵, que trazem textos e ilustrações de oito grandes infernos e dezesseis pequenos infernos. São ao todo nove poemas, o que inclui um introdutório, “The Seven Hells of the Jigoku Zoshi”, mais sete com os títulos dos infernos, e o poema final intitulado “A Bodhisattva Undoes Hell” [Um Bodhisattva Desfaz o Inferno]. Os sete infernos nos trazem bastante variação em termos formais — são claro exemplo do sentido multifacetado da poesia de Rothenberg. Alguns poemas nos lembram uma série de haicais, dada a sua concisão, outros são compostos em versos longos com a presença forte da anáfora, e outros ainda nos trazem um verso narrativo. Os títulos são retirados diretamente dos nomes japoneses que descrevem os diferentes infernos, e são traduzidos para o inglês por Rothenberg:

the first hell: of measures, where swindlers measure fire in iron boxes

[o primeiro inferno: das medidas, onde trapaceiros pesam fogo em caixas de ferro]

the second hell: of mortars, where thieves are ground in mortars

¹⁴⁵ Os pergaminhos podem ser visualizados no site do museu: <http://www.tnm.jp>.

[o segundo inferno: dos almofarizes, onde ladrões são triturados em almofarizes]

the third hell: of excrement, where those condemned for vile actions are eaten by worms in a cesspool

[o terceiro inferno: do excremento, onde aqueles condenados por ações vis são comidos por vermes em uma fossa]

the fourth hell: of cruelty, where those condemned for cruelty are tortured by a fiery cock

[o quarto inferno: da crueldade, onde aqueles condenados por crueldade são torturados por um galo em chamas]

the fifth hell: unclean food, for those who served unclean food to others

[o quinto inferno: da comida suja, para aqueles que serviram comida suja para outros]

the sixth hell: of women pursued by fire-breathing monsters

[o sexto inferno: das mulheres perseguidas por monstros cuspidores de fogo]

the seventh hell: of smoke, where fire-raisers try in vain to escape from a shower of hot sand falling from a cloud

[o sétimo inferno: da fumaça, onde quem ateou fogo tenta em vão escapar de uma chuva de areia quente caindo de uma nuvem]

Cada um dos sete poemas lançam o leitor às implicações físicas e filosóficas de cada inferno. Ao utilizar “apenas os títulos tradicionais” da inscrição, Rothenberg refere-se ao processo de composição dos poemas, que parte dos títulos evocativamente, resultando em poemas suscitados pelas palavras naquilo que geram de associações pessoais para o poeta, sem relacionar-se diretamente com o aspecto gráfico das ilustrações ou procurar transpor culturalmente as implicações teológicas dos originais. Rothenberg desenvolveria trabalho semelhante em *The Gorky Poems* (1966), ao utilizar os títulos dos quadros do pintor Arshile Gorky sem se ater totalmente à descrição dos quadros. O resultado é um híbrido da sequência de infernos tal como foi registrada por seus autores, além do horror dos infernos imaginários criados por Rothenberg. Esses infernos seriam locais poéticos onde transparecem as origens culturais de ambos — fonte e poeta — como um palimpsesto. Algumas imagens vem do imaginário budista, como “fiery cock” [galo em chamas] (animal infernal presente no pergaminho) que pune aqueles que foram cruéis, no poema “O quarto inferno”¹⁴⁶:

¹⁴⁶ Ver poema e tradução no apêndice, p.202.

Turn the gamecocks on them, let the flaming beaks tear at their hands & mouths Until the black teeth stand alone ¹⁴⁷	Aticem os galos de briga neles, que os bicos flamejantes cortem as bocas & as mãos Até ficarem só os dentes pretos
--	---

O verso curto, de colagem direta, é narrado por um “eu” que está sendo punido no inferno, e é observado por “eles”. Esse mesmo narrador no entanto pede para “eles” a mesma punição que sofre:

God I’d like to see them all in Hell the whole damn pack at once!	Deus como eu queria ver todos no Inferno a corja toda de uma vez!
--	--

e mais ao fim do poema:

Who cries for pity? let the cock destroy them, let the torn night swallow us & spit us up	Quem pede piedade? que o galo os destrua, que a noite nos engula & nos cuspa
--	---

A trama do poema permite o curto-circuito entre quem pune e quem está sendo punido, e entre quem são “eles” e “nós”. E qual a diferença, quando se está no inferno? Aos poucos a voz do “eu” no poema se identifica como “nós” — os que estão unidos pela dor.

It binds us, suffering & drawn together Hatred our first link as men our covenant	Nos une, o sofrer & unindo-nos Ódio nosso primeiro elo como homens nosso pacto
--	---

É um dos preceitos do budismo o mundo material ser uma fonte de insatisfações ou de satisfações ilusórias que levam ao sofrimento, *dukkha*, e, incessantemente, o homem então sofreria de modo contínuo, nascendo, morrendo e renascendo em um fluxo contínuo de reencarnações, a não ser que esse ciclo seja quebrado. Mas o próprio inferno cria essa

¹⁴⁷ Jerome Rothenberg, in: *Between*, 1967, p.33.

impossibilidade, uma vez que os cruéis são tratados com crueldade, e os que os julgam são os próximos a habitar o inferno. O sofrimento no poema é também gerado pela própria incapacidade de reconhecer o *outro* e ter compaixão: mesmo aqueles que sofrem continuam a desejar o sofrimento alheio. A incapacidade desse reconhecimento impossibilita o diálogo verdadeiro (ou a relação “eu-tu” na acepção de Martin Buber) e nessa configuração a dor é a única coisa que gera alguma identificação. Um verso solitário clama “Me deixem ir.” A tortura física se torna alegoria de um sofrimento interno (paranóia, ódio, sexualidade insatisfeita) e os habitantes desse inferno andam pelas ruas de Nova York.

As “mil chaves do inferno” são ao mesmo tempo a possibilidade de saída e um sentido de “resposta”, mas são tantas que não esclarecem nada — e o “sol negro enche o céu”: sem distinção, todos enlouquecem. A luz de deus é sombria e tão punitiva quanto a presença constante do fogo, e Rothenberg propõe novamente o tema dos opostos luz/escuridão como vimos em *White Sun/ Black Sun*, mantendo o mesmo fluxo do *miolo/casca* de Martin Buber:

The Key to Hell is here
A thousand Keys

The scars the dark beaks leave
grow slowly, swelling
in the shadow of God's light
that drives us mad¹⁴⁸

A Chave para o Inferno está aqui
E são mil chaves

Cicatrizes feitas por bicos negros
crescem devagar, incham
na sombra da luz de Deus
que nos enlouquece

A aproximação com a cultura judaica (mais especificamente, a questão judaica dentro da cultura europeia) está presente por todo o ciclo, mas é bastante clara no primeiro dos infernos, “das medidas, onde trapaceiros pesam fogo em caixas de ferro¹⁴⁹”. Os “trapaceiros”, no poema, parecem pessoas acostumadas a contar minuciosamente alguma coisa, como vemos em uma tópica da arte medieval e renascentista ao retratar agiotas, supostamente judeus, que emprestavam dinheiro a juros, como na Fig. 4, do holandês Quentin Matsys: cenas nas quais um ou mais judeus usurários contam dinheiro ou aparecem avaliando bens materiais. Há uma ênfase na meticulosidade, que era utilizada para enfatizar

¹⁴⁸ Ibidem, p.34.

¹⁴⁹ Ver poema e tradução no apêndice, p.199.

certa “pequenez” espiritual daquele cuja vida é lidar com o “vil metal.” A matemática — o ato de contar — cria outra inversão ainda mais profunda nessas obras em sua associação

Figura 4. O agiota e sua esposa, Quentin Matsys, 1514, Museu do Louvre, Paris.

negativa: judeus se apegariam aos números por interesses mesquinhos. Descartava-se assim a espiritualidade inerente aos valores numéricos que, atribuídos às letras do alfabeto hebraico são revelações do divino, parte do mistério da criação.

Nesse caso, a forma do poema *objetifica* o próprio ato de contar e seu preço em sofrimento — além de tedioso, cada número é um tormento, pois os trapaceiros contam o próprio fogo, no fogo, e são consumidos por ele.

The fire at my ribs
has emptied me of flesh & words
I stand here with the others
counting
letting the numbers fill my head
An outlaw

1
2
3
4
5

I want to turn aside
but Hell won't let me
Hell is the outraged customer
who slams the cashbox
against my hands¹⁵⁰

O fogo nas minhas costelas
me esvaziou de carne e palavras
Fico aqui com os outros
contando
deixando os números encher minha cabeça
Um fora da lei

1
2
3
4
5

Eu quero virar de lado
mas o Inferno não deixa
O inferno é o cliente nervoso
que fecha o cofre
nas minhas mãos

¹⁵⁰ Ibidem, p.27.

Toda a sequência dos versos nos lembra também uma linha de produção na qual se trabalha em condições subumanas e, sendo que internos do inferno são necessariamente prisioneiros, poderíamos ainda imaginar a cena ocorrendo em um campo de concentração onde “as noites são mais longas & os dias sem sentido.” A composição cola ambas as culturas — a do manuscrito original e a do poeta — e o palimpsesto se dá metaforicamente no *gesto* da confecção do poema (o poeta reescrevendo sobre o manuscrito japonês) e na própria *forma* do poema: suas vozes parecem vir de manuscritos distintos, colados, quando o leitor é convidado a ouvir essa diversidade em justaposição.

O resultado desse procedimento se tornará cada vez mais significativo na obra de Rothenberg e já se prefigurava em 1962, no início de sua carreira. Ele voltaria também, em especial em séries sobre o Holocausto, ao tema da “descida aos infernos/mundo dos mortos”, ou a tópica grega da *katabasis*. Grandes clássicos da literatura ocidental propõem o

tema: na *Odisséia*, Ulisses vai ao mundo dos mortos para consultar Tirésias e Enéas faz o mesmo para pedir conselhos ao pai na *Eneida*, de Virgílio, depois companheiro de Dante em sua viagem ao inferno, na *Divina Comédia*. É

como se Rothenberg precisasse visitar outro

Figura 5. Detalhe do Manuscrito do Inferno (Jigoku Zoshi), séc. XII, Museu de Tóquio.

inferno, ou um inferno *de outros*, antes de se voltar diretamente para a Polônia de sua família, e escrever sobre um horror não tão distante de nenhum inferno.

A aproximação que Rothenberg faz do inferno budista com um inferno possível e próximo nos leva a momentos históricos que colidem na narrativa dos poemas — a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, a Bomba de Hiroshima, a Guerra Fria, a Guerra da Coreia e a Guerra do Vietnã. É difícil deixar escapar a coincidência das imagens nesses pergaminhos com seus infernos de fogo, e imaginar, quase como uma cena saída de “Apocalypse Now” (Francis Ford Coppola, 1979), o fogo que cai dos céus como “uma chuva de areia quente

caindo de uma nuvem” no poema do sétimo inferno, como um bombardeio de napalm. “Pity the roofbeams whose waters burn till they’re ash¹⁵¹” [Tem pena dos telhados que ardem até se tornar cinzas]: a substância chamada “agente laranja” havia sido usada extensivamente na Guerra da Coréia (1950 – 1953) antes de se tornar infame por seu uso notório no Vietnã, entre 1965-70. As datas fazem de Rothenberg, nas palavras de Ezra Pound, “uma antena da raça” — as imagens são proféticas do que estaria acontecendo no Vietnã no mesmo ano em que a série é republicada em livro.

Mas, como Dante, que viveu no mesmo século do *Jigoku-zôshi*, Rothenberg decide terminar seu poema de *katabasis* com um momento de redenção, unindo ainda mais a inspiração do manuscrito japonês com contrapartes ocidentais: a ideia de redenção, no messianismo judaico-cristão. O monge Jizo, um *bodhisattva* (ser iluminado), vem *desfazer* o inferno: sua imagem no poema poderia ser a de um messias ou de um cristo¹⁵², saído de um evangelho apócrifo. Benevolente, ele desfaz o sofrimento de um povo “crucificado por tempo demais” e traz uma chuva que “lava” feridas e pecados, e cobre o inferno de água, onde passa a ser possível pescar com os anjos. O cristo-*bodhisattva*, também poeta e ligado ao poder mágico das palavras, conclama quem estiver lendo a “escrever o poema”.

Write the poem	Escreva o poema
The image	A imagem
unlocks Hell	destranca o Inferno
Man’s joy	A alegria humana
makes	faz
his gods	seus deuses
For those who heard him	Para aqueles que o ouviram
hatred fell away	o ódio cessou
We spent the night	Passamos a noite
with angels	com anjos
Fishing	Pescando
in the ponds of Hell ¹⁵³	nos lagos do Inferno

¹⁵¹ Ibidem, p.39.

¹⁵² Utilizo aqui a palavra *cristo* como título, significando *ungido*, em correspondência a um *bodhisattva* como iluminado.

¹⁵³ Ibidem, p.42. Ver poema e tradução no apêndice, p. 204.

O inferno que tinha “milhares de chaves” e permanecia trancado pode agora ser aberto com a chave do poema — pois a imagem destranca o inferno. Aquele que escreve o poema escolhe a chave certa e “o sol branco traz amor para o mundo”. Rothenberg escolhe várias chaves: seu próximo passo seria uma abertura cada vez maior para culturas cada vez mais distantes do modo de pensamento ocidental, o que o levará para a criação e consolidação da *etnopoiesia* a partir da década seguinte.

CAPÍTULO III

Etnopoesia I: Técnicos do Sagrado

Consideremos a linguagem dos “primitivos”, isto é, daqueles povos que permaneceram carentes de objetos e cuja vida foi construída num âmbito restrito de atos fortemente ricos de presença. O núcleo dessas linguagens, as palavras-frase, as formas primitivas pré-gramaticais de cujo desabrochamento surgiram as múltiplas categorias verbais, exprimem em geral a totalidade de uma relação. Para nossa expressão “bem longe” o Zulu emprega uma palavra-frase que significa “lá onde alguém grita: Ob! mãe, estou perdido!”

Martin Buber (Eu e Tu)

A Construção da Etnopoesia: Antologias Poéticas

Durante a década de 1960 Rothenberg já havia iniciado a criação de seu conceito de etnopoesia, publicando traduções de textos de culturas tribais ou “primitivas” em várias de suas revistas e, ao final da década de 1960, o termo já havia se consolidado em sua obra por meio de revistas e, principalmente, por meio de suas antologias. Para cada uma delas Rothenberg prepara cuidadosos prefácios, que, mais do que textos críticos, podem ser inseridos no que se chamou, a partir das vanguardas do século XX, uma “arte do manifesto”. Rothenberg é levado a adotar posicionamentos quanto à arte *primitiva*, que está no coração do conceito de etnopoesia. Veremos agora essa formulação, seus desenvolvimentos e algumas implicações.

As principais antologias *etnopoéticas* de Rothenberg foram publicadas em um período de 10 anos, entre 1968 e 1978. As quatro antologias comentadas a seguir marcam um momento definidor de sua leitura de poéticas sagradas, de modo a ter um impacto considerável sobre sua poesia, como procuro demonstrar.

Technicians of the Sacred [Técnicos do Sagrado], (1967, segunda edição de 1985) é até hoje um dos livros mais conhecidos e citados de

Rothenberg.¹⁵⁴ Ideias que já vinham sendo desenvolvidas por Rothenberg durante o período

aproximado de uma década tomam forma como conceitos, tais como *etnopoesia* e *poeta-xamã*, e o posicionamento do poeta sobre o *primitivo* e sua relação com a *arte* (em particular com uma *arte do sagrado*) ficam em evidência. É no prefácio dessa antologia que lemos “primitive is complex” [o primitivo é complexo] — um axioma da etnopoesia, que, segundo o crítico Kenneth Sherwood, “serve como uma medida simples de sua influência contínua. Ao valorizar uma arte marginalizada — a assim chamada primitiva, pré-escrita, tribal, ou não civilizada — a etnopoesia antecipa o multiculturalismo.”¹⁵⁵ Mas, ainda que antecipe, a etnopoesia nunca teve a penetração política do termo “multiculturalismo” e suas implicações são diversas: sobretudo de uma pacificação geral das tensões inerentes à diferença em um

Figura 6. Chamada para *Technicians of the Sacred* na revista *Alcheringa* #2, de 1971, com excertos da recepção de Robert Creeley, Armand Schwerner e David Antin.

¹⁵⁴ Traduzido para o francês em 2008: *Les Techniciens du sacré: Une anthologie établie par Jerome Rothenberg*, version française établie par Yves di Manno, collection Merveilleux n°35, Les éditions José Corti.

¹⁵⁵ “serve as a simple measure of its continued influence. Valuing marginalized art — the so-called primitive, preliterate, tribal, or uncivilized — ethnopoeitics anticipates multiculturalism.” Kenneth Sherwood, in: Burt Kimmelman (org.), *The Facts On File Companion to 20th Century American Poetry*, 2005, p.152.

falso paraíso de tolerância. Rothenberg não almeja a uma sociedade multicultural nesses termos, mas que a etnopoesia seja uma busca pessoal pelo conhecimento da cultura humana em suas múltiplas facetas, e não o subsumir do outro numa superficialidade inócua.

Segundo o próprio Rothenberg, a ideia de uma *etnopoesia* lhe ocorreu em meados da década de 1950, quando estava na universidade e, com acesso às bibliotecas, pôde se dedicar à pesquisa do tema. Considera-se, no entanto, que o termo “etnopoesia” tenha sido cunhado por ele em 1967-68¹⁵⁶, com a publicação de *Technicians of the Sacred*. Mais recentemente, o termo também foi utilizado por linguistas em textos de “antropologia linguística”, em particular, nos de autores como Dell Hymes e Dennis Tedlock. O uso de *etnopoesia*, de forma geral, saiu do âmbito em que foi criado e passou a ser utilizado para se referir a qualquer tipo de poesia “tribal”, sem referência à obra de Rothenberg ou ao modo como ele pensa a etnopoesia.

Technicians of the Sacred divide-se primeiramente de maneira temática: “Origins and Namings” [Origens e Nomeações], contendo poemas de mitos iniciais (ou de gênese cosmológica) de diversos lugares e diversas épocas; “Visions & Spells” [Visões e Feitiços] e “Death & Defeat” [Morte e Derrota], que lidam com momentos específicos: o momento da visão e do feitiço (experiências xamânicas), e o momento da morte e da derrota; e “The Book of Events I and II” [O Livro dos Eventos I e II], de poemas que flagram o momento no tempo em que algo é ou foi realizado. Dentro de cada uma dessas subdivisões temos uma amostragem bastante diversificada de etnopoesia, no tempo e no espaço, mas o principal foco é o temporal, dado por algum tipo de relação com o tempo — *começo, fim, evento* —, insistindo na contemporaneidade de ideias assemelhadas. Na sequência, uma divisão regional: África, América, Ásia, “Europa & o Oriente Próximo da Antiguidade” e Oceania. É uma divisão temática e propõe a questão espacial de forma bem mais convencional — o que não se pode dizer das escolhas dos poemas, incomuns às antologias de poesia da época.

Por conta do trabalho de Rothenberg com poesia tribal, especialmente no campo da tradução, a etnopoesia é muitas vezes associada diretamente com a poesia produzida por comunidades indígenas, quer do presente, quer do passado. No entanto estaríamos indo

¹⁵⁶ Ibidem p.151-3.

muito longe se tentássemos categorizar a amostragem de *Technicians of the Sacred* como “poesia indígena”: trata-se de uma reunião de textos contemplando algo que se pode considerar como “tribal”, se tomarmos o termo de forma abrangente, ou o relacionarmos à noção antropológica de *sociedade tradicional*¹⁵⁷. É da amostragem e do escopo de poéticas apresentados em *Technicians of the Sacred* que a complexidade do termo etnopoesia se mostra de forma mais clara. Etnopoesia, em *Technicians of the Sacred*, abrange a poesia de povos tribais recolhida de diversas regiões da África, alguns poemas compostos por poetas contemporâneos, outros recolhidos de fontes tradicionais. Inclui também Homero traduzido por Pound, o épico finlandês *Kalevala*, o *Rei Lear*, de William Shakespeare, e o Gênesis hebraico.

Após o prefácio, os textos são justapostos formando uma colagem cultural que englobaria e de certa forma anularia questões de tempo e espaço. A leitura, feita sem referencial, tem um efeito vertiginoso, no qual o leitor é levado a colar, em sua mente, práticas poéticas assemelhadas e constatar uma imanência poética que presta seu testemunho à complexidade do primitivo. Das 636 páginas da edição de 1985, quase duzentas são dedicadas aos comentários no final do livro, onde o leitor pode buscar a origem dos textos (nas notas ao final do volume). As referências, no entanto, são poucas, em alguns casos mera anotação da fonte. O foco não está em trazer o contexto cultural específico de cada um desses *excertos-poemas*, ou mesmo discutir se seriam considerados *poéticos* em sua origem. Rothenberg faz, em relação a muitos desses textos, a comparação entre aquilo que trazem em sua estrutura, ou modo de composição, e modos operacionais da poesia experimental e de vanguarda, com a justaposição de poemas de autores como Robert Duncan ou Amiri Baraka, para fins de contraste ou aproximação. Poderíamos exemplificar esse procedimento com um poema iorubá selecionado para o capítulo “Origins and Namings” de *Technicians of the Sacred*, intitulado “Yorubá Praises”¹⁵⁸ [Louvores iorubás], ao que se seguem duas estrofes

¹⁵⁷Também referida como “holística” (polarizando com “individualista”). Conceitos definidores de sociedades propõem a tipologia, mas são em geral dicotômicos, opondo *societas* (a sociedade moderna) e *universitas* (as sociedades antigas, onde haveria menor distinção entre indivíduo e seus pares). Sobre esse debate, ver o verbete “society”, em especial “Two types of society: primitive and civilized” in: Alan Barnard e Jonathan Spencer (org.): *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, Routledge, London & New York, pp.774-785.

¹⁵⁸Jerome Rothenbert, in: *Technicians of the Sacred*, 1985, p. 37.

numeradas sobre o deus Xangô. Cito a segunda estrofe:

Shango is an animal like a gorilla A rare animal in the forest As rare as the monkey who is a medicine man Shango, do not give me a little of your medicine Give me all! So that I can spread it over my face and mouth Anybody who waits for the elephant, waits for death Anybody who waits for the buffalo, waits for death Anybody who waits for the railway, waits for trouble He says we must avoid the thing that will kill us He says we must avoid trouble He is the one who waited for the things we are running away from	Xangô é um animal como um gorila Um animal raro na floresta Raro como o macaco que é curandeiro Xangô, não me dê pouco do seu remédio Me dê tudo! Assim posso passá-lo pelo rosto e pela boca Quem espera pelo elefante, espera a morte Quem espera pelo búfalo, espera a morte Quem espera pela ferrovia, espera a encrenca Ele diz que devemos evitar o que vai nos matar Ele diz que devemos evitar a encrenca Ele é aquele que esperou pelas coisas de que estamos fugindo
--	--

A referência ao poema no texto corrente da antologia é apenas “África”, mas nas três páginas de notas¹⁵⁹, além da fonte (o volume *Yoruba Poetry*, escrito e compilado pelo poeta Bakare Gbadamosi e pelo estudioso Ulli Beier), há a definição de Rothenberg para o conceito de *oriki*, ou *praise poem*¹⁶⁰. Em seu processo de composição:

O método em si é um tipo de “colageado” de um conjunto fixo de versos, linhas e marcas que estão à disposição do poeta-vidente & que podem ser suplementados por uma nova invenção. (...) O poeta como indivíduo parte da coletividade, para a qual ele adiciona como o último da fila dos criadores. Mas sua “arte” é de *assemblage* — a medida do verso contra verso¹⁶¹.

Rothenberg aproxima o modo de composição do poema iorubá com o próprio processo de composição da poesia moderna, em *collage* e *assemblage*, que é também o próprio modo como *Technicians of the Sacred* é composto: por justaposição de várias fontes, em que o compilador-

¹⁵⁹ Ibidem. p. 477-9.

¹⁶⁰ Para uma discussão sobre a tradução do termo *oriki*, ver Antonio Risério, *Oriki Orixá*, São Paulo, Perspectiva, 1996.

¹⁶¹ The method itself is a kind of “collaging” from a fixed set of verses, lines & tags which are at the poet-diviner’s disposal & can be supplemented by new invention. (...) The individual poet takes off from the collectivity, to which he adds as last in line of makers. But his “art” is one of assemblage — the weighing of line against line” Jerome Rothenberg, in: *Technicians of the Sacred*, 1985, p.477.

autor funciona em paralelo com sua comunidade de autores de etnopoésia. Esse método nos remete também à própria figura do poeta para esta comunidade: um compilador ao mesmo tempo que um “autor”, uma ideia que se coaduna perfeitamente com o artista de vanguarda. Termina a nota com um comentário de Jackson Mac Low sobre co-criação na poesia e um poema — para ser tomado comparativamente ao poema iorubá, que se inicia da mesma forma descritiva afirmativa, “Shango is” — do poeta Takis Sinopoulos, no qual há também uma série de anáforas a partir de “Constantinos is”:

Constantinos is a door.	Constantino é uma porta.
He is a face behind the door.	Ele é a face atrás da porta.
He is a door that suddenly slams and crushes / your fingers.	Ele é a porta que bate de repente e esmaga seus / dedos.
Constantinos is an empty room ¹⁶² .	Constantino é um quarto vazio.

Ainda dentro do tema das “Nomeações” o poema iorubá é seguido, de modo justaposto, ao poema galês “A Poem for the Wind” [Um poema para o vento], atribuído ao bardo lendário Taliesin. Também construído através de anáforas em frases afirmativas (típica da poesia atribuída a Taliesin), o poema descreve o vento por meio de seus atributos, em versos como “ele é o que não vê/ele é o não visto”, ou “ele é bom/ ele é mau”. É bastante claro que o procedimento de Rothenberg não visa a educar o leitor a respeito de nenhuma das culturas que cita, mas explicitar procedimentos poéticos comuns, comparativamente. Ao colocar lado a lado poemas de culturas distantes, espacial e temporalmente, Rothenberg busca trazer à tona, na mente do leitor, processos estruturais e de composição dessa poesia, uma espécie de DNA da poesia sagrada, tal como ela se apresenta em diversas manifestações do gênero humano.

Na mesma linha de *Technicians of the Sacred*, em 1971, e concomitante à publicação da revista *Alcheringa*¹⁶³ de etnopoésia, outra antologia é lançada: *Shaking the Pumpkin*¹⁶⁴ [Sacudindo a Abóbora] (1971). É uma antologia exclusivamente focalizada na poética

¹⁶² Excerto. In: *Technicians of the Sacred*, 1985, p. 478.

¹⁶³ Reproduções fac-símiles das revistas *Alcheringa* (de 1970 a 1980) estão disponíveis em formato pdf (audio em mp3) no site <http://ethnopoetics.com>.

¹⁶⁴ Segunda edição em 1985.

indígena norte-americana. A divisão é temática, lembrando o começo de *Technicians of the Sacred*: “Preludes” [Prelúdios], “Shaking the Pumpkin” [Sacudindo a Abóbora], “A First Service” [Uma Primeira Cerimônia], “A Book of Narratives” [Um Livro de Narrativas], “A Second Service” [Uma Segunda Cerimônia], “A Book of Events” (I and II) [Um Livro de Eventos], “A Third Service” [Uma Terceira Cerimônia], “A Book of Extensions” (I and II) [Um Livro de Extensões], “A Fourth Service” [Uma Quarta Cerimônia], “Postludes” [Poslúdios]. E também aqui, como em *Technicians of the Sacred*, as fontes estão no final do livro. A coesão temática, no entanto, é bem mais forte, e os poemas, se lidos sequencialmente, formam um amálgama, como se cada capítulo fosse um grande poema em *collage* daquilo que poderíamos tomar como central em termos de procedimentos e ideias de uma poética indígenas norte-americana. A impressão final nos remete também a um tipo de *Found Poetry* [Poesia Encontrada], na linha dos *Found Objects* ou *Readymades* de Marcel Duchamp: tem-se a impressão de vários objetos poéticos que assumem seu sentido pela intervenção de uma mente pensante que os colocou naquele lugar.

Technicians of the Sacred trouxe em sua introdução o conceito de *etnopoesia*. Essa definição continua válida para as antologias seguintes. Mas como Rothenberg pensou tal conceito, fundamental para a leitura de sua obra poética? Podemos definir *etnopoesia* como a poesia produzida por povos tribais ou sociedades tradicionais, em geral a partir de relatos antropológicos, com ênfase na produção oral (mas não limitada a ela), sem limite temporal de produção. O termo também se estende a todo texto poético que possui alguma relação estética com esse tipo de poesia, produzido em qualquer parte do mundo. A etnopoesia leva em consideração a relação de proximidade que essas sociedades têm com o sagrado, assim como as formas poéticas que utilizam para expressá-lo. Rothenberg emprega a expressão de Mircea Eliade, “técnicos do sagrado”, para falar sobre esses *poetas-xamãs*. O conceito problematiza questões de autoria e identidade, e da relação entre a arte e o sagrado, e do sagrado como arte em um mundo laico.

A tradução de *etnopoemas* leva Rothenberg a desenvolver o conceito de *tradução total* (*total translation*)¹⁶⁵, pois grande parte dessa poesia que seleciona para suas antologias foi

¹⁶⁵ *Total translation* ou *tradução total* pode ser entendida em paralelo à *transcrição* – conceito de tradução criado por Haroldo de Campos. *Transcriar* significa reinventar no idioma de chegada as características estéticas

composta em línguas inacessíveis para o leitor comum. Rothenberg concebe a ideia de se traduzir o *modo* ou *método* como foi gerado o texto original (oral ou escrito), produzindo uma equivalência que pretende atingir todos os seus níveis de enunciação, ou, como Rothenberg escreveu sobre uma série de canções-poemas dos índios navajo:

Tudo nessas canções-poema é, em última instância, traduzível: palavras, sons, voz, melodia, gestual, etc., na reconstituição de uma unidade que seria destruída se nos aproximássemos de cada elemento isolado. Uma experiência completa e total começa nela, e apenas uma tradução total pode completamente trazê-la à tona.¹⁶⁶

A *tradução total* observa o método de composição da língua de partida e o imita na língua de chegada. Sons que têm função ritual, mas não semântica, não são ignorados, e tornam-se parte integrante da versão em língua inglesa. A *performance* leva em conta procedimentos xamânicos como os descritos por Mircea Eliade: o uso de efeitos de voz, sons de chocalho ou tambor, que são também incorporados à performance do poeta. O corpo do poema na página assemelha-se a uma partitura, com indicação de sons a serem lidos, seja silenciosa ou performativamente pelo leitor, ainda que seja muito difícil reproduzir a *performance* a partir do poema na página. A versão impressa é um registro da *performance*, mas não a recria sozinha na mente do leitor como se espera de um poema convencional: devemos primeiro ouvir o poema para poder entender como operam as marcações impressas. O exemplo é o poema “The I Horse Song of Frank Mitchel” (do livro *The XII Horse Songs of Frank Mitchel*), concebido na língua navajo e trabalhado inicialmente por Rothenberg a partir de uma transcrição do antropólogo McAllester, da seguinte forma:

operantes no texto de partida. Essas ideias são desenvolvidas pelos poetas concretos brasileiros, sobretudo o próprio Haroldo de Campos, a partir de concepções poundianas de tradução. Ezra Pound é uma forte influência não apenas para Rothenberg, mas também para os concretos — daí o sentido da comparação com a terminologia de Campos. Dentre as muitas ideias de Pound sobre tradução, podemos destacar como mais pertinentes em relação aos usos de Rothenberg a ideia da tradução exercida como crítica (o *criticism by translation* nos *Literary Essays* de Pound, também presente em Haroldo de Campos), e a tradução como apropriação (como podemos observar nas *personae* de Pound, que coloca traduções dentro de sua obra autoral, procedimento adotado tanto por Haroldo como por Rothenberg).

¹⁶⁶ “Everything in these song-poems is finally translatable: words, sounds, voice, melody, gesture, event, etc., in the reconstitution of a unit that would be shattered by approaching each element in isolation. A full and total experience begins it, which only a total translation can fully bring across.” Jerome Rothenberg, in: *Pre-Faces and Other Writings*, New York, New Directions, 1981, p. 91.

dzo--wowode sileye shi, dza--na desileye shiyi dzanadi sileye shiya'e

Segundo Rothenberg, esse mesmo segmento, ao ser pronunciado “como se fala”, fica:

dz ____ di silá shi dz ____ di silá shi dz ____ di silá shi¹⁶⁷

cujá tradução, em português, seria algo como “aqui ele — está — lá (&) meu” repetida três vezes. Rothenberg aponta para o problema de que, no original, cada vez que uma dessas frases é repetida em navajo, ocorrem modificações, criando eventos sonoros distintos que se perderiam completamente em uma tradução literal. Mesmo não conhecendo a língua navajo, podemos depreender que a tradução literal *explica o sentido* da frase e seu contexto, mas poeticamente falha em gerar a apreensão imediata de seu método de produção.

Rothenberg opta por uma espécie de tradução-partitura, convertida também em gravações e performances ao vivo dessas canções, acompanhadas do chocalho. O resultado pode ser visto na figura 7, na página da revista *Alcheringa*, número 1.

As composições, uma vez devolvidas ao âmbito de sua função ritual, se tornam poemas, ainda que assim considerados a partir de uma acepção de poesia experimental. O interessante é notar que não temos apenas a revalorização da obra artística/ritual indígena, mas também a busca de novos influxos criativos para a poesia contemporânea, através de um modo novo de leitura do *primitivo* como *complexo*; ou, nas palavras de Rothenberg:

A pergunta que surge, invariavelmente: por que os sons no canto navajo são tomados com um “poema”? E a resposta: porque Hugo Ball ou Kurt Schwitters (ou quem você quiser) abriram esse domínio para nós. Mas quando o fizeram também apontaram para a possibilidade de continuidade humana que havia sido interrompida ou pelo menos obscurecida: uma forma de discurso não semântica para a qual estavam chamando a nossa atenção. Observando por mim mesmo, apenas continuei o processo, talvez o tenha deixado mais aparente.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Revista *Alcheringa* número 1, outono de 1970, organizada por Jerome Rothenberg & Dennis Tedlock.

¹⁶⁸ “The question invariably comes up: why are those sounds in the Navajo chant taken as a “poem”? And the answer: because Hugo Ball or Kurt Schwitters (or you name them) opened that domain for us. But when they did they also pointed to a possible human continuity that had been broken or at least obscured: a non-semantic form of utterance to which they were now calling our attention. I have, in taking a look for myself, only continued the process, maybe made some of it more overt.” Jerome Rothenberg, in: *Pre-faces and other*

J.R.'s "total translation" (see preceding page), done with the assistance of David P. McAllester & a grant-in-aid from the Wenner-Gren Foundation.

THE FIRST HORSE-SONG OF FRANK MITCHELL (BLUE)

Navajo

Key: wnn N nnnn N gahn

All ahrenow some 're there & mine all (gahn) & some (gwing) there
are mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine there nnnn N
gahn

All ahrenow some 're there & mine all (gahn) & some (gwing) there
are mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine there

(Nnnnn N gahn) because I was the boy raised ing the dawn & nnnn
but some there are mine all (gahn) & some (gwing) there 're
mine there

(Nnnn N gahn) & in the howse the bluestone home & mmmrrrr but some
there 're mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine there

(Nnng N gahn) & in the howse the shiningwingNdgahn & some there
are mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine there

(Nnnn N gahn) & ing the swollenowse his breath has blown & nnnn
but some there are mine all (gahn) & some (gwing) there 're
mine there

(Nnnn N gahn) & ing the howse the hoNloly home & mmmmm but some
there 're mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine there

(Nmmmm N gahn) ndin the house of precious cloth we walk (p)pon
(N gahn) & nnnn but some there are mine all (gahn) & some
(gwing) there 're mine there

(Nnnn N gahn) N prayersticks that are blue N wwnnn but some there
're mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine there

(Nnnn N gahn) with my feathers that are blue N wwnnn but some there
're mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine there

(Nnnn N gahn) with those spirit horses that are blue & wwnnn but
some there 're mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine
there

(Nnnn N gahn) with those spirit horses that are blue & dawn N nnnn
but some there are mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine
there

(Nnnn N gahn) with those spirit horses that are bluestonawu N nnnn
but some there are mine all (gahn) & some (gwing) there 're mine
there

Portanto, o domínio aberto para Rothenberg o leva a considerar a poesia como um resgate dessas questões. Não era uma questão antropológica chamar a isso poema ou em que medida seus autores veriam seus cantos assim, mas se seriam poemas dentro de uma apreciação técnica e crítica da poesia, com esse foco e esse repertório de Rothenberg.

Concomitante à sua produção dentro do movimento etnopoético, Rothenberg também está escrevendo e publicando livros de poesia. E sua poesia continua a se tornar cada vez mais marcada por esse impulso. Destaco, de sua produção do início dos anos 1970, as diferentes versões publicadas de *A Seneca Journal* [Um Diário Seneca] como uma série particularmente marcada pela presença da etnopoesia e dos estudos antropológicos — e um exemplo disso é o poema “Old Man Beaver Blessing Song” [A Canção de bênção do Velho Homem Castor]:

*OLD*MAN*BEAVER'S*BLESSING*SONG*
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar*
 heeheeHOHOheeheeHOHOheeheeHOHO
 *OLD*MAN*BEAVER'S*BLESSING*SONG*

Figura 8. “(song #1)” em *A Seneca Journal*, 1978, p.9.

A frase que se repete ao longo do poema “all*i*want*'s*a*good*5¢*seegar” [tudo que eu quero é um bom charuto de 5 centavos] é provavelmente uma referência ao charutos

de cinco centavos "Uncle Jake's Nickel Seegar - Five Cents Worth O'Dern Good Smokin¹⁶⁹". Os aspectos gráficos do poema na página nos sugerem uma partitura, tal como vimos nas "Horse Songs", acima, com cada asterisco operando como uma "pausa", ou respiração, e as letras, maiúsculas e minúsculas, também indicando variação na leitura. Na *performance* do poema¹⁷⁰, existem variações não contempladas pela leitura feita na página, pois o "desenho" do poema é completamente simétrico, e não anota o modo estendido como Rothenberg entoou o final do poema, por exemplo. No entanto, o poema parece ter dupla função, como *canção* e como *inscrição*. Como canção, remete ao aspecto encantatório repetitivo de cantos entoados para induzir o transe xamânico — a viagem que leva o xamã a conhecer seu animal sagrado, que, no caso, é o castor; como poema, na página, nos remete a uma inscrição mágica, talismânica; e o poema seria esse objeto, em escrita votiva, no qual se faz um pedido (no caso, o *charuto*) imbuindo a folha de papel desse poder visual correspondente à *performance* sonora.

Da mesma maneira que o aspecto etnopoético das culturas que Rothenberg pesquisa informam sua poesia e criam um registro que relaciona aspectos sagrados da escrita antiga aos novos usos gráficos das vanguardas, também as vanguardas informam o modo como Rothenberg cria suas antologias e traduções dessas culturas. Ao comentar, de forma geral, o legado de Ezra Pound na poesia e nos poetas contemporâneos, em especial norte-americanos, Marjorie Perloff, em seu ensaio "The Contemporary of Our Grandchildren"¹⁷¹ [O Contemporâneo de Nossos Netos], vê o método poundiano de tradução como a base para a etnopoesia:

(...) o movimento chamado etnopoesia tomou aquilo que seu fundador, Jerome Rothenberg, chama de a "inovação essencial em tradução" de Pound como pedra angular de sua recente re-criação de textos tribais e sagrados de culturas antigas ou "primitivas": uma revista como a *Alcheringa* leva a novos domínios (o maia, o somali, o

¹⁶⁹ Esses charutos vinham em uma caixa com um desenho no rótulo de um velhinho magricelo de barbas brancas, óculos e cartola fumando um charuto e sendo observado por um gato, feito pelo cartunista Eugene 'Zim' Zimmerman.

¹⁷⁰ Ver <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Rothenberg.php>

¹⁷¹ Originalmente publicado em 1985. Recolhido em *Poetic Licence*, 1990, pp.119-44. O título se refere ao modo como Hugh Kenner chamou Ezra Pound: um poeta que seria atual para a geração de seus netos, ou seja, o artista considerado "à frente de seu tempo".

polinésio) a “invenção da China” de Pound, nas palavras de Eliot, ou sua invenção de Roma ou da Provença.¹⁷²

Mais adiante, no mesmo texto, Perloff associa a linguagem dos *Cantos* de Pound ao modo de composição das antologias de Rothenberg. Seu exemplo é a antologia *America, a Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present*. [America, uma Profecia: Uma Nova Leitura de Poesia Americana dos Tempos pré-Colombianos ao Presente] (1973), de Rothenberg e George Quasha. Perloff descreve o modo como lemos, no corte e rearranjo de textos de Rothenberg, “familiar works in quite a new way¹⁷³” [obras familiares de uma forma realmente nova].

No caso desse ensaio especificamente, o objetivo é demonstrar a vitalidade de Pound (e nisso é muito bem sucedido), mais do que apresentar o método pelo qual Rothenberg cria suas antologias em todos seus aspectos. É digno de nota que Perloff pensa a antologia de Rothenberg em comparação com a linguagem dos *Cantos* e não, por exemplo, o modo como Pound compôs sua própria antologia poética, *Confucius to cummings*. A *justaposição*, ou modo paratático, central para a interpretação poundiana do ideograma, no qual *fragmentos* de qualquer espécie de produção cultural são escolhidos criticamente por ser *punti luminosi* e se colocam lado a lado, geram por seu atrito uma força de sentido muito além da mera soma de suas partes. É um sentido que está naquilo que os une, que não está presente, mas se configura na mente do leitor. Pound não aplicou esse método a nenhuma antologia, mas esse tipo de linguagem de certa forma invade todo seu modo de escrita em diferentes domínios: poesia, ensaística, cartas a amigos.

Ainda que importante, o método poundiano pode ser considerado como ponto de partida, mas não a totalidade daquilo que Rothenberg alcança com a etnopoesia. Abrir a percepção poética para novos “domínios”, como diz Perloff, da poesia maia ou iorubá tem implicações distintas das culturas que levaram Pound, em sua época, a sacudir as fronteiras

¹⁷² “(...) the movement called ethnopoetics has made what its founder Jerome Rothenberg calls Pound’s “pivotal breakthrough in translation” the cornerstone of its recent re-creation of tribal and sacred texts from “primitive” and ancient cultures: a journal like *Alcheringa* carries into new realms (the Mayan, the Somali, the Polynesian) Pound’s “invention of China,” as Eliot called it, or his invention of Rome and Provence.” Marjorie Perloff, in: *Poetic Licence*, 1990, p. 131.

¹⁷³ Idem, p. 143.

do cânone poético. As odes chinesas escolhidas por Confúcio, os poemas de *Cathay*, a poesia provençal ou da Roma antiga eram todos modelos de poesia produzida por cortes — uma poesia sofisticada, fruto de uma mentalidade de cultivo do ócio, muito distante da organicidade crua buscada por Rothenberg nas poéticas com que procurou, ele próprio, estender mais e mais a fronteira do cânone poético ocidental.

Outro ponto que importa salientar é que, ainda que se possa afirmar, como fez Perloff, que “Pound’s presence provides a point of reference for the entire text” [a presença de Pound oferece um ponto de referência para todo o texto], em *America, a Prophecy* temos uma tríade de influências modernas: Pound, Stein e Williams; e dois grandes precursores: Whitman e Blake. Cada um contribui de forma significativa, ainda que a mais aparente, a colagem ideogramática, seja poundiana. As menções a Pound funcionam, segundo Perloff, como “metapoetic signposts” [sinalizadores metapoéticos] — o mesmo pode ser dito de Williams e Stein, também extensivamente citados.

Williams foi fundamental para a percepção da importância do inglês estadunidense e pelo apreço à organicidade do “propriamente americano”, além de uma ideia de concretude do poema — o poema como *coisa*. Se pensarmos novamente nos *objetos encontrados* de Duchamp, os fragmentos de textos reunidos podem ser tomados como pequenas peças que foram sendo *encontradas* e montadas, e a antologia se tornaria uma *máquina* textual, feita de palavras — um modo particular de Rothenberg ler Williams. Gertrude Stein, a quem retornaremos logo adiante, trouxe para as vanguardas a habilidade de desautomatizar os hábitos linguísticos da escrita literária e poética, voltando-se para a linguagem *em si*. Isso forneceu a Rothenberg um elo entre uma escrita de vanguarda e o modo etnopoético de aceitar todo tipo de uso da linguagem, vista pelos olhos *do outro* — ambas com um alto índice do “coeficiente de esquisitice”, na expressão de Bronislaw Malinovsky¹⁷⁴. Trata-se portanto de uma tríade de artistas inspiradores, e não apenas o resultado da presença isolada, ainda que muito marcante, de Ezra Pound.

Em 1983, Rothenberg publica outra antologia importante para a etnopoesia: *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics* [Simpósio do Todo: uma

¹⁷⁴ Bronislaw Malinowski, *Coral Gardens and Their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*, 1935.

Amostra de Discursos à cerca de uma Etnopoesia](1983). *Symposium of the Whole* é uma antologia de textos críticos e acadêmicos de diversas áreas, publicado em co-autoria com sua esposa, a antropóloga Diane Rothenberg. O livro expõe textos teórico-críticos que nortearam ou tornaram possível a criação da *etnopoesia*. Dentre essas fontes podemos destacar, entre os precursores, Ezra Pound, obviamente, Tristan Tzara, Arthut Rimbaud, Federico García Lorca, Ernest Fenollosa (com a revalorização da poesia chinesa, também através de traduções), e o antropólogo Leo Frobenius, que participava do grupo difusionista, estudava as culturas africanas e cunhou o termo *paideuma*¹⁷⁵. Como lemos em toda a série *Poems for the Millennium*, Rothenberg gosta de pontuar os precursores poéticos de uma ideia ou procedimento para depois chegar àqueles que seguem o mesmo fluxo ou ideário. A mesma coisa é feita em *Symposium of the Whole*: há uma ênfase inicial no momento modernista de busca pelo primitivo, passando por textos fundamentais da antropologia, até alguns “movimentos contemporâneos”, com antropólogos e tradutores importantes para a etnopoesia.

Muito do que lemos em *Symposium of the Whole* nos remete também ao momento em que a arte ocidental começa, durante o modernismo, a reconhecer e admirar a arte africana, a arte indígena, a arte “primitiva”, como acontece com Picasso e Matisse, e suas coleções de máscaras africanas. Quando Picasso viu a “Vênus Negra” em uma exibição de arte africana no início do século XX em Paris, concluiu que era “mais bela do que a Vênus de Milo.” A estátua em questão era uma escultura do século XIX, proveniente do Gabão. Nas palavras do crítico de arte Bernard Smith, Picasso

(...) parte de um primitivismo ingênuo nos anos do pré-guerra, quando se apropriaram das qualidades formais da escultura africana embora ignorassem seu conteúdo, para um primitivismo mais sofisticado, que se apropriou da forma *E* do conteúdo, e transformou esse último para atender suas próprias necessidades culturais. Para Picasso, a arte africana reforçava sua visão de que o artista era um xamã para sua própria cultura.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Frobenius foi lido com muito interesse por Pound e posteriormente pelos poetas do grupo Negritude.

¹⁷⁶ “moved from a naive primitivism in the pre-war years that appropriated the formal qualities of African sculpture while ignoring its content to a more sophisticated primitivism that appropriated form AND content and transformed the latter to suit his own cultural needs. For Picasso, African art reinforced his

Esse caminho não é o mesmo de Rothenberg, que, portanto, já chega ao etnopoético considerando não apenas *forma e conteúdo*, mas também, e principalmente, *método*. Se Picasso e Matisse não viam o primitivo como “pitoresco” ou meramente decorativo, mas dotado de uma linguagem visual sofisticada; e, se para os pintores modernos era necessária uma defesa dessa arte, o alvo no contexto contemporâneo já não é mais o mesmo: a etnopoesia se preocupa com aquilo que, advindo das complexas formas poéticas dessas tradições, ficará refletido no resultado final, ou seja, no poema.

O Artista como Xamã, sua Função Social e a Poesia

A literatura ocidental olha para Homero como modelo: as narrativas da *Ilíada* e da *Odisséia* ainda são a fonte mais utilizada, ainda que indiretamente, para o modo como contamos nossas histórias. Como observa N. J. Lowe, basta olharmos para o modo como se constroem narrativas de outras culturas para notar que

Consideramos tanto da narrativa homérica como natural que é apenas quando nos deparamos com sua contraparte nas grandes narrativas não ocidentais — o *Mahabharata*, digamos, ou o *Romance dos três reinos* — que podemos ver quão seminal sua ideia de enredo tem sido para tudo aquilo que veio depois. Para Aristóteles, que tinha a vantagem dos poemas cíclicos como comparação, o impacto da revolução foi muito mais diretamente visível — chamando nele a linguagem do entusiasmo sem paralelo em nenhum outro momento de sua obra.¹⁷⁷

As duas maiores obras do modernismo de língua inglesa, *Ulysses* de James Joyce e *Os*

view that the artist was a shaman for his own culture.” Bernard Smith, *Modernism's History*, 1998, p. 138.

¹⁷⁷ “We take so much of this Homeric narrative legacy for granted that it is only when we encounter its great non-Western counterparts — the *Mahabharata*, say, or the *Romance of the three kingdoms* — that we can see how seminal its plot ideas have been for all that came after. For Aristotle, who had the advantage of the Cyclic poems to compare, the impact of the revolution was much more directly visible — drawing from him a language of enthusiasm unparalleled elsewhere in his entire writing” N. J. Lowe, in: *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, p.104.

Cantos de Ezra Pound se reportam à *Odisséia* de Homero. Vários poetas depois de Pound buscaram responder à forma do “poema longo”: Williams, Charles Olson, Zukofsky. Derek Walcott (1930), em 1990, publica *Omeros*, em referência direta ao gênero épico e à *Ilíada*.

Homero é ainda um poeta cercado de mistérios, a começar de sua própria existência, pois se diz que não existiu. E, se existiu, era um poeta pobre, errante e cego. Ou trabalhava em alguma corte e não era pobre. Ou eram muitos. Tão escorregadia quanto seu autor, a obra homérica é tanto o modo como contamos histórias que acreditamos ser “tradicionais” quanto suas metamorfoses mais recentes — o cinema, que já completou um século, e os jogos para computador cujo valor como “arte” ainda aguarda julgamento futuro. Sua presença é tão pervasiva que é praticamente invisível.

É justamente essa invisibilidade que interessou tanto à vanguarda: não era a questão de operar um *resgate*: Homero está presente demais para necessitar ser lembrado. Mas esse seu retorno era uma volta àquilo que representou em sua forma primitiva, ou como viam a hipótese mais recente de sua forma primitiva.

Rothenberg também opera esse retorno, que é um retorno via poesia, e não arqueologia, e portanto seu trabalho não pretende tratar seus objetos como delicadas peças de museu: trata-os como coisa viva. As implicações, em parte já discutidas aqui, são muitas e muito complexas, cruzam identidades, culturas e tempos diferentes, perpassando aproximações e afastamentos produzidos pelo mestre antologista e sua imaginação formal.

Um segundo passo na revitalização da poesia como texto sagrado vem com a releitura da própria figura do poeta. O poeta, na leitura etnopoética de Rothenberg, é o xamã. Mas é também o profeta, o místico, o vidente. Assim como o poeta, a figura do vidente pode ser vista de forma dúbia. O poeta pode ser um ente iluminado pela inspiração divina ou uma ameaça à sociedade. O vidente pode ser, da mesma forma, fonte de contato com o sagrado ou um trapaceiro. Em suas associações, Rothenberg é plenamente consciente dessa duplicidade como também tira proveito poético dela.

Na Grécia antiga, a figura com função social mais próxima do termo *xamã*, tal como o utilizamos na linguagem corrente, seria aquela exercida pelo *mantis*, termo que traduzo por *vidente*, mas que abrange mais de um tipo de prática que pressupunha estados alterados de consciência: “Um vidente (*mantis*) era um adivinho profissional, um especialista na arte da

previsão. (...) O termo também se refere a uma coleção de tipos proféticos, desde os profissionais de classes altas que acompanhavam generais em suas campanhas aos médiuns de possessão nos oráculos ou benzedeiros e intérpretes de sonhos nas esquinas.” Ainda que estivessem de alguma forma ligados a uma ideia de dom ou inspiração divina, “nunca houve momento algum na sociedade grega em que o poeta (*aíodos*) e o vidente (*mantis*) fossem indiferenciados. Sempre realizaram funções muito distintas e tinham papéis sociais muito diferentes”.¹⁷⁸ A questão que se coloca a partir dessa diferenciação é: por que a aproximação de duas funções distintas nos parece hoje quase natural?

Uma hipótese poderia supor a presença da fala em *verso* dos oráculos, que emparelha tecnicamente a produção da poesia e a do vaticínio: para uma época, como a nossa, em que o reconhecimento de estruturas e mecanismos de técnica (sem a precisão que via em *tékhnē* a *ars*, como também Rothenberg vê) oferece uma linha de reconhecimento técnico-científico, poderia produzir uma aproximação superficial entre as duas técnicas, resultando da *aproximação* uma *identidade*; outra, que o romantismo — ou boa parte da poesia escrita do fim do século XVIII a meados do XIX na Europa —, inflando a figura do poeta de diversos poderes (o gênio, o pária, o possesso), o chamou por vezes “vate” (como lemos em nossos poetas românticos), supondo nesse servo das Musas um herói da visão, transposto em modelos como o do próprio William Blake e seus livros proféticos.

E o que permite a Rothenberg fazer dessa aproximação um ponto de partida para se debater o fazer poético contemporâneo é justamente o quanto ambas as funções se tornaram *marginais* — tanto o “adivinho” como o “poeta” deixam de ter no mundo contemporâneo uma função social, e muito menos uma que se possa definir como *benéfica* à sociedade. O *poeta* passa a residir em uma zona nebulosa dicotômica: pode ser o poeta laureado — inócuo muito mais que benéfico — que pode trazer glória à nação no momento de um prêmio Nobel, fazer uma poesia de denúncia de questões sociais, ou lembrar-nos da presença do

¹⁷⁸ “A seer (*mantis*) was a professional diviner, an expert in the art of divination. (...) The term also embraces an array of prophetic types, ranging from the upper-class professionals who accompanied generals on campaign to the possessed mediums at oracular sites to street-corner purifiers and dream interpreters. Despite the fact that both might lay claim to divine inspiration, there was no stage in Greek society in which the poet (*aíodos*) and the seer (*mantis*) were undifferentiated. I They always performed different functions and had very different social roles.” Michael Attyah Flower, in: *The Seer in Ancient Greece*, 2008, p 22.

“belo” ou do “poético” em um sentido vago de “sublime”. Ou espera-se que demonstre estar possuído de um talento raro para recriar a escrita, e que seja reconhecido como um reinventor, que choque, que transforme; que reproduza, enfim, o que se espera de uma vanguarda — mesmo que não seja necessariamente, *lido*. Não se credita mais ao poeta a *loucura divina*, nem a capacidade de corromper que tanto preocupou Platão, mas sua posição permanece, ainda assim, fora do centro, à margem.

Ainda que definitivamente distintos, poeta e vidente “estavam entre os especialistas que migravam de comunidade em comunidade, mas um não poderia fazer o trabalho do outro. Na Grécia antiga um lar aristocrático bem equipado necessitava de ambos.”¹⁷⁹ Uma função exercida através de um estado alterado de consciência, também tido como dom especial não democraticamente dado a qualquer cidadão, teria ainda assim sido visto como *técnica*, tanto quanto um cozinheiro ou artesão. A expressão *técnicos do sagrado* utilizada por Rothenberg para se referir é um termo retirado de Mircea Eliade:

(...)Um ponto importante que perpassa todo o livro é que esses povos (& eles são diversificados demais para se contemplar com um nome único) são precisamente “técnicos” naquilo que mais lhes interessa — especificamente em sua relação com o “sagrado” como algo que podem criar ou capturar de modo ativo. Esse é realmente o único modo no qual espero definir “primitivo”: como uma situação na qual tais condições florescem & na qual os “poetas” são (na frase de Eliade) os principais “técnicos do sagrado.”¹⁸⁰

O livro de Eliade *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (1951)¹⁸¹ foi uma leitura seminal tanto para Rothenberg quanto para muitos de sua geração ligados à contracultura dos anos 1960, assim como o livro de Joseph Campbell, *Masks of Gods: Primitive Mythology* [As Máscaras de Deus: Mitologia Primitiva] (1959), e toda a obra de Carlos Castañeda.

¹⁷⁹ “They were among the specialists who migrated from community to community, but one could not do the work of the other. In archaic Greece the well-equipped aristocratic household needed both”, idem.

¹⁸⁰ “A major point throughout this book is that these peoples (& they’re likely too diverse to be covered by a single name) are precisely “technicians” where it most concerns them – specifically in their relation to the “sacred” as something they can actively create or capture. That’s the only way in fact that I’d hope to define “primitive”: as a situation in which such conditions flourish & in which the “poets” are (in Eliade’s phrase) the principal “technicians of the sacred.” Jerome Rothenberg in: *Pre-Faces and Other Writings*, 1981, p. 70.

¹⁸¹ No Brasil, *O xamanismo e as técnicas sagradas de êxtase*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

A partir de seus estudos sobre o xamanismo, Rothenberg aperfeiçoa a ideia de como a linguagem e a *performance* sempre estiveram presentes na cultura humana, e como eram “totalmente desenvolvidas e complexas,” de forma que “era só um pequeno passo além daquilo que apresentou para tomar os xamãs de seu livro como proto-poetas, com o cuidado, no meu caso pelo menos, de que o que estávamos procurando não fosse tanto xamanismo quanto poesia — não importando se os dois (xamanismo e poesia) se fundissem ou não.¹⁸²” Eliade se refere ao xamã como tendo uma “aquisição maciça do sagrado,” o que o torna um “técnico do sagrado”. A própria palavra “técnico”, do grego *tekhnikós*, se refere à “arte, à ciência ou ao saber, ao conhecimento ou à prática de uma profissão;” *tékhnē*, para Aristóteles, na *Poética*, é tanto *técnica* como *arte*, o que nos sugere uma aproximação entre o poeta como técnico da escrita, e o xamã como técnico do sagrado.

Especialmente em relação às tribos norte-americanas o xamã não é exatamente o monopolizador das funções sagradas, uma vez que é comum a todos os membros da tribo compartilhar experiências místicas. O xamã, porém, é o único que possui a técnica do êxtase sagrado, é o único habilitado — tanto por ter sido escolhido como por ter passado pelo processo iniciático — a penetrar profundamente no mundo espiritual. A questão da função social é também central nas descrições mais comuns do papel social do *xamã* nas sociedades tradicionais:

O xamã, em comum com o sacerdote de outras religiões, não traz nenhuma reforma social, pois é conservador e sustenta a ordem estabelecida. Por milhares de anos o xamã tem protegido o conhecimento mitológico. Desta forma, ele está completamente integrado na cultura, enquanto que o profeta é o reformador-inovador.¹⁸³

¹⁸² “It was just a small push beyond what he presented to take the shamans of his book as proto-poets, with the caveat, in my case at least, that what we were looking for wasn’t shamanism so much as poetry — no matter if the two (shamanism & poetry) coalesced or not.” Jerome Rothenberg, citado por Peter Davis e Tom Koontz, in: *Poet's Bookshelf II: Contemporary Poets on Books That Shaped Their Art*, p. 262.

¹⁸³ “The shaman, in common with the priest of other religions, does not bring about any social reform for he is conservative and supports the established order. For thousands of years the shaman has protected mankind’s mythological knowledge. Thus he is a completely integrated part of the culture, whereas the prophet is a reformer-innovator.” in: Margaret Stutley, *Shamanism*, 2003, p.6.

Talvez por esse motivo a figura do poeta-xamã que transparece em Rothenberg tenha de ser composta, e não uma figura culturalmente específica. De cada uma dessas possibilidades ele retira um aspecto, uma nova faceta que pode ser usada como metáfora para o poeta e o ato de compor a poesia: o xamã como detentor de uma técnica, o vidente como mediador entre o mundo real e o mundo invisível, o profeta como um reformador, e assim por diante.

A Poesia como Técnica: Primitivo e Vanguarda

Em *A Seneca Journal*, que vimos de passagem, acima, a propósito da “Old Man Beaver Blessing Song”, Rothenberg registra sua experiência entre os índios seneca, incluindo, brevemente, a cerimônia comentada em seu prefácio, a do recebimento de um animal mítico com o qual se identifica (ou é identificado, isso não fica claro): o Castor, e um novo nome:

Me tornei um castor em 1968. Richard Johnny John foi o meu pai. A cerimônia se passou na *longhouse* (casa comunitária) & foi muito breve. Eles disseram palavras em seneca. Eu recebi um novo nome. Eu não sabia se era a sério, mas o nome era ótimo. Minha esposa & filho se tornaram garças-azuis (...) Me interessei por castores quatro anos depois — quando fui morar em Salamanca. Salamanca é uma cidade ferroviária na reserva. Eu a vi uma vez em um mapa alemão da America que omitia Albany. A população agora é de 7000 pessoas & é majoritariamente branca. Charles Olson escreveu: A história é o novo localismo. Ezra Pound: Um épico é um poema incluindo história. Quando eu morrer meu nome volta para o lugar de onde veio. Um seneca virá buscá-lo.¹⁸⁴

¹⁸⁴ “I became a beaver in 1968. Richard Johnny John was my father. The ceremony took place in the longhouse & was very brief. They said some words in Seneca. I got a new name. *I didn't know if they were serious* but the name was great. My wife & son became blue herons. (...) I got interested in beavers four years later — when we went to live in Salamanca. Salamanca is a railroad town right on the reservation. I saw it once on a German map of America that omitted Albany. The population now is 7000 & is mostly white. Charles Olson wrote: History is the new localism. Ezra Pound: An epic is a poem including history. When I die my name goes back to where it came from. A Seneca will come for it.” Jerome Rothenberg, in: *A Seneca Journal*, 1978, p.2.

Os poemas giram em torno da cultura indígena norte-americana e do significado, para o poeta, de estar em meio a uma cultura diversa como alguém “de fora”, mas que ao mesmo tempo busca estar aberto para a cultura *do outro*. *A Seneca Journal* tem quatro capítulos: “Beavers” [Castores], “Midwinter” [Meio do Inverno], “Serpent” [Serpente] e “Dreams” [Sonhos]. Rothenberg mostra, em vários momentos do livro, a implicação de ser um branco em meio de índios, assimilando, ao mesmo tempo, um tipo de notação mágica da experiência que podemos associar com o xamanismo, e traduzindo-a em poesia. Tecnicamente, o livro é muito variado, especialmente se considerarmos que tem apenas 119 páginas. A primeira parte, “Beavers”, nos traz poemas de elucubração sobre o sentido de “ser um castor”, e suas implicações. É comum, na literatura sobre xamanismo, descrições de encontros entre o futuro xamã e seu *animal de poder*, ou *animal totêmico* — um espírito em forma animal que se torna um guia para o xamã. Rothenberg recebe seu *animal* como sendo um castor¹⁸⁵. Em “A Poem of Beavers”¹⁸⁶ [Um Poema de Castores], Rothenberg descreve primeiramente aqueles animais formando um pacto, com um tipo de linguagem simples, uma linguagem de castores:

“they said I would not	“disseram que eu não iria
“harm them	“feri-los
“would not ever	“não iria nunca
“after	“atrás de
“hunter mink	“caçador marta
“& badger	“& texugo
“but the beaver were	“mas o castores eram
“my friends	“meus amigos
“& helped me	“& me ajudavam

Em seguida, Rothenberg implica que através dos *beavers* e por extensão, dos *seneca*, ele começa a retomar sua própria ancestralidade em um poema em forma de bloco, narrativo e marcado por “falhas” ou pausas — talvez indicando que o processo não é fluido, mas intercalado de vazios necessários, ou falhas histórico-temporais. Nele surgem *homens e*

¹⁸⁵ No entanto, essa transformação não implicaria uma iniciação xamânica, especialmente em culturas indígenas norte-americanas, nas quais isso é parte da iniciação para a vida adulta.

¹⁸⁶ Jerome Rothenberg, in: *A Seneca Journal*. Ver a parte 1 e 2 do poema e a tradução no apêndice, p. 210.

mulheres da floresta, que fogem de lobos, secam cogumelos ao sol, pessoas do passado a quem temos acesso por um *segredo que todos os homens retêm*, através do simples fato de serem, biologicamente, humanos.

so his story began & I knew it also hearing what he
said hearing I knew it was with me from before my time
 & knew it as a memory of my own grandfathers
not as hunters in the woods but on the edge of old world
forests men & women walked by on the way to markets
public baths went berrying in summer chased by wolves in
winter past the huts where mushrooms hung to dry the
old women of the woods lived heavy in grey dresses
chin hairs bristling into gentile beards their own familiar
dogs & cats beside them had the master of the good name
learned from these the speech of animals this is
the secret all men have retained that greater language of
what biological fellowship will open to us once

[e começou sua história & eu sabia também ouvindo o que ele
disse ouvindo eu sabia que estava comigo antes do meu tempo
& sabia como uma memória dos meus próprios avós
não como caçadores nas matas mas no limite do velho mundo
homens & mulheres das florestas a caminho de mercados
banhos públicos colhiam amoras no verão perseguidos por lobos em
invernos passados as cabanas onde penduravam cogumelos para secar
as mulheres velhas das matas viviam pesadas em vestidos cinza
pelos do queixo eriçados em barbas dos gentios seus próprios familiares
cães & gatos ao lado delas tinham a maestria do bom nome
aprendido com eles a fala dos animais esse é
o segredo que todos os homens guardaram a grande língua da
qual irmandade biológica se abrirá para nós um dia]

É como se na sua versão do conceito de *poeta-xamã* Rothenberg pudesse assumir o papel daquele que retoma, para a tribo, o legado dos que vieram antes, e, através do conhecimento das culturas ditas *primitivas*, Rothenberg pudesse resgatar esse legado também, um legado perdido para a civilização ocidental pela urbanização, e para os imigrantes judeus em particular, que, como Rothenberg, perderam suas raízes europeias após o nazismo. Quase concomitante à escrita de *A Seneca Journal*(1970), temos *Poland/1931*(1970-74): podemos

dizer que esse resgate já ocorria na sua poesia, como veremos em um capítulo adiante. E prossegue em sua descrição de uma *vida de castor*, conforme sua transformação ao longo da sequência de versos, que se aprofunda,

what is it to be a beaver truly
when I think of it I think
of water on a body
wholly hair
I think of beaver hats
& beaver movies
I think of a new birth into
beaver life

o que é ser mesmo um castor
quando penso nisso penso
em água em um corpo
todo cabelo
penso em chapéus de castor
& filmes de castor
penso em nascer de novo
numa vida de castor

E perpassam, por todo o poema (assim como por todo o livro), algumas referências ao mundo judaico: o Baal Shem Tov (1698-1760), fundador e figura santificada do movimento hassídico¹⁸⁷, a Torá e conselhos de rabinos. A expressão “baal shem” significa, literalmente, mestre do nome sagrado, e que pode ser lido como um tipo de *técnico do sagrado*. A todo momento Rothenberg parece fazer questão de nos lembrar sua ancestralidade judaica, e de estarem ali ele, sua esposa e filho, tomando contato com outra cultura. A metamorfose vai se dando por completo, desde o pelo do castor que toma conta da pele até a “transformação do sexo”, na qual a figura do judeu representado pela figura do Baal Shem vai se tornando castor, saindo da luz da Torá e penetrando a floresta.

by a sudden metamorphosis
a fluid world
becoming
anything the mind can think
the mind is thinking
entering the fluid bottom stream
of sex transformation
the Baal Shem leaves the light of Torah
& becomes
any old animal inside
the sacred wood

por súbita metamorfose
um mundo fluido
se tornando
tudo o que a mente pode pensar
a mente está pensando
entrando na fluida corrente profunda
do sexo transformado
o Baal Shem deixa a luz da Torá
& se torna qualquer
animal velho dentro
da mata sagrada

¹⁸⁷ Raphael Patai e Haya Bar-Itzhak (organizadores), *Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions*, 2013, p. 57.

Podemos pensar novamente na tríade de modernos que mencionamos acima: Pound-Williams-Stein, como um ponto de partida que torna possível esse cruzamento de culturas. Os saltos culturais e temporais dos *Cantos* de Pound abriram a possibilidade para uma poesia que une experiências entre culturas, e juntar, de forma ideogramática, a experiência de encontro com o guia animal (no caso, o castor) e um possível encontro entre qualquer ser humano e seus ancestrais. Poeticamente, isso se resolve na forma de uma metamorfose, na qual o judeu (representado pela figura do místico, o Baal Shem) se transforma em animal da floresta. A experiência da metamorfose aparece de forma muito orgânica nos *Cantos* e Rothenberg adapta esse sistema de colagem para uma poesia mais curta e de escopo reduzido.

De Williams, Rothenberg toma o interesse pela especificidade do lugar onde se está. Rothenberg, norte-americano, descendente de judeus poloneses, se abre para o reconhecimento dos nativos do lugar que habita, buscando nesse amálgama de culturas uma língua original, que mescla a sonoridade e a espiritualidade da poesia indígena com sua própria linguagem, urbanizada. Esse precedente, que já temos em Whitman quando busca sua linguagem norte-americana, temos também em Williams, quando encontra sua linguagem poética, econômica, de concisão, e propícia às experiências para as quais uma narratividade mais convencional não funciona.

Também com Gertrude Stein notamos que o seu uso de uma linguagem aparentemente simples, e às vezes causando estranhamento em suas repetições, se torna um análogo para uma poesia que relaciona o poder xamânico (e poético) de *dar nomes*, a um trabalho com palavras, as palavras elas-mesmas, como blocos de construção — qualidades da extrema concisão repetitiva (e por vezes desorientadora) da técnica de Stein. Em Rothenberg isso é normalmente um recurso que recupera, como dito antes, o nexo entre moderno e primitivo: na linguagem literária, a concisão mítica e emblemática da linguagem.

Um exemplo do uso de repetição steiniana da linguagem, que ao mesmo tempo é fortemente análoga à poesia oral recolhida nas antologias etnopoéticas de Rothenberg é outro poema de *A Seneca Journal*, parte de uma série de poemas curtos escritos com a mesma técnica:

CONCLUSION

it was all I could do

•

it was all I had learned

•

it was all that there was¹⁸⁸

CONCLUSÃO

era tudo que eu podia fazer

•

era tudo que eu tinha aprendido

•

era tudo que era

O poema acima se coloca também em um tipo muito próximo da presentificação quase absoluta do *presente contínuo* apresentado por Stein em seu texto “Composição como Explicação”

Criei então um presente prolongado naturalmente eu não sabia nada de um presente contínuo mas me veio naturalmente criar um, era simples era claro para mim e ninguém sabia por que foi feito assim, nem eu mesma embora naturalmente para mim fosse natural. (...)

Aqui novamente era tudo tão natural para mim e cada vez mais e mais complicadamente um presente contínuo. Um presente contínuo é um presente contínuo. Fiz quase mil páginas de um presente contínuo.

O presente contínuo é uma coisa e começar de novo e de novo é outra coisa. Ambas são coisas. E então há o uso de todas as coisas.¹⁸⁹

Esse presente contínuo de Stein justaposto aos procedimentos das poéticas sagradas das comunidades primitivas recolhidas por Rothenberg e a noção de uma ancestralidade humana como fonte de conhecimento disponível a todos formam um *ideograma* que nos ajuda a compreender a etnopoiesia sendo plasmada em antologias, traduções e poesia.

Um exemplo do tipo de técnica empregada por Stein mais relevante para uma comparação seria o excerto de “Christian Bérard” (do livro *Portraits and Prayers*, de 1934). Trata-se de um poema longo, parte de uma série de “retratos”. A idéia de repetição pode ser tomada como uma distração, um efeito quase hipnótico, e que, só por esse motivo, já seria,

¹⁸⁸ Jerome Rothenberg, *A Seneca Journal*, 1978, p.55.

¹⁸⁹ “Composição como Explicação”, Gertrude Stein in: *Modo de Usar & Co. (Rio de Janeiro: Livraria Berinjela, 2009)* e <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2011/05/gertrude-stein-1874-1946-ciclo-critico.html>.

em si, uma linguagem fora dos padrões para um público acostumado com uma poesia entendida como *lírica*. Mas sua linguagem também é estranha demais para ser tomada como prosaica, ou mesmo como linguagem “falada”. A quebra de expectativas é total por não ser possível fazer uma tradução de seus versos como sequência lógica. E no entanto todas as frases são plenamente reconhecíveis como linguagem. Stein então opera a quebra de expectativas em mais de um sentido: sua linguagem parece trivial demais para ser poética, mas estranha o suficiente para não passar por trivial. A repetição acaba enfatizando o uso da língua como *hábito* por mostrá-lo de forma evidente: nos expressamos em repetições e pensamos fora de ordem, mas ao tomar consciência da linguagem, temos o hábito de ordená-los segundo padrões. Stein expõe esses hábitos, utiliza a língua na sua trivialidade, tornando-a, assim, completamente insólita:

She ate a pigeon and a soufflé.	Ela comeu um pombo e um soufflé.
That was on one day.	Isso foi em um dia.
She ate a thin ham and its sauce.	Ela comeu um presunto magro e seu molho.
That was on another day.	Isso foi outro dia.
She ate desserts.	Ela comeu sobremesas.
That had been on one day.	Isso havia sido em um dia.
She had fish grouse and little cakes that was before that day.	Ela foi de peixe tetraz e bolinhos isso foi antes daquele dia.
She had breaded veal and grapes that was on that day.	Ela foi de vitela empanada e uvas isso foi naquele dia.
After that she ate every day.	Depois disso ela comeu todos os dias.
Very little but very good.	Muito pouco mas muito bom.
She ate very well that day.	Ela comeu muito bem naquele dia

É o mesmo tipo de insólito que Rothenberg enxerga em todas as poéticas a que chamou *etnopoesia*. Juntando todos esses poetas de tempos e lugares diversos como trabalho revolucionário das vanguardas, ele cria a etnopoesia como um ideograma que une o presente ao passado, e une o próprio poeta com seu passado, sua ancestralidade (real ou adotada). Todas essas técnicas desenvolvidas durante o modernismo — e que chegam a ele como um resgate e um instrumento — permitem a Rothenberg unir a descoberta de sua iniciação seneca com o rememorar de sua ancestralidade judaica. A restauração dessa memória remenda o passado traumático, ganha raízes através de sua nova conexão como ente florestal,

e opera, também, uma poesia do sagrado, uma poesia de reparos no tecido da realidade, o trabalho do xamã.

Rothenberg sempre deixou seu envolvimento com os índios seneca claramente no plano de uma experiência de troca consciente — ele nunca poderia se tornar um seneca, nem mesmo um *xamã* ou *neo-xamã*. Mas por outro lado sua experiência é mais do que um relacionamento acadêmico de pesquisador-informante. Existem críticas às relações entre culturas quando lidas negativamente como *apropriativas*, especialmente entre o “branco europeu” e as sociedades “nativas”, quando vão além do interesse antropológico. As acusações mais frequentes são de *não-autenticidade* (o homem branco com sua compreensão insuficiente, e que se passa por algo que não é) e *roubo* (o homem branco que toma o que quer de qualquer cultura). A posição peculiar de Rothenberg nesse contexto e a sutileza exigida para se aproximar da complexidade de sua obra são fatores que contribuem para a dificuldade na apreciação dela e talvez explique sua posição menos central ou sua ausência nas atuais antologias de poesia norte-americana.

A figura que pode ser evocada para aprofundar essa leitura vem das lendas de um personagem presente em várias culturas indígenas norte-americanas: o coioote. É a figura do *trickster*, ou embusteiro. É o trapaceiro, o charlatão que poderíamos aproximar da imagem da raposa nas fábulas de Esopo. Com esse personagem nada é o que parece, até mesmo ele próprio. É enganador, mas ao mesmo tempo visto como sábio ou despertando algum tipo de conhecimento nas pessoas. Se o que interessa para Rothenberg é o amálgama, uma figura ambivalente que seja todos esses arquétipos e, ao mesmo tempo, seja todos eles de maneira dúbia: eis uma imagem perfeita para o poeta que descreve, que é e não é um xamã. Não é um xamã, pois não é possível simplesmente se tornar um, mas, ao mesmo tempo, opera questões do âmbito do xamã: compõe em linguagem sagrada, fala à sua comunidade, realiza resgates, cria novos mundos.

CAPÍTULO IV

Etnopoesia 2: Místicos Judeus, Ladrões e Loucos

“Cabalistas da Contracultura”

*Eu estava de qualquer forma mais interessado na arqueologia da vida judaica do que em sua destruição, e não queria idealizá-la, mas construí-la tendo em vista seu lado negro e perigoso — “o mundo de místicos judeus, ladrões e loucos” que mencionei em algum lugar. (*A Big Jewish Book* dos anos 70 era uma extensão etnopoética do mesmo impulso.)*

Jerome Rothenberg, em entrevista a Mara Gordon, 2008¹⁹⁰.

A etnopoesia não se restringe à releitura de trabalhos etnográficos: se desde *Technicians of the Sacred* temos a presença de, como dito acima, Homero e o Gênesis bíblico, suas outras antologias mostrariam que Rothenberg poderia levar sua *collage* de textos para outros âmbitos, como a poesia das vanguardas europeias (em *Revolution of the Word*, de 1974) e a poesia escrita nas Américas (em *America a Prophecy*, de 1973). Em 1978, Rothenberg, que já havia escrito seu *Poland/1931*, reconstruindo poeticamente sua tradição familiar judaica, e a uma imaginada comunidade de judeus na Polônia no ano de seu nascimento, escreve com a colaboração de Harry Lenowitz e Charles Doria uma antologia que reflete sua relação mais próxima com o judaísmo, especialmente no aspecto menos ortodoxo da religião judaica. *A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to Present* [Um Grande Livro Judaico: Poemas e Outras Visões de Judeus dos Tempos Tribais até o Presente] nos traz sua ancestralidade pessoal, então repensada pelo mesmo impulso etnopoético de *Technicians of the Sacred*.

¹⁹⁰ Disponível em <http://kwhfellows2008.blogspot.com/2008/04/mara-gordon-interviews-jerome.html>

Aparecem em *A Big Jewish Book* as mesmas técnicas que definimos anteriormente, *collage*, parataxe e os *punti luminosi*, mas é possível perceber uma radicalização: os textos surgem mais fragmentários e os recortes lidos em sequência nos dão a sensação ainda mais clara de um grande “poema”, pois poemas e fragmentos de tempos e lugares variados são oferecidos em justaposição. Se já havíamos visto isso em outras antologias, a proximidade temática desse material faz a seleção tomar um sentido mais específico e elaborado.

A fragmentação cria dois sentidos para a leitura: em um deles, reconsideramos o texto antigo por sua atualidade; em outro, percebemos uma fusão presente-passado, quando textos muito distantes temporalmente se conectam em um mesmo sentido ideogrâmico. Não temos uma divisão espacial, geográfica: todas as divisões são temáticas e há maior ênfase em temas místicos, mesmo entre os textos poéticos mais laicos. Como na própria poesia de Rothenberg, a voz do sagrado não se propõe teologicamente, mas repõe o sagrado inserido em uma estrutura laica. Já na década de 1970 Rothenberg apontava — com essa antologia e também em sua obra poética — para uma tendência ainda hoje muito debatida da secularidade judaica *versus* religiosidade judaica, e como se apresenta nas obras literárias de autores judaicos contemporâneos. A coletânea de ensaios *Radical Poetics and Secular Jewish Poetry*¹⁹¹, de 2010, assinala para essa tendência: além de Rothenberg, o trabalho de David Antin, Charles Bernstein, Rachel Blau DuPlessis, Allen Grossman, entre outros, é debatido e analisado nessa mesma chave.

A partir da leitura de *A Big Jewish Book*, então, fica mais clara a ligação entre judaísmo e *etnopoesia*. Segundo Rothenberg, na introdução do livro, o termo “judeu” em sua antologia tem:

* Um sentido de exílio, tanto como princípio cósmico (exílio de Deus, etc.) quanto como o destino judeu, experienciado como alienação do grupo & individual, de forma que o mito (gnóstico e ortodoxo) nunca é apenas símbolo, mas história, experiência, também.

* Os Judeus identificados como mentalmente rebeldes, que se recusam ao consenso, dessa forma tornando-se — mesmo quando

¹⁹¹ Stephen Paul Miller e Daniel Morris. *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*. 2010.

presos à sua própria Lei, ou em face do “holocausto”, etc. — o modelo para a Grande Recusa à mentira da Igreja e do Estado.¹⁹²

No volume acima citado, *Radical Poetics and Secular Jewish Poetry*, Rothenberg publicou o ensaio “The House of Jews: Experimental Modernism and Traditional Jewish Practice”, no qual reafirma essas características, lembrando que tal modelo era para ele o modo como entendia o verso da poeta russa Marina Tzvietáieva, “todos os poetas são judeus”, citando também a frase de Pierre Joris (co-autor de *Poems for the Millennium I e II*), que dizia que é só quando um autor não está “em casa” na sua própria língua que pode ter algum tipo de engajamento crítico e real com as forças inimigas. Esse “não estar em casa” é associado por Rothenberg a um modelo diaspórico, típico da experiência judaica. Porém, Rothenberg revê seu uso do verso de Tzvietáieva, afirmando que:

dizer “todos poetas são judeus” em um contexto israelense-palestino, no qual os judeus são os *insiders* privilegiados, é bem diferente do contexto de 1926 de Tzvietáieva “no mais cristão dos mundos” e me deixa com uma impressão aguda de que fomos esmagados pela história.

Ainda que Rothenberg hoje relativize o uso de “judeu” como imagem de um refugiado arquetípico, é importante notar que em geral a obra de Rothenberg sempre o fez: por exemplo, o notamos em sua recusa de aceitar o estereótipo de vítima ou a insistência no bom mocismo na representação de personagens judeus. Sua obra demonstra isso ao procurar observar aspectos diversos da experiência judaica:

Como outros povos com uma longa história de vida sob a mira de armas, os judeus tenderam, em sua autorepresentação (seja para eles mesmos ou outros), a criar uma imagem que os mostraria na “melhor luz” & com a menor possibilidade de antagonizar seus opressores. (...) Para muitos poetas & artistas judeus, trabalhar dentro de um contexto judaico passou a significar a desistência de resgatar os lados sinistros e perigosos da existência, ou participar por completo em todo o escopo da experiência histórica humana. Nesse processo, muitos acabaram por confundir a imagem defensiva ou idealizada

¹⁹² Jerome Rothenberg, “Pre-Face”, in: *A Big Jewish Book*, 1977.

com a histórica & esquecer que a história real dos judeus era tão rica em poderes & forças como a de nações que nos cercam.¹⁹³

A atitude que Rothenberg assume é a que poderíamos chamar de “idealmente etnográfica”: mostrar-se aberto àquilo que a experiência do encontro proporciona (mesmo que seja um encontro consigo mesmo), sem censurar aspectos difíceis ou estranhos (embora às vezes haja alguma ênfase no estranho, de forma compensatória). Assim, Rothenberg não nega o caminho já trilhado em suas antologias anteriores de etnopoética, como *Technicians of the Sacred* e *Shaking the Pumpkin*, mas seleciona textos da tradição judaica enfatizando suas características etnopoéticas.

Trata-se de pensar no lado *obsuro* desses autores judeus, nas tradições fortemente baseadas na oralidade (ensinamentos passados de mestre a discípulo sem a intervenção do manuscrito ou do livro), nos contos do Hassidismo¹⁹⁴, na Cabala e em práticas místicas que utilizam o alfabeto hebraico (em especial a técnica de letras e números da *guematria*, à qual Rothenberg dedicou um livro). Gershom Scholem (1897-1982) aponta para o fato de haver tradicionalmente uma atitude reticente em registrar certo tipo de conhecimento místico no formato livro, o que de modo hierárquico propõe a tradição oral como *preferível*, o manuscrito como *inevitável* — para que o conhecimento não se perca — e, em último caso (mas não para o conhecimento mais “secreto”) o livro impresso¹⁹⁵.

Nessa busca por sentido dentro da tradição judaica, Rothenberg não estava sozinho: foi reconhecido como parte de uma tendência entre os escritores judeus da década de 1960,

¹⁹³ “Like other people with a long history of life under the gun, Jews have tended in their self representation (whether to themselves or others) to create an image that would show them in the “best light” & with the least possibility of antagonizing their oppressors (...) For many Jewish poets & artists, working within a Jewish context came to mean the surrender of claims to the sinister & dangerous sides of existence or to participation in the fullest range of historical human experience. In the process many came to confuse the defensive or idealized image with the historical & to forget that the actual history of the Jews was rich in powers & contradictions as that of the surrounding nations.” Jerome Rothenberg, in: *Exiled in the Word*, 1989, p. 7.

¹⁹⁴ Um movimento dentro do judaísmo que pregava o estudo e a prática da mística judaica. Seu rabino mais conhecido foi o Baal Shem Tov, cuja obra foi estudada e divulgada por Martin Buber.

¹⁹⁵ Scholem dá como exemplo a obra do cabalista Rabbi Hayin Vital Calabrese (1543-1620): o quarto capítulo de uma de suas obras não foi impresso, e, em seu lugar, uma nota: “Assim fala o impressor: essa quarta parte não será impressa, pois é feita só de nomes sagrados e mistérios secretos que não seria bom publicar.” Prática comum sempre que o manuscrito tratava de experiências de êxtase ou de como alcançá-las. (Ver *Major Trends in Jewish Mysticism*, 1974, p.122).

chamados *countercultural cabalists* ou “cabalistas contraculturais” por Christine Meilicke¹⁹⁶; uma geração de artistas inspirada nos trabalhos de Gershon Scholem (que retomou academicamente o estudo da cabala); no trabalho com a religião judaica de Rafael Patai, em *The Hebrew Goddess*, no qual analisa divindades femininas da tradição semítica, como Lilith, Ashera, etc.; no pensamento de Martin Buber e na obra de místicos judeus (Abraão Abuláfia, em especial). Parte da poesia de Rothenberg está repleta dessa imagética. Dentre os livros em que a temática é primordialmente judaica, o mais emblemático é *Poland/1931*.

A primeira publicação de *Poland/1931*, em 1970, era uma edição em capa dura, 601 exemplares (as primeiras 51 assinadas pelo autor e as outras numeradas) no formato de caixa, contendo os poemas em 12 folhas soltas, dobradas, mais quatro cartões: um contendo uma fotomontagem de Eleanor Antin; um mapa de ruas com letras hebraicas; uma fotografia de estúdio com dois meninos e um homem em frente a um fundo pintado, além da foto de um grupo de pessoas reclinadas na grama¹⁹⁷. As peculiaridades dessa primeira e artesanal edição são evocativas do sentido memorialístico do livro: nos lembra um caderno onde folhas soltas foram agregadas a fotos para se guardar como *memorabilia*, últimas recordações que um fugitivo poderia colocar no bolso do casaco antes de seguir viagem. Três poemas dentre os publicados nesta caixa já haviam aparecido como *broadsides* [plaquetes], no final da década de 1960: “The Wedding” [O Casamento] “The Connoisseur of Jews” [O Connoisseur de Judeus] e “The Beadles Testimony” [O Testemunho do Bedel]. Segundo Rothenberg, seu trabalho com os poemas desse livro havia começado em 1956.

Na década de 1920, a família de Rothenberg foi da Polônia para os EUA, mas com a perseguição do nazismo, em anos subsequentes, a família perde contato com parentes que ficaram por lá; o retorno se torna impossível e parte da vida e da memória da família se perdem. E Rothenberg não havia visitado a Polônia antes de escrever *Poland/1931*. De 1970 a 1974 Rothenberg adiciona poemas ao livro, alguns deles publicados em revistas ou em panfletos. Em 1974 o livro chega ao seu formato atual, dividido em 6 partes: “Poland, 1931”, “A Book of Testimonies” [Um Livro de Testemunhos], “A Book of Writings” [Um livro de Escritos], “Galician Nights, Or A Novel In Progress” [Noites da

¹⁹⁶ Christine Meilicke, *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*, 2005, p.56.

¹⁹⁷ Ver Harry Polkinhorn, *Jerome Rothenberg: A Descriptive Bibliography*, 1988, pp. 15-17.

de Salomão”, e há um poema sobre o romance de Isaac Bashevis Singer (1902–91), *Satan in Goray*, ambientado em uma vila no leste da Polônia.

Uma das questões que permeiam o livro é a da memória: como escrever sobre um lugar onde nunca se viveu, sobre a memória daqueles (avós, tios, vizinhos, etc) com os quais o poeta nunca conversou, pessoas que nunca viu? Trata-se de uma Polônia habitada por judeus no ano de 1931, período de tempo “imaginário para uma Polônia imaginária”²⁰⁰. A Polônia de Rothenberg é assim um imaginado “lugar de origem”, e sua relação com esse lugar não difere muito de uma ideia de ancestralidade tão comum aos mitos de origem e às culturas “primitivas”.

Como um livro dentro do livro, o “Book of Testimonies” [Livro dos Testemunhos] reúne poemas-testemunho nos quais a voz é a de personagens daquele passado imaginário. Tomemos como exemplo “The Beadle’s Testimony”²⁰¹ [O Testemunho do Bedel], iniciado com a observação de um menino jogando bola.

The boy who throws the ball		O menino que joga a bola
A jewel of a boy		Uma jóia de menino

A jewel, em inglês, *uma jóia*, contém a palavra *jew*, *judeu*: percebemos se tratar de um menino emblemático, que, sendo criança em uma Polônia anterior à da Segunda Grande Guerra, corre atrás da bola, alheio ao destino futuro dos judeus na cidade. Quem o observa é outro polonês imaginário, um bedel (*beadle*) que, ao vê-lo, se põe a conjecturar o destino do menino:

He will grow up to sell candles		Vai crescer pra vender velas
Will eat a dog		Vai ser judiado
& thrive in fat cigars		& chegar aos bons charutos
He will bless his mother too		Vai abençoar a mãe também

De um possível “futuro promissor”, passa por incertezas e até mesmo por crueldade: tudo se abre em possibilidades para a criança, mas há também o momento em que a voz de

²⁰⁰ Jerome Rothenberg, posfácio de *Triptych*, 2007, pp. 221-223.

²⁰¹ Jerome Rothenberg, in: *Triptych*, 2007, pp.31-32. Ver poema e tradução no apêndice p.209.

Rothenberg transparece na do bedel, pois temos aqui e nos outros poemas do “Livro de Testemunhos” uma aproximação com o monólogo dramático tal qual o conceberam poetas modernos, como Pound e Eliot, a partir de Robert Browning; mas Rothenberg não opta por um mascaramento completo, agindo como um escritor que se utiliza, na prosa, de discurso indireto e indireto livre, nos quais a flexibilização entre *o personagem* e *aquela que atribui voz ao personagem* cria pequenos interstícios, com as vozes se sobrepondo sem clara distinção. Rothenberg faz isso em versos nos quais as vozes imaginárias de poloneses que nunca existiram e a voz do poeta mesclam-se muito sutilmente na recriação de uma ancestralidade perdida.

Cities & Jews	Judeus & Cidades
Walls & what is behind a wall	Muros & e o que há por trás de um muro
A temple sometimes	Um templo talvez
Sometimes a shining diesel locomotive	Talvez brilhe uma locomotiva diesel

Nessa passagem, se considerarmos que não apenas os judeus eram levados de trem até Auschwitz, mas que na parede da entrada da câmara de gás em Treblinka havia — além de uma Estrela de David — uma faixa retirada de uma sinagoga que dizia, em hebraico: *Este é o portão por onde passam os justos*²⁰², aquilo que está por trás do muro, seja uma locomotiva ou um templo, pode não ser o que parece.

A Polônia mística de Rothenberg é povoada por criações de uma memória mista: parcialmente recebida e parcialmente inventada, seja a da “tradição” propriamente dita, seja a da vida do dia-a-dia. “O Livro dos Escritos” nos traz uma reunião de anedotas, proibições, amuletos e outros costumes recolhidos e poetizados por Rothenberg, alguns com bastante humor (negro), como o pai que morre de envenenamento do sangue, por usar jornal como papel higiênico, ou o “homem santo” que só descobre que sua esposa tinha uma perna de pau no dia em que vão enterrá-la.

As três últimas partes do livro nos remetem à mesclagem das culturas polonesas e norte-americana, com a viagem da polonesa Esther K. para a América e a história de *Pauboy*

²⁰² Raul Hilberg, *The Destruction of European Jews*, apud Susan Gubar, in: *Poetry After Auschwitz*, 2003, p.214 – Susan Gubar analisa essa “teatralidade” macabra exercida pelos nazistas, possivelmente feita para evitar pânico ou tumulto entre os que chegavam ao campo de concentração.

²⁰³, um judeu no oeste americano.

Poland/1931 é, de forma característica, uma reunião de poemas com as técnicas mais diversas e todo o tipo de versos e recusos poéticos: um marco em sua obra. Lemos listagens anafóricas, listagens de palavras utilizadas como unidades, poesia narrativa, poemas muito concisos, poemas de versos longos, poemas visuais, poemas desenvolvendo particularmente a sonoridade. A variedade de formas espelha a intenção do livro em retratar uma Polônia e seus judeus como uma cultura híbrida, rica em manifestações culturais e costumes, e, principalmente, cheia de vida — uma resposta e um memorial do que seria perdido adiante.

Poesia após Auschwitz e a Questão Judaica

Rezamos para que seja possível chegar até a Escuridão que está além da luz
Dionysius, o Areopagita

Susan Gubar escreve, em *Poetry after Auschwitz*²⁰⁴, sobre a complicada situação dos escritores de origem judaica nascidos a partir do Holocausto: escritores cujos pais migraram para outros países, separando-se de suas raízes e tradições. Gubar demonstra como esses poetas abraçaram a ideia de escrever não apenas sobre sua condição, mas também sobre as vozes silenciadas de seus parentes. Mais de vinte anos após a publicação de *Poland/1931*, Rothenberg vai pela primeira vez à Polônia, e dessa experiência surge *Khurbn*, que significa “destruição” em iídiche. O livro conta com um tipo bastante diferente de experiência, uma vez que não se trata mais de uma Polônia imaginária anterior ao Holocausto: visitando a Polônia e em contato com situações de muito sofrimento, confronta, em Ostrow-Mazowiecka, próximo a Treblinka, a realidade da aniquilação de sua família, e toma conhecimento do suicídio de um tio; a poesia de *Khurbn* se torna como que um caminho poético para a compreensão do Holocausto.

²⁰³ Do original, *Cockboy*, traduzido por Luci Collin, no único livro dedicado exclusivamente à obra de Jerome Rothenberg em português no Brasil: *Etnopoesia no Milênio*, 2006, p.176.

²⁰⁴ Susan Gubar, *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Indiana University Press, 2003.

Quando nos deparamos com o tema do Holocausto (ou da Shoá) em sua representação pela literatura e pelas artes em geral, nos deparamos quase que simultaneamente com duas questões, também interligadas: o testemunho e a memória. O testemunho dos sobreviventes — cujo exemplo literário mais pungente seja talvez o de Primo Levi (por exemplo em livros como *É isso um homem?*) — liga-se ao desejo da preservação memorial do passado e do horror como algo que não se deve esquecer. Já a memória sempre teve importância central na cultura judaica, como demonstra Yerusalmi em *Zakhor*: no judaísmo, o dever de se lembrar é um comando absoluto, e “uma sabedoria astuta demonstra quão frágil pode ser a memória humana”.

Se em *Poland/1931* já tínhamos o tema explorado como “testemunhos imaginários”, em *Khurbn* temos uma voz poética *que é* o próprio testemunho: Rothenberg anda pela cidade de Ostrow-Mazowiecka, próxima ao campo de Treblinka, deserta e devastada — especialmente após a experiência da visita a Auschwitz turística — e a imaginação do passado assume um tom geral muito mais sombrio. Estamos em uma cidade fantasma, e é ao silêncio e aos gritos abafados que se dá a palavra. Respondendo com isso a Adorno e sua famosa frase “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”²⁰⁵, *Khurbn* pode ser colocado ao lado de “*Todesfuge*” [Fuga da Morte], poema de Paul Celan, como um poema que debate a possibilidade, a necessidade e a propriedade da escritura de poemas *após e sobre* Auschwitz. Rothenberg, em poemas como “Nokh Aushvitz (After Auschwitz)”, responde diretamente a Adorno.

Rothenberg explica, no prefácio a *Khurbn*, sua rejeição do termo Holocausto: “era uma palavra com a qual eu nunca me senti confortável: cristã demais & bela demais, e cheirava demais como um ‘sacrifício’ que eu não entendia & ainda não entendo.”²⁰⁶

Em “Dos Geshray (The Scream)” [O Grito], diferencia entre o uso das palavras *Holocausto* e *Hurban*:

there is no holocaust
for these but khurbn only

não há holocausto
para esses só hurban

²⁰⁵ Em “Crítica cultural e sociedade”, *Prismas*, 1998, p.26.

²⁰⁶ “it was a word with which I never felt comfortable: too Christian & too beautiful, too much smacking of a ‘sacrifice’ I didn’t & still don’t understand.” Jerome Rothenberg, in: *Triptych*, 2007, p.153.

the word still spoken by the dead	a palavra que os mortos ainda falam
who say my khurbn	que dizem meu hurban
& my children's khurbn	& o hurban de meus filhos
it is the only word that the poem allows	é a única palavra que o poema permite
because it is their own	porque é sua própria

e em “Dibbukim (Dibbiks)”:

no holocaust because no sacrifice		sem holocausto pois sem sacrificio
no sacrifice to give the lie		sem sacrificio que dê a mentira
of meaning & no meaning	after	do sentido & sem sentido depois de
auschwitz		auschwitz
there is only poetry no hope		resta só a poesia sem esperança
no other language left to heal		sem outra língua de cura
no language & no faces		sem língua & sem rostos
because no faces left no names		pois não sobraram rostos sem nomes
no sudden recognitions on the street		sem o reconhecer repentino na rua
only the dead still swarming	only	só o enxame de mortos só hurban
khurbn		
no language & no faces		sem língua & sem rostos

no qual a palavra *Holocausto* é novamente criticada por seu sentido etimológico de “sacrifício pelo fogo”, e Rothenberg declara sua preferência pela palavra *hurban*.

O silêncio, a impossibilidade e a ausência são temas recorrentes do livro, e mostram-se nesses poemas como uma busca pela compreensão de algo que é dado como incompreensível. Essa busca, no entanto, não pode ser resolvida, pois aquilo que foi destruído não pode ser refeito. Não há língua também porque a língua mãe (o iídiche) está perdida e é só com ela que os mortos podem expressar seu *hurban*, sua destruição, que é, no entanto, inexprimível de forma coerente e, assim, outra imagem recorrente do livro é necessariamente a do grito. Em “Di Toyle Kloles (The Maledictions)” [As Maldições], que já vimos anteriormente quanto à sua estrutura anafórica, temos uma voz que repete que se deixe o morto na mesa gritar seu *hurban*:

Let him scream in a language you cannot	Que grite em uma língua que não
understand let the word “khurbn” come at	compreendes que a palavra “hurban” venha
the end of every sentence	ao final de cada frase

Let a picture begin to form with every scream	Que uma imagem se forme a cada grito
Let the screams tell you that the world was formed in darkness that it ends in darkness	Que os gritos te digam que o mundo se formou na escuridão e que nela acabará

Rothenberg continuaria a escrever sobre a questão da Shoá em 1993, em uma série de 15 poemas, escritos para a série de 15 quadros “14 Stations — Hey Yud Dalet”, do artista plástico Arie Galles. Essa série consiste em 15 desenhos (as “14 estações” do título, mais o prólogo) retratando vistas aéreas das áreas onde se situavam alguns dos campos de concentração, construídos durante a Segunda Guerra Mundial. O nome refere-se primeiramente às 14 estações da *via sacra* de Jesus, que correspondem a 14 campos de concentração escolhidos por Galles, seguidas do acrônimo hebraico da frase *Hasbem Yinkom Daman* [que Deus vingue seu sangue], tradicionalmente encontrada em túmulos de mártires judeus. O meio principal é o carvão, além de pastel branco e borracha, limitando assim a paleta de cores a tonalidades de preto, branco e cinza.

É uma obra *mimética* no sentido de ser uma representação/imitação das fotos, de uma reprodução em desenho. Galles viveu, em criança, a realidade dos campos (sua memória é, portanto, também testemunho), mas a vista aérea é a extensão da memória, baseada no registro do fotógrafo anônimo que empresta seu ponto de vista ao artista cuja obra transforma o espaço do campo em espaço da memória, uma vez que representa espacialmente uma *anamnese*, uma busca pela lembrança: o gesto do artista o faz, pois aquilo que é mero registro para o fotógrafo cumprindo sua função militar transforma-se no papel em marcas de carvão e pastel que têm para o artista um sentido ritualístico de catarse e liberação. Segundo o artista, “Sob nenhuma condição a arte pode expressar o Holocausto. Restringir a arte de confrontar esse horror, no entanto, daria a vitória aos seus perpetradores. Isso não pode ser. Cada sobrevivente, individualmente, deve afirmar sua humanidade e existência. Como artista e filho de sobreviventes, eu não posso fazer menos.

207”

²⁰⁷ “Under no condition can art express the Holocaust. To withdraw art from confronting this horror, however, would assign victory to its perpetrators. That must not be. Each survivor, individually, must affirm his or her humanity and existence. As an artist, and a child of survivors, I can do no less” Arie Galles, disponível em [http://www.ariegalles.com/fourteen-stations\(2\).html](http://www.ariegalles.com/fourteen-stations(2).html)

Figura 9. Auschwitz-Birkenau **אוישוויץ-בירקנאו** - Station I - 1998 - desenho a carvão e pastel branco

Rothenberg se utiliza de relatos que funcionam como memórias emprestadas, e seu trabalho poético está muito mais em torno da imaginação, ou, ainda, de uma *memória imaginada*. Para cada quadro escreveu um poema, com o mesmo título da obra pictórica, exposto ao lado de cada imagem, como pode ser observado na figura 10:

O poema “Auschwitz-Birkenau” é o segundo da série, após o poema-prólogo, e é a primeira “estação”, ou primeiro campo, apresentada na série de desenhos²⁰⁸. O poema suscita questões teológicas, mas é, no entanto, um poema laico, pois não se refere diretamente a nenhuma resposta teológica ao Holocausto oferecida pela religião judaica ortodoxa, isto é: pede uma leitura que leve em conta o aspecto teológico do problema, mas não busca por isso em nenhuma forma convencional de religiosidade.

²⁰⁸ Ver poema e tradução no apêndice, p. 236.

Figura 10. Fourteen Stations — Instalação no Morris Museum, Morristown, NJ.

Para que se entenda, as questões teológicas aparecem em três modos principais: primeiramente, por envolver a citação à *via sacra* de Jesus, em um paralelo incomum entre o martírio de Cristo e o sofrimento das vítimas nos campos. O próprio reconhecimento da igreja católica a respeito do judaísmo de Cristo e seus apóstolos se dá apenas após a Shoá, no documento *Nostra Aetate*, redigido pelo Concílio do Vaticano, durante o papado de João XXIII. Galles afirma, ao comentar sua motivação para a criação das “14 Stations”, que “o crucifixo é mostrado em milhares de casas de devoção, em escultura e pintura, arte e literatura. Ainda assim, após apenas cinquenta anos, espera-se que os judeus esqueçam a memória de milhões de mártires, e não perturbem o mundo com a memória de seu martírio, com a lembrança do inferno terrestre que foi o Holocausto.” Há, obviamente, certo nível de sarcasmo nessa comparação, explorada na obra, que critica um anti-semitismo cristão e sua ligação com os eventos da Shoá.

Em segundo lugar, toda a sequência dos quadros de Galles envolve citações a um *Kaddish* (oração para os mortos, feita durante o luto), e tem linhas escolhidas e copiadas em hebraico em partes de cada um dos quadros.

Por fim, o processo de criação dos poemas utiliza a arte mística da *guematria* (nos poemas de Rothenberg): a *guematria* é uma prática cabalística de exegese de textos sagrados,

na qual uma palavra ou passagem da Torá é considerada em seu valor numérico²⁰⁹ e comparada a outras cujo valor é o mesmo. O nome de cada campo de concentração (Auschwitz-Birkenau, Buchenwald, etc.) é transcrito para a língua iídiche e, com os caracteres hebraicos, computa-se o seu valor numérico. Cada um desses valores é então encontrado na Torá e o poema se compõe utilizando palavras e expressões com o mesmo valor. O uso da guematria no processo de composição pode ser lido de forma dupla: como uma associação com o aspecto sagrado da técnica mística ancestral e como o aspecto experimental dela aplicado ao mecanismo formal do poema.

“Station I: Auschwitz-Birkenau” começa com a proposição de uma voz, que se apresenta dúbia ou indeterminada:

<i>now the serpent</i>	<i>agora a serpente</i>
I will bring back	trarei de volta
their taskmasters	seus tiranos
crazy & mad	loucos & insanos

Quem fala? A serpente? Deus? Qual é a natureza da voz e da presença que se sente observar a cena do poema, tão povoado de citações religiosas²¹⁰? A serpente, guematria da palavra *messias*²¹¹, é ao mesmo tempo oposta (no sentido de força satânica) e complementar de Deus, e também análoga ao arquétipo do espírito *trickster* (o “embusteiro”); então, destruir a serpente é também destruir a vida, destruir, nesse sentido, o equilíbrio. A serpente é o mal, mas um mal ambíguo: ela figura como parte integrante de Deus, uma vez que na mística judaica tudo o que existe vem de Deus, tanto o bem quanto o mal. É a serpente quem fala primeiro, ela irá passar pelo inferno e será subjugada, mas com ela morre parte do espírito de Deus.

²⁰⁹ Cada letra do alfabeto hebraico corresponde a um número. Desse modo, *aleph* corresponde a 1, *beth* a 2, e assim por diante, de forma que qualquer palavra em hebraico possui uma contraparte numérica. Rothenberg utiliza como referência o livro *Gematria, the Spice of Torah* (de G. Locks, Judaica Press, 1985).

²¹⁰ Há citações diretas de expressões bíblicas no poema: “*agora a serpente*”, o primeiro verso, é uma citação do *Gênesis* 3:1; “pequeno a seus olhos”, *Samuel* 15:17; e o “vale”, especialmente se o lemos como o *vale das sombras*, é referido nos *Salmos* (como por exemplo no Salmo 23).

²¹¹ Sobre as implicações dessa guematria em particular, ver Gershom Scholem, *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah*, 1626-1676, Princeton University Press, 1976, pg. 235.

Se esse diálogo com a tradição mística nos remete novamente a uma poesia do sagrado, não podemos esquecer que se insere também em uma poética contemporânea, do tipo experimental, reconhecida pela crítica Marjorie Perloff como o que chamou *poéticas da indeterminação*. No caso de Rothenberg, essa indeterminação se dá desde o estabelecimento da voz poética (na pergunta suscitada, de “quem está falando no poema?”, além do modo como a voz propositalmente não se define) ao método de construção do poema (a guematria pressupõe uma operação para a qual o poeta cria suas próprias restrições verbais, pois deve usar expressões numericamente equivalentes).

O poema pode ser lido como uma descida ao inferno, e nos propõe de certa forma outra tradição sagrada ocidental: a *katabasis*, ou descida ao mundo dos mortos e a *nekyia* ou a invocação aos mortos, como lemos no canto XI da *Odisséia* de Homero. A voz do poema de Rothenberg chama por seus pais, agora sombras, e, em última instância, o próprio leitor se torna testemunha de um ritual antigo. É um poema de assombro em relação à tragédia: mesclam-se testemunho e interpretação, mas, longe de ser uma ficcionalização de fato histórico ou testemunhal, faz a exegese de um momento congelado no tempo, cristalizando-se no espaço crucial do campo de concentração. Nesse sentido, podemos considerar que Rothenberg se coloca na região sombria referida por Giorgio Agamben (1942), que ao definir a *contemporaneidade* afirma que ela não se mostra prontamente aos olhos de quem a vive, de quem se ofusca com o brilho de suas luzes, mas apenas àqueles que observam sua sombra:

(...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.²¹²

O tema que Rothenberg “não cessa de interpretar” — e é singular de sua resposta à nossa época — é justamente a junção entre a voz da ancestralidade sagrada e a voz da experimentação de vanguarda. Se temos em seu poema uma escolha precisa e minimalista de

²¹² Giorgio Agamben, “O que é o contemporâneo?” em: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, 2009.

palavras, que se aproveita de colagens e palimpsestos de textos sagrados e cujo tema é o Holocausto, retornamos para a centralidade desse tema que referi no início do texto: por que o Holocausto teria tanto a nos dizer sobre nossa época?

As reflexões de Zygmunt Bauman (1925) sobre as relações entre a modernidade e o Holocausto²¹³ nos informam que o assombro que isso hoje nos provoca advém de nossa percepção do quanto o extermínio em massa criado pelo estado nazista tendia à racionalidade e à normalidade, e não, como já se pensou, à irracionalidade ou loucura temporárias. Nesse sentido, proponho que o uso do misticismo nesses poemas busca resgatar um momento pré-burocrático, anterior ao horror da racionalização extrema, um momento em que o significado das práticas sociais ou comunitárias não era regido por uma lógica da mecanização, mas por um aspecto simbólico.

A necessidade de se dar uma resposta ao Holocausto, ainda que uma interpretação ou um sentido no fato em si se mostrem difíceis, torna-se ao mesmo tempo, ou por isso mesmo, crucial, e, com ela, a importância da memória e do testemunho, real ou imaginário, nessa série de poemas de Rothenberg. Paul Ricoeur (1913–2005), em seu livro *A memória, a história e o esquecimento*²¹⁴, nos informa de como alguns filósofos do século XVIII desconfiavam da memória e iniciaram a tendência da confiança restrita ao registro, de modo que nossa ideia de “veracidade” se baseia na desconfiança de que a memória é, primeiramente, falha. Modernamente, estamos cada vez mais dependentes do registro, e a imaginação é tida com mais desconfiança ainda em relação a uma suposta verdade ou verossimilhança.

No entanto, mesmo com toda a fé que o século XXI coloca na tecnologia da informação, após a Segunda Guerra Mundial passou-se a revalorizar o relato, com a literatura tornando a ser um espaço da memória: ela se configura como um espaço, como uma materialização, na página, no ouvido, na imaginação. Esse aspecto memorialístico informa também a obra de Charles Reznikoff, *Holocaust* (1975): um poema-livro para o qual utiliza como fonte apenas os arquivos dos julgamentos de Nuremberg. O poeta faz o trabalho de escolha e corte, criando uma poesia que é também testemunho. O efeito final é poderoso: selecionando pequenos trechos pungentes da narrativa da perseguição nazista a

²¹³ Ver *Modernidade e Holocausto*, 1989.

²¹⁴ Tradução de Alain Fraçois, 2008.

partir das expressões retiradas do registro do julgamento, a não-intervenção de uma voz lírico-interpretativa recria poeticamente o silêncio do espectador do relato, e potencializa o que lhe é inerente, como no excerto abaixo:

7	7
When the train on which an old doctor who had been a colonel in the Austrian army came to the death camp, he showed his diplomas and pictures of himself as colonel; but, this did not save him. The S.S. men beat him until he died and tore up his diplomas. ²¹⁵	Quando o trem com um médico velho que havia sido coronel no exército austríaco chegou ao campo de extermínio, ele mostrou seus diplomas e fotos de si mesmo coronel; mas, isso não o salvou. Os homens da S.S. o espancaram até morrer e rasgaram seus diplomas.

Além dos aspectos de testemunho e memória, Reznikoff opera na mesma chave restritiva de Rothenberg: *Holocaust* se restringe por utilizar apenas o texto do julgamento, e *14 Stations* se restringe através das palavras com mesmo valor numérico na guematria. Acredito que essas restrições operem como uma forma de fazer valer o oposto: ao ver as imagens das montanhas de cabelos, óculos, sapatos e outros itens pessoais retirados dos prisioneiros empilhados — imagens que se tornaram icônicas pela sugestão numérica que o numeral abstrato não atinge — sentimos a quebra de tabu, a falta de restrição que gera a pergunta tão comum de “como foi possível”, não respondida consensualmente por filósofos, sociólogos e teólogos. A falta de contenção e o abuso de um poder inimaginável sobre a vida e a morte pedem uma resposta poética que se apresenta, por oposição, com economia de recursos. Dessa forma, aquilo que foi de-sacralizado volta a receber um tratamento que o sacraliza. A mesma economia e a mesma ética são utilizadas como recurso simbólico em outros contextos nos quais o poeta (não apenas Rothenberg e Reznikoff, mas também Gary Snyder, George Oppen ou Robert Creeley) nadam contra a corrente utilizando mecanismos restritivos para representar a crítica ao consumo ou a coisificação do humano, ao falar de tópicos como a ecologia, as relações pessoais ou o cotidiano.

Em *Holocaust*, Reznikoff transforma sua leitura do julgamento de Nuremberg em um

²¹⁵ Charles Reznikoff, in: *Holocaust*, 2007, p. 46.

gesto de encontro (seus poemas se tornam *objet trouvé*: achados em documento pré-existente). Rothenberg, no poema apresentado acima, “Station I: Auschwitz-Birkenau”, recorre também ao *objet trouvé*, fazendo o mesmo gesto de encontrar palavras sagradas na guematria da Torá. E seus poemas são literalmente, objetos: transformados em quadros, o espaço que ocupam na galeria de arte os constituem-nos como parte integrante da obra plástica. Os poemas de toda a série seguem poeticamente a linha de versos mínimos, muito breves, e foram copiados à mão pelo artista plástico. Rothenberg chegou também a gravar em áudio uma leitura de “Station I: Auschwitz-Birkenau”, explorando assim tanto o aspecto visual quanto o aspecto sonoro.

A concretude do poema no mundo, ocupando um espaço, nos remete à *ritualização*, um aspecto do sagrado. O evento mágico busca a manifestação: quando escrita, a palavra é pergaminho mágico, como o papiro do livro dos mortos enterrado com as múmias dos antigos egípcios; e, quando falada, a palavra se manifesta no mundo, modificando-o ritualisticamente como em um cerimonial de magia. É como se a poesia e a magia se unissem, e o poeta, tornado sacerdote, usasse a palavra para combater o absurdo inexplicável de como foi possível o Holocausto. A memória e o testemunho tornam-se um espaço simbolicamente carregado, que se opõe à experiência da “banalidade do mal” (Arendt) e da racionalidade burocrática do campo de extermínio (que, sugere Bauman, é também o da sociedade em que vivemos.)

Tríptico

Em 2007, *Poland/1931* e *Khurbn* são publicados novamente em uma trilogia juntos com *The Burning Babe*, em *Triptych* [*Tríptico*]. Entre cada um dos livros temos vinte anos de diferença, e Rothenberg reavalia sua poética do Holocausto do ponto de vista privilegiado dos anos passados. *The Burning Babe* tem como ponto central a criança sacrificial, o menino Jesus, criança judia representada exaustivamente na arte sacra católica. O título vem de um

poema de 1595, escrito por Robert Southwell, santo e mártir católico torturado, morto, esquartejado e exibido em praça pública na Inglaterra elisabetana. O poema trata de uma visão — também alegoria — do menino Jesus em chamas. Essa criança explica ao poeta o significado de seu sofrimento e sacrifício: o poeta então se recorda de que é noite de Natal.

A criança em chamas de Southwell não pede para ser salva: lamenta-se. Lamenta que ninguém “se aquece em seu fogo,” o fogo da redenção, ainda que um dia o martírio de Cristo se dará e a criança será, enfim, sacrificada. O tempo da alegoria é, como proposição, sempre contemporâneo: a criança é sacrificada agora e sempre; ela é, já criança, destinada a morrer pelos pecadores, contém o Cristo futuro, que, sabemos, irá ser sacrificado e irá morrer na cruz, e ainda que a iconologia cristã tenha propagado imagens de sofrimento e martírio, o menino Jesus é menos comumente visto nessa situação, de modo que a imagem alegórica da criança em chamas, no sonho poético de Southwell é, assim, muito poderosa, e é preciso lembrar sua historicidade: trata-se de um texto do século XVI, escrito em dísticos rimados de 14 sílabas cada, com ritmo jâmbico. Essa forma era conhecida como *fourteener* e já se tratava naquele momento de forma muito usada, que fora a opção de tradução para as *Metamorfoses* de Ovídio feita por Arthur Golding (1567), mas vinha caindo em desuso quando Southwell escreve. Quando pensamos na poesia escrita antes do século XIX, devemos lembrar que a surpresa opera dentro dos limites do gênero, engenhosamente.

Rothenberg parte da estranheza desse poema lido do ponto de vista judaico, uma vez que Jesus é também uma criança judia; criança, mas também deus e também vítima. Partindo daí, é toda e qualquer criança assassinada. Estando em Nova York em 2001, e tendo presenciado o ataque às torres gêmeas do World Trade Center, Rothenberg pensa no holocausto que pertence a todos, representado no assassinato de crianças de diferentes tempos e lugares. O Holocausto é, etimologicamente, uma morte através do fogo — do grego *holókaustos*: “sacrifício em que a vítima é inteiramente queimada”.

“The Burning Babe”, de Southwell, é um poema religioso, que contém uma alegoria (“diz A para significar B” ²¹⁶): *visão* do poeta no dia de Natal contém uma revelação

²¹⁶ Define João Adolfo Hansen em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*: “Operada como hermenêutica (...) a alegoria é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras.” Páginas adiante, Hansen ainda escreve: “Um é o livro do

teológica que se apresenta alegoricamente. A alegoria é montada a partir da imagem da fornalha e de suas partes, figuradas para representar ideias abstratas (piedade, justiça, etc.), e da ideia de que o sacrifício e a purificação levam à redenção dos pecados; destino humano após a vinda do Cristo. Southwell constrói a alegoria a partir de outras alegorias bíblicas: o cordeiro, que aparece aqui como alegoria do Cristo, é o cordeiro sacrificial cujo sangue purifica os pecados. As diferentes partes da fornalha se desdobram no sentido explicado ao poeta como revelação, e, portanto, de função teológica.

THE BURNING BABE

As I in hoary winter's night stood shivering in the snow,
Surprised I was with sudden heat which made my heart to glow;
And lifting up a fearful eye to view what fire was near,
A pretty babe all burning bright did in the air appear;
Who, though scorched with excessive heat, such floods of tears did shed,
As though his floods should quench his flames, which with his tears were fed.
"Alas," quoth he, "but newly born, in fiery heats I fry,
Yet none approach to warm their hearts, or feel my fire but I!
My faultless breast the furnace is, the fuel wounding thorns,
Love is the fire, and sighs the smoke, the ashes shame and scorns;
The fuel justice layeth on, and mercy blows the coals,
The metal in this furnace wrought are men's defiled souls,
For which, as now on fire I am to work them to their good,
So will I melt into a bath to wash them in my blood."
With this he vanished out of sight and swiftly shrunk away,
And straight I called unto mind that it was Christmas Day.

O BEBÊ ARDENTE

Por me afligir o frio, em pálida noite de inverno,
Surpreendeu-se o meu coração com um calor tão terno,
Que, erguendo a temer os olhos, a ver que fogo havia,
Surge no ar um bebê, que em meio às chamas ardia;
E mesmo a sofrer com excessivo calor, uma enchente
De lágrimas, que as chamas faziam inda mais quente.
“Ai,” ele diz “nem bem nascido sou e no fogo eu ardo,
Mas nele ninguém o coração aquece: é meu fardo!

universo visível, a Natureza; o outro, quando Ele Se dedica às línguas e escreve em hebraico, grego e latim, é o das Escrituras. Cada um deles — Natureza e Bíblia — tem um dentro e um fora, havendo, portanto, um sentido literal manifesto e um sentido espiritual cifrado, tanto nas coisas como nas palavras”, pp. 91 e 98, mas interessa ler, sobre o assunto, todo o capítulo III.

Meu peito é a fornalha, os espinhos são a lenha,
Ama o fogo, choram os fumos, e a cinza desdenha
Justiça pôs as achas, a piedade sopra o carvão,
O metal que ali se funde são almas sem perdão,
Por quem, no fogo luto, para que o mal ali se estanque,
Pois me tornarei o banho que as lavará em sangue.”
Isto disse e se encolheu, e pouco a pouco sumia,
E de súbito lembrei que era Natal neste dia.

A criança explica que seu peito sem mácula é a fornalha, pois é o coração do Cristo, símbolo de seu amor pela humanidade, e que ao mesmo tempo salva e purifica *pelo fogo*. Na fornalha se derrete o material bruto das almas em pecado, mas para isso é necessária a imolação do cordeiro, que é Cristo. Cada parte constituinte da fornalha é parte dessa alegoria onde o sacrifício final é o da *Via Crucis*: o fogo que purifica são os espinhos, há vergonha e desdém. O sangue de Cristo (cordeiro) salvará as almas, esse é o futuro predestinado do menino Jesus.

A construção poética é engenhosíssima, e opera dentro dos limites da teologia, confirmando-a em figura. Dentro da tradição literária, Petrarca utilizou de modo similar ideias de contraste em sua lírica amorosa. Conhecer esse poema nos permite entender o uso que Rothenberg faz de suas imagens alegóricas, do modo como ele conecta a figura do menino Jesus, judeu que, nesse poema, é imolado ainda criança, representando seu sacrifício futuro como evento predestinado, análogo ao das crianças judias mortas no Holocausto. Dessa forma, o poema de Rothenberg subverte tanto a noção de tempo cristão do poema de Southwell como a noção de tempo corrente, substituindo-as pelo tempo da *simultaneidade*. Octavio Paz explica da seguinte forma a diferença do tempo cristão e do tempo moderno:

O cristianismo opôs à visão do tempo cíclico da Antiguidade greco-romana um tempo linear, sucessivo e irreversível, com um começo, um fim, da queda de Adão e Eva até o Juízo Final. Diante desse tempo histórico e mortal houve outro tempo sobrenatural, invulnerável, diante da morte e da sucessão: a Eternidade. Por isso o único episódio decisivo da história terrestre foi o da Redenção: o descenso de Cristo e seu sacrifício representam a interseção entre a Eternidade e a temporalidade, o tempo sucessivo e moral dos homens e o tempo do mais além, que não muda nem sucede, idêntico a si próprio sempre. A idade moderna começa com a crítica à Eternidade

cristã e com a aparição de outro tempo. De um lado, o tempo finito do cristianismo, com um começo e um fim, se converte no tempo quase infinito da evolução natural e da história, aberto em direção ao futuro.²¹⁷

O poema homônimo *The Burning Babe* é dividido em duas partes: a segunda contém a epígrafe “from Southwell” e é claramente uma reescritura do poema original. Os versos são curtos e os efeitos de ritmo são criados através das escolhas dos sons aliterativos e do uso repetido de acentos. Esse tipo de verso livre (com versos muitos curtos e muitos enjambements) se associa ao de William Carlos Williams, tal como foi posteriormente absorvido pelos objetivistas. Uma característica marcante do verso de Rothenberg, ainda que dentro dessa linha, é a intromissão de vozes que interrompem o discurso poético, ora declaradas (como citação ou diálogo), ora inseridas de forma a criar uma intromissão de vozes, uma multiplicidade de vozes, como se uma única voz (a voz lírica tradicional) não bastasse em sua poética. Poderíamos pensar que essas vozes também criam uma espécie de diálogo, não encenado na ordem corrente, mas por superposição. O diálogo é com o tempo passado, o do poeta-mártir que registrou a imagem da alegoria como visão.

A sintaxe aditiva elimina o transcorrer de uma ação linear: a linearidade do tempo do cristianismo, como explicado por Octavio Paz, pressupõe a noção de Eternidade. A estrutura do poema de Rothenberg elude tanto o tempo linear eterno do cristianismo quanto uma noção narrativa de sequência histórica, pois a simultaneidade, que se dá na própria estrutura paratática do poema, obriga a colar num mesmo plano, na leitura, os focos diferentes.

O poema retoma a figura central de todo o livro: o bebê, puro potencial, e um garoto — assim como o menino Jesus do poema de Southwell é um garoto, e um garoto judeu. Rothenberg explora a potencialidade da criança para o bem e para o mal, considerando que é menino — pode se tornar guerreiro, poeta ou profeta, pode ser o Cristo que ergue o braço e expulsa os vendedores no templo, ou o Cristo que pede que abaixem os braços os que jogam pedras em Maria Madalena.

Ele *pode ser e será* os dois, ele é a soma das potencialidades para o bem e o mal. Ele é homem, mas tem o dom da canção — é portanto poeta (sendo que em Rothenberg, como

²¹⁷ *A outra voz*, 1990, p. 36.

vimos, poeta e profeta caminham juntos, então o bebê-Cristo é poeta-profeta); pode voar, é um pequeno rei, mas sabemos que navega entre entes queridos que estão mortos, e que ele é também vítima, mas também potencialmente algoz. O bebê representa uma renovação que insiste — cordeiro que caça cordeiro. O menino é capaz do gesto ruim, mas o transcende em mundos que estão em chamas. Serão essas chamas um novo universo, chamas criadoras ou chamas de destruição? Não é proposta do poema responder, mas criar as perguntas, como se a formulação da pergunta contivesse o gérmen da resposta — possivelmente no próprio ato da leitura. O objetivo poético é tornar concretas as ideias para que sejam percebidas em bloco, em níveis diversos da percepção, daí a insistência em imagens de inocência, fragilidade e potencial, que retornam ciclicamente no poema. O que é para nós o bebê? Parte de seu significado metafórico está justamente no aspecto cíclico de renovação das gerações, mas também na repetição de seus erros e acertos.

A imagem de contraste da água que não apaga o fogo, mas o alimenta, volta no poema de Rothenberg: “*mas inútil/ não corta as flamas/ mas as reforça*”; o paradoxo (a lágrima que atiza o fogo ao invés de apagá-lo) é reinterpretado para significar a própria natureza aparentemente paradoxal da situação tema: a criança como o elo mais fraco, o mais inocente é o mais desprotegido. Nos versos *the flames of angry justice / mercy’s hungry smile*, Rothenberg reconhece o parasitismo da piedade sobre a violência: as “lágrimas” da piedade voraz se alimentam daquilo que parecem repudiar. Rothenberg produz uma crítica mordaz ao modo como sentimentos aparentemente nobres podem conter um sentido perverso normalmente não percebido, talvez no sentido da perversidade da situação das crianças em Auschwitz e da não-ação da igreja católica durante o Holocausto — reforçando ainda mais a ironia ao se reforçar o fato de o menino Jesus ser um bebê judeu.

Esse bebê, que é Cristo, é também qualquer bebê-vítima ou “cordeiro na brasa”: o “cordeiro de deus” é rebaixado à indignidade de termo culinário, irônico, utilizado para churrascos, ligada à imagem também indigna da criança sacrificial de Auschwitz, Hiroshima, etc. O tema, entendido arquetipicamente, revolve todo o livro como as “eras contemporâneas” de Pound. E o bebê/Cristo de Southwell é todos esses bebês. E conclui:

into a pit	num poço
where others fall	onde outros caem
& vanish	& vão-se
bathed in blood	banhados em sangue

Rothenberg se vale da ambiguidade do “banho de sangue”, uma imagem de violência que em sua origem (Southwell) era alegoria da redenção pelo sacrifício: aqui ele não perde sua significação original, mas recebe outras, como imagem final da criança que se molda como ferro fundido. É como uma metamorfose, na qual uma imagem se transforma em outra, e se cria (pois o bebê é também poeta e profeta, aquele que molda, que dá forma) no poço onde as almas se purificam (Southwell); a criança se funde a essas almas (como a voz do poeta se funde ao poeta mártir do passado, e às vozes proféticas de qualquer tempo) e tudo se vai (/& vão-se). O banho de sangue (Holocausto, guerras) gera aqui um outro sentido: o que nos tornamos a partir da morte dos inocentes? Estamos todos banhados no sangue desses bebês, eles estão fundidos às nossas almas.

E no último poema de *Burning Babe*, o poema *coda*, “A Babe Sits Placidly in Schwitters’ Bau” ²¹⁸, Rothenberg nos traz novamente dadá: a cabeça do boneco-bebê que fazia parte da casa-*assemblage*, a “Merzbau” de Kurt Schwitters (destruída por uma bomba durante a Segunda Guerra), aparece propondo ainda uma nova camada ao poema de Southwell:

a babe sits placidly in schwitters’ bau	um bebe senta plácido no merzbau de schwitters
now burnt but saved in memory	agora cinzas mas a salvo em memória
the center of a column	o centro de uma coluna
that his german hands sealed up	que suas mãos alemãs selaram
& makes me think	& me faz pensar

Salvo na memória como a Polônia anterior ao Holocausto em *Poland/1931*, a memória então tem um peso muito maior nesse poema do que nos anteriores, nos quais a despersonalização é intensa; aqui, ao contrário, lê-se que a imagem do bebê “o faz pensar”: são suas associações pessoais e não mais de dramatização através de outras vozes.

A criança agora já não é mais o garoto polonês cujo futuro é incerto, cujo destino

²¹⁸ Jerome Rothenberg, in: *Tryptic*, 2007, p.217. Ver poema e tradução no apêndice p.239.

desconhecemos, mas é a criança de *Burning Babe*, escrito quarenta anos depois, e sabemos que irá morrer, pois é a criança sacrificial arquetípica. Se o bedel de “O Testemunho do bedel” vê o menino que joga a bola, aqui:

& the ball that rolls across the square finds no one there to grasp it	& a bola que rola pela praça não acha ninguém que a pegue
---	--

Sabemos o destino dessa criança, ela morre, como o menino Jesus morre, e morre em Auschwitz. Morre em Hiroshima, morre em Nova York, em Guernica.

where they grind their poems into the dirt a passage from their time to ours khurbn shoa holocaust	onde moem poemas até o pó passagem do tempo deles ao nosso hurban shoá holocausto
--	---

Em *Burning Babe* Rothenberg configura o Holocausto como experiência que vai além de um momento histórico particular, generalizando-o na experiência humana: “bebê(s) queimados e mutilados não apenas no horror judeu mas na ruína do divino quando rebaixado em qualquer lugar pelo assassinio & pelo “holocausto” (em si uma morte pelo fogo) que tem nos assombrado até o presente.”²¹⁹

E unindo essas imagens — o menino Jesus em chamas, Auschwitz, a cabeça de criança destruída da Merzbau — Rothenberg constrói como um ideograma para representar a imagem de nossa era:

the fate of merzbau spread over the earth the powder from their walls a distant cloud (...) the discovery of an age when all was long when even time itself (...) no babe had come to birth or knowledge & no schwitters made a monument to misery that eats into the flesh that procreates a life of pain	o destino da merzbau se espalha pela terra o pó de suas paredes uma nuvem distante (...) a descoberta de uma era quando tudo era longo quando mesmo o tempo (...) nenhum bebê veio a nascer ou entender & nenhum schwitters fez um monumento à miséria que come a carne que procria uma vida de dor
---	--

²¹⁹ “the burnt and mutilated babe(s) not only as the Jewish horror but in the wreck of the divine when brought low anywhere by murder & by “holocaust” (itself a death by burning) that has haunted us down to the very present”. Posfácio de *Triptych*, 2007, p. 223.

A voz poética agora assume um tom sapiencial, um tanto diferente da experimentação objetivista, incorporando a voz da tradição ancestral de apostrofar o mundo vil, mas que alude ao Pound do “Canto da Usura”. O efeito disso é de estranhamento, porque Schwitters era um irreverente, e a solenidade que o envolve é claramente sugestiva da mesma sensação ambígua que se tem ao ver suas obras num museu: a arte anti-museu que resiste ao tempo justamente por estar (fisicamente) armazenada ali e (artisticamente) pelo “aval” do próprio museu. No entanto, Rothenberg propõe a arte da Merzbau como uma redenção através da arte.

Só que essa arte já é uma ruína, mesmo moderna: lemos a Merzbau como história trágica que está salva em nossa memória. A Merzbau destruída serve como ato performático e simbólico do nosso tempo.

CAPÍTULO V

Poesia Experimental e Performance

Rothenberg e a Arte do Manifesto

As vanguardas literárias transformaram a arte do manifesto em um dilema de causalidade: quem veio antes, a arte ou seu manifesto? Quando Marinetti proíbe o uso ornamental dos adjetivos e prega a destruição da sintaxe, temos um modelo que antecede a poesia que o segue? Ou Marinetti apenas recolhe a prática da poesia tal como estava sendo feita por ele e outros futuristas italianos?

No caso dos vorticistas, lemos publicado no primeiro número de sua revista, a *BLAST*: “o pigmento primário da poesia é a IMAGEM”, e não precisamos ir longe, pois o próprio texto revela que o modelo em questão é um poema imagista de Hilda Doolittle (1886–1961), como vemos abaixo, na fig. 11, destacado da edição fac-símile, figura 11.²²⁰

²²⁰ “POESIA. O vorticista usará apenas o meio primário de sua arte./ O pigmento primário da poesia é a IMAGEM./ O vorticista não permitirá a expressão de nenhum conceito ou emoção que se arraste para a mímica./ Na pintura, Kandinski, Picasso./ Na Poesia, isto por, “H. D.”/ Agita, mar—/ agita teus pinhos pontudos, / espirra teus pinhos enormes/ em nossas rochas,/ lança em nós o teu verde,/ cobre-nos de tuas poças de abeto.” in: *Blast* #1, p.153.

Figura 11. Excerto de "Vortex. Pound." fac-símile de BLAST #1. p. 153.

Já no manifesto inaugural, o primeiro deles, "Fondazione e Manifesto del Futurismo" (Fundação e Manifesto do Futurismo), de fevereiro de 1909, Filippo Marinetti (1876 – 1944) determina, com palavras de ordem, como deve ser a poesia (ou qualquer obra de arte) dali em diante, como podemos notar no trecho selecionado abaixo:

7. A beleza já não existe senão na luta. Nenhuma obra de arte sem um sentido de agressão poderá se tornar uma obra prima. A poesia deve ser pensada como um ataque violento às forças ocultas, para que caíam prostradas aos pés da humanidade²²¹

O ataque agressivo planejado por Marinetti contém muito daquilo que no curto período entre sua publicação e a Primeira Grande Guerra seria identificado como vanguarda, como por exemplo, o belicismo e a agressividade; a definição de regras; a exclusão dos "inimigos" e exaltação dos acólitos. Não podemos esquecer ainda o caráter performativo da arte do manifesto, e em sentido duplo: é, linguisticamente, o ato em si de "manifestar-se", mas é também *arte* performática, pois almeja à polêmica e à intervenção social, utilizando-se para isso de quaisquer recursos de divulgação necessários, e sempre com a maior teatralidade possível. E tudo isso será imitado, negado, reproposto, etc., por praticamente todos os

²²¹ "7. Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia um carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo", Marinetti, in: *Marinetti e i futuristi*, 1994, p.6.

movimentos que se seguiram a ele, quer seus autores admitam ou não. Trata-se, como chamou Marjorie Perloff, do “momento” futurista. Rothenberg, em sua faceta antologista, não deixa escapar a polêmica, que registra, de certa forma, ao citar o trabalho de Marjorie Perloff sobre o futurismo — trabalho seminal em difundir a ideia, hoje bastante clara, da função do futurismo como um protótipo: um modelo negado e imitado ao mesmo tempo, como é adequado às estéticas de vanguarda.

O manifesto *técnico*, que regeria a *forma* poética, viria mais tarde, em 1912. Expurgada de adornos do passado, visando à expressão mais forte e enérgica, as palavras em liberdade de Marinetti serviriam de modelo para muita da poesia de vanguarda além do futurismo italiano, como lemos no trecho abaixo:

1.—BISOGNA DISTRUGGERE LA SINTASSI (...) 2.—SI DEVE USARE IL VERBO ALL’INFINITO (...) 3.—SI DEVE ABOLIRE L’AGGETTIVO (...) 4.—SI DEVE ABOLIRE L’AVVERBIO (...) 5.—OGNI SOSTANTIVO DEVE AVERE IL SUO DOPPIO.²²²

Ora, a “destruição da sintaxe” não seria exclusividade futurista, nem o desprezo pelo adjetivo ornamental. O conceito de *l’immaginazione senza fili*, a imaginação sem fios, o que Marinetti diz ser “a liberdade absoluta das imagens ou analogias, expressas com palavras desligadas e sem fios condutores sintáticos e sem qualquer pontuação²²³”, coloca em palavras, de modo bastante sucinto, uma prática que se difundiu nas vanguardas poéticas do período e posteriores, ainda que o próprio Marinetti não tenha levado o modelo que criou ao nível do *capolavoro* mencionado acima — era uma *artista do manifesto* mais do que poeta.

Mas, de parte as considerações sobre seu talento poético, a fórmula de Marinetti pegou e, nesse sentido, foi futurólogo além de futurista, já que a atenção para a linguagem em si — em especial as questões sintáticas — se tornaria o foco da poesia, do pós-guerra até hoje. Com todas as críticas sofridas, o movimento futurista foi o primeiro a formular, publicar e divulgar um modo de se fazer poesia inegavelmente “moderno” e distinto de

²²² “1. É necessário destruir a sintaxe, (...) 2. Deve-se usar o verbo no infinitivo (...) 3. Deve-se abolir o adjetivo (...) 4. Deve-se abolir o advérbio (...) 5. Todo substantivo deve ter o seu duplo.” Ibidem. pp. 78-79.

²²³ Ibidem, p. 105.

gerações anteriores; sendo ao mesmo tempo muito imitado e diretamente negado pelos demais movimentos das vanguardas dos século XX²²⁴.

O interesse comparativo entre o que podemos considerar como *manifestos* em Rothenberg e aqueles escritos por esses artistas da vanguarda é notar o quanto ele mimetiza a *forma* desses manifestos, mas se afasta deles em tom. Não temos, em Rothenberg, a linguagem bélica do futurismo ou do vorticismismo, com seus ataques diretos e listas de desafetos; ou um conjunto de regras que poetas afiliados são compelidos a seguir. A comparação com os dadaístas ou surrealistas seria mais próxima, mas não temos o mesmo tipo de humor e a aparente inconsequência dos dadaístas. Por mais que admire a atitude dadaísta, Rothenberg é sério ao tratar suas hipóteses sobre a poesia tribal e os técnicos do sagrado, e, como veremos adiante, sacraliza dramaticamente o ato dadá fazendo uma leitura etnopoética de suas performances. Mas há um eco da forma do manifesto, a forma de lista de idéias, uma insistência no novo, algum humor e a criação de ideogramas por justaposição de textos coincidentes.

Podemos considerar os textos de suas revistas e alguns de seus prefácios como os primeiros manifestos poéticos de Rothenberg, tanto da *deep image* quanto da etnopoesia, ainda que eles não tivessem um título oficial de “manifestos” nem falassem de forma grupal.

Mas é com a publicação de sua primeira coletânea de poemas, por uma editora prestigiada de poesia, a novaiorquina *New Directions* — em *Poems for the Game of Silence* (1960-1970) — que Rothenberg prepara, com fragmentos recolhidos de uma década de publicações em plaquetes, livros e revistas, um retrospecto organizado de suas proposições poéticas. Esses fragmentos são colocados como separadores cronológicos de sua poesia, e formam um manifesto com datas, correspondentes a fases de sua carreira, e propostos como válidos, como uma construção processual inacabada e contínua. O primeiro deles é adaptado da revista *Poems from the Floating World*, e se refere à *deep image*.

²²⁴ Sobre a importância do futurismo para os demais movimentos de vanguarda, ver *O Momento Futurista*, de Marjorie Perloff.

PROGRAM 1	PROGRAMA 1
1960	1960
The poem is the record of the movement from perception to vision.	O poema é o registro do movimento da percepção à visão.
Poetic form is the pattern of that movement thru space and time.	A forma poética é o padrão daquele movimento pelo tempo e pelo espaço.
The deep image is the content of vision emerging in the poem.	A imagem profunda é o conteúdo da visão emergente no poema.
The vehicle of movement is imagination.	O veículo do movimento é a imaginação.
The conditions of movement is freedom.	A condição para o movimento é a liberdade.

Em “Programa 1” Rothenberg retoma a *deep image*, mas em “Programa 2” suas proposições são mais vagas e parecem propor uma ideia de mudança, espelhando a contracultura dos anos 1960, com referências a Blake e a um Cristo referido como “J. C.”, retirado de evangélicos apócrifos. Rothenberg comentaria, em entrevista²²⁵, sobre a dificuldade de traduzir a frase “I will change your mind”, para línguas em que “mind” não seria simultaneamente “mente” e “opiniões”. A opção aqui foi “fazer a cabeça”, para que, de alguma forma, se mantivesse algum duplo sentido entre “ter uma cabeça diferente” e “ter ideias diferentes na cabeça”.

PROGRAM 2	PROGRAMA 2
1964	1964
1) I will change your mind;	1) Vou fazer sua cabeça;
2) any means (= methods) to that end;	2) qualquer meio (= métodos) para isso;

²²⁵ Disponível em: <http://poemsandpoetics.blogspot.com.br/2009/04/from-new-delta-interview-part-two.html>.

3) to oppose the “devourers” = bureaucrats, system-makers, priests, etc. (W. Blake);

4) “& if thou wdst understand that wch is me, know this: all that I have sd I have uttered playfully — & I was by no means ashamed of it.’ (J.C. to disciples, *The Acts of St. John*)”

3) opor-se aos “devoradores” = burocratas, fazedores de sistemas, padres, etc. (W. Blake);

4) “& se fôsseis compreender o q sou, sabeí disto: tudo o q disse foi pronunciado jocosamente — & em nenhum momento tive vergonha. (J. C. a seus discípulos, *Atos de São João*)”

Nos 3 programas que se referem à sua obra de 1960 a 1970, Rothenberg descreve intenções e afiliações como um manifesto, mas é um manifesto “pessoal”, ou seja, não ligado a nenhum grupo, apenas a uma ideia, um conceito. O “Programa 3” já é claramente informado pelo seu trabalho com etnopoésia que, como vimos, é mais central durante a década de 1970:

PROGRAM 3

1968

I think of myself as making poems that other poets haven't provided for me & for the existence of which I feel a deep need.

I look for new forms & possibilities, but also for ways of presenting in my own language the oldest possibilities of poetry going back to the primitive & archaic cultures that have been opening up to us over the last hundred years.

I have most recently been translating American Indian poetry (including the “meaningless” syllables, word distortions & music) & have been exploring ancestral sources of my own in the world of Jewish mystics, thieves and madmen.

I believe that everything is possible in poetry, & that our earlier “western”

PROGRAMA 3

1968

Penso em mim mesmo como fazendo poemas que outros não providenciaram para mim & de cuja existência sinto uma necessidade profunda.

Busco novas formas & possibilidades, mas também modos de apresentar na minha própria linguagem as possibilidades mais antigas da poesia, retrocedendo às culturas primitivas & arcaicas que tem se aberto para nós nos últimos cem anos.

Tenho recentemente traduzido poesia dos índios norte-americanos (incluindo as sílabas “sem sentido”, distorções de palavras e música) & tenho explorado fontes ancestrais do meu próprio mundo de místicos judeus, ladrões e loucos.

Acredito que tudo é possível em poesia, & que nossas tentativas “ocidentais” anteriores

attempts at definition represent a failure of perception we no longer have to endure. | de definição representam um falha de percepção que não mais temos de aturar.

Como último da série, o “Programa 3” deixa de lado a característica performática e propositiva do gênero manifesto para tornar-se um ato de reflexão sobre o fazer poético. Mesmo escrevendo a partir de sua prática pessoal, Rothenberg nunca deixa de se posicionar politicamente em relação ao que pensa para “a poesia,” tal como acredita que deva ser pensada na contemporaneidade. A etnopoesia tem, como vimos, uma dupla função: é um movimento com o sentido de ampliar as fronteiras do que se entende ou entendia por poesia (e arte) no ocidente, através da compreensão das poéticas orais, tribais, etc., mas é também um gesto pessoal de leitura da própria prática poética, informando-se e alargando-se com técnicas que podem ser aproveitadas na produção autoral dos envolvidos.

Poderíamos comparar a posição de Rothenberg, por exemplo, com a de escritores da mesma geração no Brasil: o movimento concreto brasileiro, sobretudo de Haroldo de Campos (1929-2003), Augusto de Campos (1931) e Décio Pignatari (1927-2012). Alguns críticos sugeriram a idéia de que a geração de 1950 na poesia, ainda que se apresentasse como *vanguarda*, não seria exatamente uma, mas escreveria na posição de *retaguarda* (ou *arrière-garde*), uma posição defensiva. Se a geração imediatamente posterior às primeiras vanguardas foi considerada “conservadora” pela geração seguinte, a próxima operaria não uma ruptura, mas um resgate.²²⁶ Segundo Marjorie Perloff, essa seria uma importante distinção entre *vanguarda* e *retaguarda*:

A vanguarda original não era comprometida com o resgate, mas com a descoberta, e insistia que a estética de seus predecessores, digamos, dos poetas e artistas dos anos 1890 — estava “acabada.” Mas, no meio do século, a situação era muito diferente. Porque as vanguardas originais nunca foram realmente absorvidas no *mainstream* artístico e literário, a demanda “pós-moderna” por uma ruptura total sempre foi ilusória²²⁷.

²²⁶ Esse grupos de críticos é comentado por Marjorie Perloff em “Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde”, disponível em <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>.

²²⁷ “The original avant-garde was committed not to recovery but discovery, and it insisted that the aesthetic of its predecessors—say, of the poets and artists of the 1890s—was “finished.” But by mid-century, the

Há pontos em comum entre a posição dos concretos e a de Rothenberg, nesse sentido: havia um sentimento comum de que algo que havia sido “conquistado” com as vanguardas modernistas havia sido deixado de lado, como um “modismo” ou incorporado como diluição, por exemplo, por meio de exercer de um tipo de verso livre lido como morno e conservador. Viu-se anteriormente como isso se expressou, por exemplo, com Robert Creeley assinalando os avanços que sua geração havia feito. Como outros de sua geração, Rothenberg se afasta de um modelo de poesia que sente como uma diluição acadêmica do modernismo, propagada pelo *New Criticism*, no início dos anos 1950. Essa poesia seria “Auden ou Lowell, Tate ou Wilbur. Em cima do muro como a política que então emergia”,²²⁸ e o antídoto seria o retorno às escolas modernas mais radicais do início do século e ir além delas, e a partir delas criar uma nova poesia.

A situação é análoga à dos poetas concretos no Brasil, mas, comparativamente, há semelhanças e diferenças. No “Plano Piloto para a Poesia Concreta”²²⁹, lemos:

precusores: mallarmé (um coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideogrâmico. joyce (ulisses e finnegans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema.

A seleção de precusores é também praticada por Rothenberg e de forma muito semelhante. Em *Poems for the Millennium*, por exemplo, há seções de precusores, muitos em comum com os poetas concretos, como por exemplo, Friedrich Hölderlin (1770–1843), que foi alvo de ensaio de Haroldo de Campos. Todos os autores e movimentos citados no excerto acima

situation was very different. Because the original avant-gardes had never really been absorbed into the artistic and literary mainstream, the “postmodern” demand for total rupture was always illusory.” Idem.

²²⁸ “Auden or Lowell, Tate or Wilbur. Middle ground like the politics then emerging.” No prefácio à antologia *Revolution of the Word* (1973), reproduzido em *Pre-Faces & Other Writings*, 1981, p. 99.

²²⁹ Publicado na revista *Noigandres* #4, por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Apud: Gilberto de Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 1999, pp.403-5.

estão presentes em mais do que uma antologia poética de Rothenberg. Mais adiante, no Plano Piloto, lemos:

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: “a moeda concreta da fala” (sapir).

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar uma poesia de exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

Contrariamente aos concretos, Rothenberg não entra em detalhes de como a poesia deve ser escrita, especialmente no nível da linguagem, mencionando, por exemplo, classes de palavras. E ainda que tenha preocupações éticas e políticas que se fazem notar claramente em seu discurso, essas preocupações não direcionam modelos para uma poética da forma do poema, ao detalhe de como um poema é escrito ou pensado. Suas análises se voltam, por exemplo, para um sentido mais abrangente do fazer poético, sempre procurando criar mais e mais opções, preferencialmente experimentais, mas sem restringir o fazer poético a um projeto específico. O que notamos em todos eles, no entanto é um fazer poético menos niilista e jocoso do que o apresentado pelos grupos que tomam como precursores, especialmente se pensarmos no futurismo e no dadaísmo, com suas performances cheias de ironia e com o objetivo de escândalo.

Rothenberg utiliza-se da arte do manifesto como forma estética, e suas palavras de ordem não surgem como um movimento organizado ou de “pregação”. Ainda que a dimensão política da poesia não seja descartada por Rothenberg, seus manifestos configuram-se como um diálogo com outras vozes, sejam elas vindas da vanguarda ou da poesia tribal, visando um reaproveitamento estético desse tipo de formulação

Os Gorky Poems e a Questão da Originalidade

Em meados da década de 1960, o poeta norte-americano Jerome Rothenberg, por sugestão de um amigo, Milton Resnik, revê a obra do pintor armênio, Arshile Gorky. A partir dessa experiência surge *The Gorky Poems* (1966). O livro é publicado em edição bilíngüe (inglês e espanhol) pelo selo editorial El Corno Emplumado, no México.

Rothenberg reconhece o modo como se dá a relação entre seus poemas e a obra de Gorky, mas também faz ressalvas. Dos quatorze poemas do livro, apenas o último, “Portrait of Myself with Gorky and Gertrude Stein” não coincide com o nome de um quadro de Gorky, e é através dos exemplos dessas pinturas que as relações entre as duas obras serão tecidas. Gorky é considerado, por alguns críticos, um *expressionista abstrato*, ou, pelo menos, um de seus precursores.

Quando usamos o termo “expressionismo abstrato” nos referimos a algo cunhado pela crítica, e não a um nome pelo qual os artistas se reconheciam. Esse nome pretende reunir artistas de uma mesma geração, mas não necessariamente unidos como um grupo. Comumente se diz que o expressionismo abstrato transportou o centro da vanguarda para os EUA, pensando nos pintores que, em meados da década de 1940, começaram a fazer sucesso e pertenciam a uma mesma “geração”, encabeçada (em termos de popularidade) por Jackson Pollock (1912-56). No entanto, apesar de Gorky pertencer à mesma geração e, em alguns casos ser considerado como um “precursor” e freqüentemente citado junto com o grupo — tendo sido alvo do interesse de críticos ativos em sua própria época, como Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Meyer Schapiro — não se relacionava nem freqüentava a companhia do grupo nova-iorquino considerado o cerne do Expressionismo Abstrato, com a exceção de De Kooning. Se há alguma dificuldade da crítica, em especial a feita por críticos mais recentes, em definir sua pintura como parte do grupo, isso talvez se deva à forte ligação de Gorky com o cubismo.

O cubismo é central durante boa parte do treinamento (quase todo autodidata) de Gorky. Gorky desenha do natural, e seu primeiro mestre é Paul Cézanne (1839-1906),

depois Picasso, e, mais adiante, Joan Miró (1893–1983). Nesse sentido podemos inferir um foco de interesse que Gorky deve ter exercido sobre Rothenberg nos anos 60: a poesia americana na época havia tomado um rumo em direção contrária à da vanguarda, ainda que se apropriasse do verso livre e outras técnicas modernas: a questão do “enfrentamento” característico da vanguarda havia diminuído em gerações posteriores a Williams e aos objetivistas, e o cânone poético das antologias não havia ainda absorvido a geração imediatamente anterior à sua, como os beatniks (Ginsberg, etc.) ou a primeira geração da New York school (Ashbery, etc.).

Em 1979, Rothenberg publica *That Dada Strain*, no qual se refere aos dadaístas como “dada fathers” [pais dadá] e reconhece sua geração como continuadora da herança deixada pelas vanguardas do início do século XX, especialmente as mais radicais. Assim como Gorky, Rothenberg declina da necessidade de uma arte dita “original.”

O livro *The Gorky Poems*, publicado em edição bilíngüe no México, traz 14 poemas. Na introdução, Rothenberg explica a origem de sua ideia de escrever um livro com

Figura 12. Arshile Gorky, *The Pirate I*, 1942. Sra. Julien Levy, Bridgewater, Connecticut.

esse título e nota que sua poética tem conexões com a pintura de Gorky desde 1962, quando escreve “Charred Beloved” e se dá conta de que a pintura o fazia perceber uma “suspension in time and space” [suspensão no tempo e no espaço] que reconhecia também em sua própria poesia. Rothenberg adverte que os poemas não são “sobre isso, pois a última coisa que eu teria aprendido com Gorky seria escrever poemas sobre Gorky.” Adverte ainda que a relação entre poemas e quadros seja fugidia, e não tem uma única chave. Gorky costumava nomear seus quadros após eles estarem prontos e Rothenberg diz ter feito o mesmo com os poemas.

Os quadros diretamente citados no livro de Rothenberg são, quase todos, das fases mais maduras do pintor: *The Pirate (I, II, III e IV)*, *The Diary of a Seducer*, *The Water of the*

Flowery Mill (I e II), *The Betrothal*, *Agony*, *The Orators (I e II)*, *Child of an Idumean Night*, *Charred Beloved*. Desses, apenas *Child of an Idumean Night*, de 1936, pertence à fase mais caracteristicamente influenciada por Picasso.

Rothenberg abre o livro com quatro poemas intitulados “The Pirate” (I, II, III e IV). O quadro mais conhecido com esse título é “The Pirate I” (Figura 12), de 1942. Rothenberg nomeia seus poemas com a seqüência numérica que Gorky comumente usa para dispor diferentes versões do mesmo estudo ou pintura. O quadro provém de uma das fases mais alegres de Gorky, inclusive biograficamente: foi produzido durante um verão na Virgínia, no início da década de 1940, momento em que Gorky começa a ser reconhecido como pintor e era recém-casado. A referência, dada por seu futuro *marchand* (de 1945), Julien Levy, é a de que o quadro baseia-se em desenhos do natural, e que o “pirata” do título seria um cachorro de rua que rondava o quintal de Gorky, ao qual teria dado esse apelido.

O desenho original contaria ainda com a imagem de um cavalo, visto por trás, na parte superior à esquerda²³⁰. Mas, de qualquer forma, segundo Lader, Gorky teria camuflado tanto o cachorro quanto o cavalo para desencorajar a leitura literal. E o resultado final seriam formas fantasmagóricas e abstratas.²³¹

De qualquer forma, discute-se se a intenção de Gorky foi ou não deixar algo *reminiscente de figurativismo* no quadro, e para isso devemos nos lembrar do sempre presente efeito psicológico da *pareidolia*, que afirma ter o cérebro humano a capacidade de reconhecer padrões, mesmo onde eles não existem. Os surrealistas, sempre atentos a efeitos e “jogos” de percepção, já haviam se aproveitado desse fator, muitas vezes criando imagens intermediárias entre o reconhecível e o não reconhecível, com esse impacto das formas que iludem a recepção. No caso de Gorky, cujas formas orgânicas se tornam cada vez mais comuns na década de 1940, mas que sempre apareceram (mesmo quando baseava suas composições fortemente na fase do cubismo sintético de Picasso), formas corporais e particularmente formas de órgãos sexuais.

²³⁰ Em seu livro *Arshile Gorky: The Implication of Symbols*, Rand diz que Levy se refere a vacas, e não a cavalos, e interpreta o cachorro como símbolo da fidelidade.

²³¹ Melville Lader, in: *Arshile Gorky*, 1985, p. 71.

Isso é verdade, sobretudo quando observamos seus estudos para futuros quadros, onde o desenho e as linhas são mais evidentes. O resultado final, no entanto, é o que o artista realmente pretende com seus quadros, e é desse resultado que Rothenberg tira material para seus poemas. Nessa série inicial, “Pirate I”, “Pirate II”, “Pirate III” e “Pirate IV”, em todo caso, nenhum animal, cachorro, gato ou cavalo, é mencionado. No caso de “Pirate I”²³² as cores pálidas do quadro, seus lavandas, brancos azulados e amarelos, em formas muito ligadas ao desenho feito de traços pretos suaves, parecem surgir aqui e ali no poema de Rothenberg. A série evoca cores da pintura na primeira estrofe do livro:

Wireworld, grey, frozen	Mundofio, cinza, gélido
Remnant	Resíduo
Bleak in the sandlight	Desolado na luzareia

O efeito geral é análogo ao de uma paleta desmaiada, melancólica, que se reflete num uso específico das aliterações em “l”, como em “letting the light go, the/ hidden light”[deixa a luz partir, a/ luz oculta] ou “Melts with the candle/ Floods”[Derrete, com a vela/ Derrama], que compõem uma sutil liquidez de murmúrio. A luz, muito presente, é uma luz pálida, mas que, nos últimos versos: “desaparece/ pelos séculos”. O tema, comum aos expressionistas abstratos, é o da representação do fugaz e do inapreensível no tempo, o reconhecimento da arte como sendo capaz de solidificar o momento através da obra.

Em “The Pirate II,” somos apresentados a um homem, um peregrino. Imediatamente pensamos no próprio Gorky, por ter sido um exilado do genocídio armênio, por sua forte ligação com a religião católica, e por um modo de viver intensamente ligado ao fazer artístico, o que pode ser considerado como um modelo poético de um tipo de peregrinação espiritual através da arte.

This man was a pilgrim.	Esse homem era um peregrino.
For what, for a journey?	Para que, para uma viagem?
What kid of a journey?	Que tipo de viagem?

²³² Jerome Rothenberg, in: *The Gorky Poems*, 1966, p.8. Ver poema e tradução no apêndice, p. 206.

For ice. (...)	Buscando gelo. (...)
The way of the Lord is through ice. This is the Lord's Day.	O caminho do Senhor é pelo gelo. Esse é o dia do Senhor.
And That?	E Isso?
A silver brilliance cold hard painful blue. A true flag of colors.	Um brilho prata frio duro dolorido azul. Uma verdadeira bandeira de cores.
No, a paperbag.	Não, um saco de papel.
The shadows in a paperbag that no one sees. The highpitched laughter no one hears.	A sombra em um saco de papel. que ninguém vê. A risada histérica que ninguém ouve.
The ice no one feels.	O gelo que ninguém sente.

Rothenberg constrói uma poesia remanescente do diálogo, com perguntas e respostas, muito comum à sua poesia dos anos 1960. A voz do poema se desdobra em duas: uma que questiona e outra que responde; ou, ainda, uma voz que responde inquirições a si mesma. Um diálogo interno? Duas vozes, duas diferentes *personae* que dialogam? O poema abre-se para ambas as interpretações. E ainda percebemos a paleta do quadro registrada: “snow-garden,” “silver brilliance,” “painful blue.” O poema se encerra com um verso de solene melancolia, que convida o leitor a partilhar a visão na advertência sem esperança de que “um sonho é ainda pior se ninguém o sonha”²³³.

Embora seja possível a hipótese de que tenham havido mais versões do motivo de “The Pirate,” não são conhecidas quatro versões, como poderia ser sugerido pelos quatro poemas com esse título. Mas o que interessa a Rothenberg é menos a substância própria dos

²³³ Jerome Rothenberg, in: *Gorky Poems*, 1966, p.12.

quadros em si do que o que propõem como *virtualidade*. Ele não vê os quadros como obras estanques, reconhece a abertura que suscitam, e, portanto continua a série justamente porque considera quadros e poemas como entidades independentes que confluem em índices que podem ser transpostos, como vimos até o momento: é pela proposição e pelo método de Gorky que Rothenberg se interessa, e por isso a sua afirmação de que os poemas não são “sobre” Gorky.

Esse conceito de “abertura” nas obras modernas e contemporâneas, funcionando como aspecto constitutivo de uma arte que registra a percepção na alternância e na fugacidade, foi definida pelo semiólogo milanês Umberto Eco em seu *Opera Aperta* (Obra Aberta). Detalhando o conceito inicialmente a partir de exemplos da música — Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio, sobretudo —, encontramos este fragmento particularmente esclarecedor ao nosso caso:

(...) la particolare autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla struttura della composizione, spesso determinando la durata delle note o la successione dei suoni in un atto di improvvisazione creativa.²³⁴

É possível propor uma analogia desse “intérprete” — que não só canaliza a obra para a sua sensibilidade, mas também interfere nela — com a operação de Rothenberg na escritura dos poemas: ele estende a duração de “The Pirate” porque pode supor sua intervenção como um “ato de improvisação criativa” que se entronca no que chama “naming after the fact”, que também explora o próprio método de Gorky para nomear suas obras.

É por considerar Gorky como um modelo poético e não mero personagem inserido historicamente em seu tempo e espaço que é possível perceber em “Pirate III²³⁵” referências ao passado de exílio de Gorky, e sua inadequação à realidade (sua resistência à cultura

²³⁴ Umberto Eco, *Opera Aperta (forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee)*, Milano, Bompiani, 1962, p.25.

²³⁵ Jerome Rothenberg, in: *The Gorky Poems*, 1966, p.12.

americana, por exemplo, que considerava “vulgar”), a não assimilação de valores estrangeiros. Pois o que temos aqui é uma apropriação dada pelas sensações produzidas pela obra visual, e como isso é traduzido e tomado como voz própria pelo poeta. Temos portanto versos como:

Poor refugee where are you walking?	Pobre refugiado para onde vai?
From what forest into what town where what men wait to murder you?	De que floresta para que cidade onde quais homens esperam para te matar?

claramente ligados a dados biográficos da fuga de Gorky após o cerco à cidade de Van, e a fuga para a Rússia pelo monte Ararat. Mas que poderia ser também a situação de qualquer refugiado, em qualquer época, e Rothenberg, propositalmente, deixa a referência em aberto.

Em “Pirate IV” vemos Rothenberg empregar seus dados de forma ainda mais apropriativa, mesclando a condição do exilado, no caso, armênio, como Gorky, à condição do judeu como diaspórico. Lemos, então:

Little phantoms, jews with jewish hair & eyebrows & with little jewish fingers & with a jewish hand extended to your heart	Pequenos fantasmas, judeus com cabelo & sobrancelhas judias & com dedinhos judeus & com uma mão judia estendida ao seu coração
where no jews were	onde não há judeus

Um trecho muito peculiar pelo forte acento que se dá ao *displacement*, às características que os exilados partilham com párias da sociedade, focos de grande interesse para Rothenberg. Neles há a noção poética de *oposição direta* a uma homogeneidade social que imobiliza o sentido por prescrever o aceitável e o proscrito.

E então o proscrito, ou o pária, ou o exilado, se torna, pela inadequação, uma figura essencial de uma *ordo* poética que discute formalmente as categorias que produzem a regularidade.

O quinto quadro (ou seqüência de quadros) referido por Rothenberg é *Agony* (Figura 13). No livro, “Agony” é um poema estruturado de maneira diversa dos demais, dividido em pequenas estrofes nas quais o título se repete, e são numeradas (i, ii, etc.). Esse é também o poema em que a influência de Gertrude Stein é mais sentida, pois opera

Figura 13. Arshile Gorky, *Agony*, 1947, Museum of Modern Art, Nova York.

primeiramente no nível das palavras, utiliza-se de muitas repetições e versos curtos, com sintaxe frouxa. As palavras não dizem o que dizem, mas provocam relações associativas, o que era também um instrumento steiniano.

Rothenberg combina qualidades da extrema concisão repetitiva da técnica de Gertrude Stein, que em Rothenberg é normalmente um recurso que recupera, como dito antes, o nexo entre moderno e primitivo: na linguagem literária, a concisão mítica e emblemática; na pintura de

Gorky, como na de Picasso, o recurso à estilização de máscaras africanas.

AGONY 5X7	AGONIA 5X7
<i>for Gorky in Paradise</i>	<i>para Gorky no Paraíso</i>
<i>Agony (i)</i>	<i>Agonia (i)</i>
Hands.	Mãos.
Hands open.	Mãos abertas.
Hands with grapes.	Mãos com uvas.
Behind hands.	Atrás das mãos.
Hands behind hands.	Mãos atrás das mãos.
<i>Agony (ii)</i>	<i>Agonia (ii)</i>
Under hands hands.	Em baixo das mãos, mãos.
Under.	Embaixo.
Agony & glass.	Agonia & vidro.
& pressures.	& pressões.
Of pipes and roots.	De canos e raízes.

Agony (iii)

First trust in me.
 First love.
 A ring is glass & is.
 My roots.
 My agony.

Agonia (iii)

Primeiro confie em mim.
 Primeiro amor.
 Um anel é vidro e é.
 Minhas raízes.
 Minha agonia.

O poema começa falando de mãos. As mãos são o principal instrumento do pintor, além dos olhos, mas se considerarmos o quanto Gorky é, como dizia Greenberg, um pintor “painterly,” ou seja, um tipo de pintor cuja arte reside especialmente em sua técnica, mais do que naquilo em que inova ou apresenta como solução: um pintor artesanal, muito ligado à técnica de sua arte, podemos entender que a “agonia” se relaciona a qualquer tipo de impedimento na relação do pintor e sua arte, ou até mesmo a agonia própria do artista ao ver as possibilidades com que pode expressar a sua arte, uma agonia do próprio ato. Outras imagens são a do tear, e a de um anel, que é vidro.

Agony (iv)

Weave a cloth.
 By weaving.
 & by weaving a cloth
 Weave by thirds.
 Minus one & two thirds.

Agonia (iv)

Tece um pano.
 Tecendo.
 & tecendo um pano.
 Tece por terços.
 Menos um & dois terços.

Agony (v)

Open one.
 Open me.
 Open one by one.
 Open three.
 Open agony.

Agonia (v)

Abre um.
 Abre-me.
 Abre um por um.
 Abre três.
 Abre agonia.

Agony (vi)

Of where a wheel falls.
 & a ring.
 & where a ring is glass.

Agonia (vi)

De onde cai uma roda.
 & um anel.
 & onde um anel é vidro.

& is.	& é.
A ring is glass & is.	Um anel é vidro e é.
<i>Agony</i> (vii)	<i>Agonia</i> (vii)
Weave tomorrow.	Tece amanhã.
Yes.	Sim.
Yes.	Sim.
Yes.	Sim.
Weave Lines.	Tece linhas.

A imagem do tear a tecer “linhas” fecha o poema, montando uma interessante conexão entre pintor e poeta: ambos tecendo obras. Embora a interpretação calcada em motivos extraídos da biografia possa ser discutida, o intenso rubro da tinta se articula com o título para provocar um efeito pungente como o de certos quadros de Francis Bacon, que retorcem a carnalidade em representações agônicas de cor e forma.

Seja qual for a natureza da agonia representada aqui por Gorky, o problema central está sempre apresentado através de formas orgânicas, em cores carnis e identificáveis, num contraste com formas que não pertencem à mesma natureza, figuras lineares e pontudas, causando uma sensação de incômodo, que é, no caso, mais visceral no quadro do que neste

Figura 14. Arshile Gorky, *The Orators* (detalhe), 1947-48. Óleo sobre tela, Coleção Particular, New York.

poema especificamente, mas que nos remete novamente ao poema anterior, “The Betrothal”, no qual a vertigem e o estranhamento estão mais presentes. A agonia da qual fala Rothenberg perpassa toda a obra de Gorky, não se relaciona apenas com o quadro do mesmo nome.

Vejamos “The Orators (I e II)”: o quadro de Gorky com esse título começou a ser pintado alguns meses antes da morte de seu pai, Sedrak Adoian, mas foi concluído após. Alguns críticos vêem nele um enterro simbólico do pai. Mas não podemos saber as verdadeiras intenções de Gorky. Podemos apenas perceber que realmente existem formas aterradoramente biomórficas, que parecem se debruçar sobre algo,

enquanto de novo, como em “Agony”, percebemos elementos díspares, que parecem ferir a composição, por não pertencerem ao mundo da carne.

Em relação aos poemas de Rothenberg, os dois intitulados “The Orators” são dos mais complexos, pois levam ao extremo o estilo objetivista com tintas steinianas, em seqüências de versos extremamente curtos, sem nenhum tipo de ligação sintática, mas com palavras terríveis, como “killer,” “murder,” “suffer,” “destroy”, marcando drástica e dramaticamente o texto com ordens hieráticas, como numa visão salomônica; causando novamente a sensação do terror diante do que é estrito e indecifrável que havia conseguido em “The Betrothal,” mas, desta vez, com o mesmo tipo de versificação de “Agony.”

2	2
Be tooth. Seal apart.	Sê dente Separa.
Be sentinal. Vibrate.	Sê sentinela. Vibra.
Be vapor. Contain.	Sê vapor. Contém.
Be Cave Blossom.	Sê Caverna. Floresce.
Be bush. Murder.	Sê mato. Assassina.
Be moth. Be.	Sê mariposa. Sê.
Be aureole. Essence.	Sê auréola. Essência.
Ardors. America.	Ardores. América.

Se em “The Orators” temos o estilo nitidamente steiniano, em “Portrait Of Myself With Arshile Gorky & Gertrude Stein,” temos um interessante diálogo imaginário entre

Rothenberg, Gorky e Stein, no qual o poeta imagina cada uma dessas vozes, personificando poeticamente comentários de cada um. Aqui a apropriação toma sua última e mais radical forma, pois se até então ele havia se apropriado de técnicas com as palavras de Stein, títulos e temas de Gorky, aqui a apropriação da *própria voz* dos artistas se dá através do desenvolvimento de uma *persona* que os faz falar em versos imaginários.

PORTRAIT OF MYSELF WITH ARSHILE
GORKY & GERTRUDE STEIN

(ag) I do direct the night.
I do.
& walk through it.

(gs) The sea is cool.
The boats are dominant.
The idea of algebra is lost.

Almost nowhere is worthwhile.

(jr) My own care my trade plied that
eases occupation.
Nowhere at ease.

(ag) Not because peace is with us.

(gs) Nowhere more mechanical.
Nowhere function.
Nowhere at ease.
Nowhere at ease.

Nowhere more at ease.

RETRATO DE MIM MESMO COM
ARSHILE GORKY & GERTRUDE STEIN

(ag) Eu comando a noite.
Comando.
& ando por ela.

(gs) O mar é frio.
Os barcos são dominantes.
A ideia de álgebra se perdeu.

Quase nenhum lugar vale a pena.

(jr) Meu próprio cuidado minha arte
dobrou o que facilita o trabalho.
Nenhum lugar tranquilo.

(ag) Não porque a paz está conosco.

(gs) Nenhum lugar mais mecânico.
Nenhum lugar funciona.
Nenhum lugar tranquilo.
Nenhum lugar tranquilo.

Nenhum lugar mais tranquilo.

Com esse poema podemos traçar o paralelo que com maior ou menor força se dá por todo o livro: há uma relação entre a herança do modernismo em Jerome Rothenberg, através de Gertrude Stein e do surrealismo (entre outros, mas nesse livro são essas as referências principais), e em Arshile Gorky através de seu caminho pelas obras de Cézanne, Picasso e Miró, além do contato com surrealistas como André Breton e Roberto Matta (1911-2002).

Entram nisso questões como a negação, de ambos, de uma ideia de ruptura *necessária* entre uma vanguarda e a seguinte, pois propõem uma continuidade, um fluxo transformador que pretende impelir a arte em uma direção “adiante,” o que é, de certa forma, outro tipo de atitude “vanguardista.”, que, como se viu, já chegou a ser interpretada como uma retaguarda estabelecendo os valores dos primeiros vanguardistas. Segundo Melvin Lader, Gorky foi muito criticado porque o consideraram um mero imitador da vanguarda europeia; porém, em 1962, Harold Rosenberg²³⁶ o defende dizendo que a originalidade de Gorky residia exatamente na rejeição do próprio conceito de originalidade²³⁷.

Podemos lembrar que o mesmo se dá com Rothenberg, pois partindo de noções poundianas de tradução, criará seu conceito de “tradução total” e não raro incorpora não apenas técnicas, mas também poemas inteiros em tradução dentro de sua obra autoral. Na poesia, a questão da referência, citação ou paráfrase se resolveu criticamente, após muitos embates, de modo mais satisfatório do que na pintura, arte na qual ainda persistiu certa desconfiança por mais tempo. Além disso, Lader percebe igualmente que a própria preferência pela arte moderna europeia em um momento em que, nos EUA, “assuntos nativos e realismo prevaleciam” era em si uma forma de originalidade e independência.

Aqui, o paralelo com Rothenberg é mais direto. Na publicação de sua primeira antologia de poesia contemporânea de vanguarda, *Revolution of the Word*, de 1974, Rothenberg comenta, no prefácio, que a poesia norte-americana, quando do começo de sua carreira, o incomodava por ter se afastado da vanguarda, pois em 1948, em um período de depressão econômica, “o experimental e o visionário (...) haviam passado: para ser substituídos por um retorno às velhas formas, a métrica e a dicção convencional, um modernismo responsável, liberal & reformista, & tchau para os loucos da linguagem”²³⁸; vemos aqui o mesmo problema enfrentado pelos expressionistas abstratos, mesmo aqueles muito mais jovens que Gorky.

²³⁶ Além de Rosenberg, devemos lembrar que desde que seu quadros começaram a ser expostos em mostras e vistos por Greenberg, obtiveram do crítico às vezes impiedoso resenhas favoráveis, embora concebesse interpretações muito pessoais sobre todo o Expressionismo Abstrato; e também Meyer Schapiro joga sobre Gorky uma luz positiva, como em seu artigo para a *ARTnews*, de 1957, citado acima.

²³⁷ Melville P. Lader, *Arshile Gorky (Modern Masters v.8)*. 1985, p. 7.

²³⁸ “the experimental and visionary (...) had passed: to be replaced by a return to the old forms, to conventional metric, diction, a responsible modernism, liberal & reformist, rational & refined, & goodbye to the madmen of language” Jerome Rothenberg, in: *Pre-Faces and Other Writings*, 1981, p.99.

A arte americana havia retomado valores pré-modernistas, ou ainda, havia assimilado um pouco do modernismo, mas não o seu experimentalismo. Na pintura, isso se deu com o realismo e o impressionismo, que se tornaram aceitos como arte acadêmica, o primeiro tomando a forma do regionalismo norte-americano do período, já que o patriotismo estava em alta, e o estrangeiro era visto com desconfiança. Como observou David Anfam, nessa época “ainda que a América tenha defendido o progresso material, ela permaneceu um terreno baldio para os que preferiam valores humanos e espirituais”.²³⁹ Já na poesia, o verso livre é incorporado em uma forma menos radical, e soluções técnicas do modernismo são aplicadas, quando conveniente, a uma poesia muito ligada a uma ideia de lirismo e subjetividade, à qual o grupo de poetas ao qual Rothenberg pertencia, entre outros, lutava contra. *The Gorky Poems* é um exemplo da atividade de “retaguarda” que vimos anteriormente a propósito dos concretos brasileiros e a partir de Marjorie Perloff: retoma a vanguarda, sem, entretanto, procurar criar choques ou revoluções, mas criar *colaborativamente*, utilizando seu legado.

A questão da originalidade, então, não perturba Rothenberg, que vê em Gorky qualidades semelhantes, muito carregadas por experiências de vida, mas representadas em arte de forma a torná-las experiências mais abrangentes. Gorky passou boa parte de sua carreira pintando “como Picasso”, sem se importar se isso seria ou não visto como um trabalho original. Rothenberg, da mesma forma, toma de Stein aquilo que lhe interessa, e a refaz, escreve através dela, e até mesmo dialoga com ela em um poema.

E assim temos também as proporções estabelecidas por Rothenberg para a composição dessa série dos Gorky Poems: assim como Gorky estava para Picasso, ele estava para Stein, e o vínculo vanguardista vislumbrado aí propôs uma linguagem steiniana adequada como mecanismo interpretativo das virtudes de Gorky como pintor.

²³⁹ “although America championed material progress it remained a wasteland to those who preferred human and spiritual values”, David Anfam, in: *Abstract Expressionism*, 1994, p.27

Dadaísmo, Performance e o Cabaré Voltaire

Como vimos até agora, Rothenberg utiliza recursos típicos da poesia experimental, como a fragmentação, a colagem, e referências ao uso da aleatoriedade. Misturou e experimentou todo o tipo de verso dentro do espectro do verso livre. Do surrealismo ele tira sua ligação com o inconsciente e os sonhos, o delírio e a imaginação. Rothenberg também se interessou por dadá,²⁴⁰ e em 1979 escreve *That Dada Strain*, que podemos considerar como uma homenagem ao movimento.

Dentre os dadaístas mencionados, ou, ainda, homenageados em *That Dada Strain*, destaca-se Hugo Ball, com seus poemas sonoros, compostos a partir de sílabas que criam palavras inexistentes. Ball escreveu o famoso ‘Karawane’ [Caravana] em 1917, e o apresentou no Cabaré Voltaire, em Zurique. A leitura de Ball incluía uma roupa tubular e um chapéu cilíndrico com listras azuis e brancas. Na descrição de Aurélie Verdier, curadora do Fundo Nacional de Arte Contemporânea, na França, em *L’ABCdaire de Dada*, lemos:

Marcel Janco descreveu Hugo Ball (1886 – 1927) como “uma figura comprida, muito assimétrica, tão instruída como poeta quanto como pensador.” Ball conheceu uma trajetória intelectual singular. A aventura do Cabaré Voltaire, em Zurique, que ele funda em fevereiro de 1916, parece um parêntese para seu espírito polimorfo, que Hans Richter qualificou de “filósofo, romancista, cabaretista, poeta, jornalista e místico.” (...) Organizador de verdadeiras performances antecipadoras²⁴¹ - sua “poesia de palavras abstratas” abre novas possibilidades poéticas diante de um público incrédulo ou furioso.”²⁴²

²⁴⁰ Segundo Rothenberg, a leitura da antologia dadaísta de Robert Motherwell (*Dada Painters & Poets* (1951)) havia feito com que decidisse escrever um livro com poesia dadá, e a maior parte dele seriam traduções de poetas dadaístas: “I announced it for publication by my press of that time, circa 1960, as *That Dada Strain*, but didn’t carry through on it. Later I would use the title for a book of my own poems, & Pierre Joris & I would create the missing Dada anthology as the Dada section of *Poems for the Millennium*.” Peter Davis e Tom Koontz, in: *Poet’s Bookshelf II: Contemporary Poets on Books That Shaped Their Art*, p. 262.

²⁴¹ De certa forma: pode-se afirmar a “antecipação” dos experimentos poético-sonoros dadaístas, mas além de Ball com poemas-sonoros, devemos lembrar dos cubofuturistas russos e a ideia de linguagem transmental ou “Zaúm,” tal como concebida por Khliébnikov, anterior ao dadaísmo.

²⁴² Aurélie Verdier, *L’ABCdaire de Dada*. 2005.

Rothenberg fez leituras performáticas de seu poema em homenagem a Ball, e também de “Karawane”, na qual se vestiu com uma reprodução da roupa original e interpretou o texto; isso se deu em algumas apresentações suas a partir da década de 1980, posteriormente à publicação de *That Dada Strain*. Na descrição do próprio Ball sobre o dia de sua *performance* no Cabaré: “Inventei um novo tipo de poesia, ‘verso sem palavras’ ou poemas-sonoros, nos quais o equilíbrio das vogais é calculado e distribuído puramente de acordo com o valor tonal da sequência de abertura. Hoje à noite li em público o primeiro destes poemas.²⁴³”

Figura 15. Versão colorizada da foto de Hugo Ball em sua leitura no Cabaré Voltaire.

O poema ao qual se refere, “Karawane”, foi lido com uma “roupa especial para a ocasião. Minhas pernas estavam em um cilindro azul brilhante feito de cartolina, que chegava até às ancas, de forma que eu parecia um obelisco.” O poema de Rothenberg, “A Glass Tube Ecstasy”²⁴⁴, começa:

a glass tube	um tubo de vidro
for my leg says Hugo Ball	pra minha perna diz Hugo Ball
my hat a cylinder	meu chapéu um cilindro
in blue and white	em azul e branco

e, mais adiante,

I step into an obelisk	piso em um obelisco
below the waist	sob a cintura

Ball deveria, em sua apresentação, ser carregado por seus colegas, pois não podia se mover sozinho. A luz era então apagada e reacendida quando o poeta já se encontrava na

²⁴³ Ball, Hugo, em *Poems for the Millennium I*, 1995, pp.292-293

²⁴⁴ Ver poema e tradução no apêndice, p.230.

nova posição. Ball descreve também o resto de sua roupa, que se parecia com a de um sacerdote ou um bispo bizarro:

Sobre isso vestia uma grande gola de casaco cortada em cartolina, vermelha por dentro e dourada por fora. Estava amarrada ao pescoço de tal forma que eu podia movê-la como asas, ao levantar e abaixar meus cotovelos. Vestia também um chapéu de xamã, alto, cilíndrico e com listras brancas e azuis.(...).

Tanto o traje quanto o chapéu, especialmente escolhidos para o momento da performance, aludem ao xamanismo: a indumentária do xamã durante o ritual nunca é sua roupa profana, há sempre uma escolha de roupas e objetos mágicos exclusivos para o momento do sagrado, que pelo simples fato de os vestir ou portar separa o xamã do espaço profano circundante²⁴⁵, situação emulada por Ball e também por Rothenberg. Na figura 16, na foto de um xamã esquimó que exorcizava espíritos malignos de uma criança, notamos a semelhança com as luvas longas e o formato da roupa de Ball.

Ball é o sacerdote-poeta cuja voz se abre a cantar enquanto o cabaré explode. Ball prossegue:

Percebi que minha voz, como se eu não tivesse escolha, estava tomando a cadência de um lamento sacerdotal.(...) Não sei como tive a ideia, mas comecei a cantar as sequências de vogais como um recital de igreja.

Surge aqui a associação entre poeta e xamã, ou poeta e sacerdote, que vimos anteriormente como cruciais para o desenvolvimento da etnopoiesia. O relato de Ball ainda assinala que, ao final da leitura, foi carregado para fora do palco, com o corpo banhado em suor, como um bispo mágico — ou um “roasted poet/ poeta assado” no poema de

Figura 16. Xamã esquimó, Alaska, 1890.

²⁴⁵ Em Eliade, *O xamanismo e as técnicas sagradas de êxtase*, 2002, p. 171.

Rothenberg. Ou ainda, no dizer de seu colega dadaísta Hans Richter, ele apareceu “no meio desse furacão, (...) imóvel como uma torre (...) como um Savonarola, fantástico e puro.”

O tratamento poético dado por Rothenberg a essa matéria-prima de Ball evita tanto a repetição quanto a nostalgia: a repetição, porque não reproduz o método experimental dadaísta, limitando-se a uma leitura-homenagem do poema “Karawane”, e a nostalgia, porque não alude a uma volta do dadaísmo, mas admite aquele momento como marco histórico, fixado em um tempo que pode ser presentificado no momento da *performance*.

Em um verso escrito para ser lido em voz alta, de modo performático, o poeta não pode abrir mão do ritmo, ainda que não recorra a aparatos métricos tradicionais. Como é comum em sua poesia, o verso livre se vale de uma marcação muito acentual, com recorrência de jambos (“too sick with god/ & time”) e báquios (“the voice cries” ou “a glass nerve”), e da repetição de sons, como os plosivos (“a priestly glass pump/ pulls”), que invocam o poema de Ball como um eco, e juntam o Cabaré Voltaire ao imaginário como um espaço mítico, em um poema evocatório, uma recriação do momento sacerdotal de Ball em sua própria performance. A força acentual do verso de Rothenberg também nos recorda do uso xamanístico ou ritual do tambor ou do chocalho, instrumento capaz de levar ao contato com o mundo dos espíritos e induzir ao transe.²⁴⁶

O poema de Ball não se vale de sons aleatórios, mas explora uma expectativa auditiva para frustrá-la, e busca atingir camadas mais primárias de recepção. Da mesma forma que o surrealismo procurou atingir a psique com imagens do inconsciente, o “Karawane” de Ball refere uma sonoridade primordial que Rothenberg também buscou e utilizou em suas incursões etnopoéticas. É o “*colapso da língua*”, conectando o conceito de etnopoesia e do uso de uma linguagem “mágica”. É da junção entre o *etnopoético latente*, por assim dizer, em Ball, e a etnopoesia já muito explorada por Rothenberg que nasce seu trabalho em poemas como o que lemos aqui e outros em *That Dada Strain*. Lemos nesse poema dois movimentos da poesia de Rothenberg: um que busca na etnopoesia a reintegração da voz do sagrado em uma poesia contemporânea, ainda que laica, utilizando-se para isso tanto de tradições judaicas quanto não judaicas, preferencialmente de vozes poéticas que atuam independentemente de

²⁴⁶ Eliade, *ibidem*, p. 205.

qualquer cânone; e o segundo movimento, que associa a essas vozes a vanguarda do início do século XX, em especial o dadaísmo, que incorpora performaticamente.

A estética do fragmento (que por autonomizar potencializa o aparente resíduo) e as colagens imagéticas (que citam e reafirmam as vanguardas) recriam um novo sentido para o evento da leitura no Cabaré Voltaire. A descrição do espaço não é apenas literalmente o Cabaré real, mas imaginário: “the voice cries/ from a further room — a voz grita/de um quarto além” — sempre é o quarto “além,” habitado não apenas por Ball e sua audiência, mas por personagens arquetípicos: o bispo (que é também o poeta), a rainha, a dançarina.

Reconstruindo as circunstâncias históricas e ao mesmo tempo mimetizando a sonoridade do poema-som “Karawane”, ou as preocupações mais prementes de Ball, Rothenberg a compara a um *evento*. O evento único é visto como um *happening*, e a escolha crítica feita por Rothenberg nessa seleção foi o de retirar da descrição etnográfica toda e qualquer explicação mitológica que pudesse acompanhá-la, fazendo com que a experiência de leitura se direcione unicamente para o evento em si, como se assistíssemos a uma *performance* ou instalação artística. Segundo Rothenberg:

(...) as obras resultantes guardam semelhança muito próxima com as atividades sem mitos do nosso próprio tempo, chamadas eventos, *happenings*, *de-coll/age*, teatro cinético, arte performática, texto sonoro, etc. Deve-se notar ainda que a maioria desses “eventos” — como na (moderna) arte intermediária que eles lembram — são partes de situações totais envolvendo poesia, música, dança, pintura, mito, magia, etc., assim como são muitas das canções & visões apresentadas por toda a antologia. Tendo revelado esse tanto, o organizador não deseja obscurecer com uma série de notas explicativas as formas que foram deixadas nuas. Ainda que a ausência de tais notas possa resultar em alguma distorção, é precisamente o tipo de distorção que tem valor em si. Como ver as estátuas gregas sem suas cores.²⁴⁷

²⁴⁷ “(...) the resulting works bear a close resemblance to those often mythless activities of our own time called events, happenings, de-coll/age, kinetic theater, performance art, sound-text, etc. It may be further noted that most of these “event” — like the (modern) intermedia art they resemble — are parts of total situations involving poetry, music, dance, painting, myth, magic, etc., as are many of the songs & visions presented elsewhere in this anthology. Having revealed this much, the editor does not wish to obscure by a series of explanatory footnotes the forms that have been laid bare. Although absence of such notes may result in some distortion, it’s precisely the kind of distortion that can have a value in itself. Like seeing Greek statues without their colors.” Jerome Rothenberg, in: *Technicians of the Sacred*, 1985, p. 513-514.

Rothenberg segue, na mesma nota, com exemplos assemelhados de “eventos” contemporâneos, insistindo na relação *presente-passado* como central, e assim a etnopoesia, mais do que o reconhecimento do passado como história, ou arqueologia, pensa em um passado considerado *relevante* como sendo ainda presente.

Sua idéia de que uma estética fragmentária, de um passado em ruínas, e embebido de presente e com suas distorções, é *válido* como experiência artística se percebe na linha “Como ver as estátuas gregas sem suas cores”. Acostumados com a experiência da arte vinda de uma ancestralidade greco-latina, normatizada como peça de museu, não apenas esquecemos que elas eram coloridas e, muitas vezes, destinadas a fins religiosos, como, muitas vezes também, são *preferidas* assim. A ruína em si nos dá a satisfação estética do gosto modelado pelo costume com o fragmento: torsos sem braços, estátuas sem cabeça, sem cores. E isso basta.

A mesma idéia ecoa na epígrafe do livro *Exiled in the Word* [Exilado na Palavra], com uma anedota hassídica que reflete perfeitamente o sentimento de Rothenberg em relação ao passado e uma possível conexão com seu legado:

O Baal Shem Tov costumava ir a certo lugar na floresta & acender um fogo e rezar quando se via diante de uma tarefa difícil e assim foi feito.

Seu sucessor seguiu seu exemplo & foi para o mesmo lugar, mas disse: “O fogo já não podemos mais acender, mas podemos ainda dizer a oração.” E o que ele pediu foi feito também.

Outra geração passou, & o Rabino Moshe Leib de Sassov foi para a floresta & disse: “O fogo nós não podemos mais acender, a oração nós não sabemos mais: tudo o que sabemos é o lugar na floresta, & isso terá de ser suficiente.” E foi suficiente.

Na quarta geração, o Rabino Israel de Rishin ficou em casa e disse: “O fogo não podemos mais acender, a oração nós não sabemos mais, nem sabemos o lugar. Tudo o que podemos fazer é contar a estória.”

E isso, também, se provou suficiente.²⁴⁸

²⁴⁸ “The Baal Shem Tov used to go to a certain place in the woods & light a fire and pray when he was faced with an especially difficult task and it was done./ His successor followed his example & went to the same place but said: “The fire we can no longer light, but we can still say the prayer.” And what he asked was done too./ Another generation passed, & Rabbi Moshe Leib of Sassov went to the woods & said: “The fire we can no longer light, the prayer we no longer know: all we know is the place in the woods, & that will have to be

Abulafia's Circles

Em nota ao poema “Abulafia’s Circles”²⁴⁹, Rothenberg explica como surgiu o tema do messianismo e como entrou no seu processo de criação: “Quando concluí *Polônia/1931* & *Um grande livro Judaico*, fiquei posteriormente com imagens de figuras messiânicas em grande parte não resolvidas: históricas e místicas. Dessas, três aparecem nesta série: Abraão Abuláfia, Jacob Frank, & Tristan Tzara”²⁵⁰.

O poema foi construído, portanto, nessas três partes, que formam um tríptico cronológico: Abuláfia na Idade Média (1. Os Círculos de Abuláfia); Jacob Frank no século XVIII (2. O Sonho Secreto de Jacob Frank); e Tzara nas vanguardas modernas (3. As Palavras Sagradas de Tristan Tzara). A última parte, lida como um poema independente, ganhou mais de uma gravação de sua *performance*. Considero em especial a gravação feita para a série *Rockdrill*²⁵¹, vol.6.

É um poema longo, de aproximadamente 20 páginas, publicado em duas edições, ambas de 1979: fechando o livro *Vienna Blood and Other Poems* e também em edição limitada, de 26 exemplares, assinadas pelo autor — que será mencionada aqui pela ilustração escolhida para a capa, gravura de Wallace Berman.

Wallace Berman (1926-1976), artista plástico da mesma geração de Rothenberg, utilizava-se da técnica da *collage* e aproveitava o desenvolvimento de meios de reprodução em massa disponíveis, assim como outros artistas que desenvolveram a *pop art* nos anos 1960. Berman tinha um grande interesse em sua herança judaica e nas formas do alfabeto hebraico: em uma série de colagens sem título temos a mão que segura uma espécie de rádio AM-FM onde estão impressas várias figuras, muitas delas perturbadoras por seu forte conteúdo

enough.” And it was enough./ In the fourth generation, Rabbi Israel of Rishin stayed at home and said: “The fire we can no longer light, the prayer we no longer know, nor do we know the place. All we can do is tell the story.” / And that, too, proved sufficient.” Epígrafe de *Exiled in the Word*, 1989.

²⁴⁹ Ver poema e tradução no apêndice, p.219.

²⁵⁰ “At conclusion of Poland/1931 & A Big Jewish Book, I was left with afterimages of largely unresolved messianic figures: historic & mythic. Of these, three appear in the present series: Abraham Abulafia, Jacob Frank, & Tristan Tzara.” Jerome Rothenberg, in: *Vienna Blood & Other Poems*, 1980, p.89.

²⁵¹ Esse CD está disponível na íntegra em: <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Rothenberg.html>, página dedicada a Rothenberg no site *PennSound*.

simbólico e arquetípico, que evocam livres associações, muitas de caráter sexual ou apenas misterioso. Rothenberg escolheu a colagem na qual se pode ver uma sequência dessas mãos segurando rádios e, em uma delas, aparecem inscrições com letras do alfabeto hebraico, um casal nu se abraça, uma borboleta está colocada acima de um relógio, e o conjunto se aproveita de técnicas de sugestão surrealistas.

Untitled #120, 1976
Single negative photographic image cut-out
8 x 8 inches, framed

Figura 17. Gravura de Wallace Berman.

.....

Figura 18. Capa de *Abulafia's Circles*

Não poderia ser mais apropriado como comparação com o modo operacional do poema de Rothenberg: nas três partes de “Os Círculos de Abuláfia” predomina a justaposição de imagens dentro de um tom evocativo, unidas em um todo formalmente simétrico (como, de modo análogo, o motivo das “mãos segurando rádios” nas gravuras de Berman). Além de formar uma sequência cronológica, como vimos acima, cada uma das partes se informa mutuamente, através de coincidências de imagens, alusões que se repetem de três modos diversos, temas retomados circularmente, e a forma de diálogo dramático entre a voz do poeta e a voz do outro (o personagem histórico/mítico), na qual ela se desdobra. Veremos adiante como isso se dá em cada uma das partes.

O título da primeira parte nos remete ao profeta e cabalista Abraão Abuláfia (1240 — c.1291) e ao livro *Hayyei ha-Olam ha-Ba*, também conhecido como *O livro do mundo*

vindouro. Na figura 19 vemos o exemplo de uma cópia manuscrita (da coleção Braginsky²⁵²): são 200 círculos divididos em páginas com quatro círculos cada. No detalhe (figura 20) nota-se a orientação da leitura — a partir da marca no círculo externo, da esquerda para a direita. Rothenberg e Harris Lenowitz traduziram algumas dessas páginas de círculos, como vimos acima, a partir de manuscritos do Museu Britânico, para a antologia *A Big Jewish Book* (1977).²⁵³

Figura 19. Manuscrito de *O Livro do Mundo Vindouro*, de Abraão Abuláfia.

Figura 20. Detalhe de de *O Livro Do Mundo Vindouro*, de Abraão Abuláfia.

O nome “Círculos de Abuláfia” foi dado por Rothenberg a essa compilação, antes de nomear também o poema. Em um desses círculos lê-se, na tradução de Rothenberg-Lenowitz:

o modo como você deve ser fiel & forte em todos os seus dias será o modo de mudar as letras e combiná-las: & entendendo o que é entendido alegrando-se no seu entendimento & eternamente alegrando-se neste alegrar-se ainda mais o modo como você deve ser fiel & forte em todos os seus dias será o modo de mudar as letras e combiná-las: & entendendo o que é entendido alegrando-se no seu entendimento & eternamente alegrando-se neste alegrar-se ainda mais²⁵⁴

²⁵² Disponível on-line em <http://braginskycollection.com>.

²⁵³ A tradução completa nunca foi concluída, mas Rothenberg, respondendo à pergunta de Marjorie Perloff (em entrevista à revista *Sibila*, em 2004) sobre autores que não traduziu mas gostaria de, cita esse livro como um trabalho que gostaria de concluir.

²⁵⁴ “the way that you must cleave to & be strong in all your days will be the way of turning letters & combining them: & understanding what is understood rejoicing in your understanding & eternally rejoicing this rejoicing further”. Abraham Abulafia, in: *Exiled in the Word*, 1989, p. 218.

Chama a atenção o cuidado da tradução em marcar o texto com uma construção paratática, com o recurso gráfico do “&” (e devemos lembrar aqui que o *ampersand* é um recurso típico e insistente tanto da prosa quanto da poesia de Rothenberg). A parataxe ressurgiu no modernismo como prática insistente através do método cubista da *collage*, que se espalha para as vanguardas do século XX. Muitos poetas partiram inicialmente da quebra da sintaxe para a imitação de um processo plástico da aglutinação, futurista e cubista, que registrava impressões então muito recentes de simultaneidade, atrito e oposição, assim como concomitância e fragmentação. Muitos, por opor, com a prática, noções de “velho” e “novo” na percepção.

Autores como Pound e Apollinaire, no entanto, pensavam nisso como prática antiga, comum tanto a poemas medievais (no caso de Pound o *Poema de Mio Cid* e a *Chanson de Roland*, e Apollinaire, as *chansons de toile* que sugerem os usos em poemas como “Le Pont Mirabeau”), como também a estrutura etimológica dos ideogramas chineses, que Pound descobre *como veículo para a poesia* a partir da obra do orientalista Ernest Fenollosa.

No excerto da tradução dos círculos de Abuláfia, Rothenberg já demonstra a simultaneidade dos tempos pela técnica da tradução, fazendo com que a distância do texto antigo (e seu princípio teológico, sagrado) se aproxime de nós pelo uso do mecanismo textual, que irmana a prática recente da vanguarda (laica, mas sagrada em sua missão de arte propositiva) e a ancestralidade, carregada para dentro do texto novo pelo elo de pensamento compressivo presente em ambos (sagrado-poético).

A circularidade visual do texto original em hebraico é reproduzida no texto como circularidade da enunciação²⁵⁵, o que faz encenar a circularidade por pressupor o modo visual de sua distribuição original na página dentro da própria escrita, supondo a *meditação* como *poética*, desmontando palavras sagradas até sua unidade mais básica: as letras do alfabeto hebraico. Em uma perspectiva da poesia de vanguarda isso se conecta diretamente com experimentos de poesia sonora e “sem sentido”, visto anteriormente como praticados

²⁵⁵ O que, para o leitor da poética contida em textos de autores já históricos nos usos de vanguarda, como o James Joyce de *Finnegans Wake* e a Gertrude Stein de, por exemplo, *Tender Buttons*, parecerá curiosamente familiar, observada a distância temporal.

por dadá e pela poesia russa *Zaúm*, por também se utilizarem dos elementos mais básicos da linguagem: a letra e o som.

Além disso, a forma dos círculos nas páginas também pode ser colocada lado a lado com experimentos de poemas visuais, como os *caligramas* de Apollinaire (figurativos: uma fonte, uma gravata, etc.) ou os de Tristan Tzara (abstratos). Porém, mais do que ver esses círculos como o que seria, em uma leitura moderna, um poema visual, Rothenberg se interessa pela doutrina da meditação com as letras do alfabeto hebraico, a qual, segundo ele²⁵⁶, forma o trabalho visual e meditativo mais importante da obra de Abuláfia.

O tema da circularidade e da repetição perpassa as três partes do poema: Abuláfia, de forma análoga, retorna nas outras duas personagens principais (Frank e Tzara), como parte da temática geral da profecia e do messianismo, realizados poeticamente no esquema de alusão e repetição estrutural, que transforma repetindo.

A primeira parte desse tríptico trata, portanto, de Abuláfia. Entramos no poema através de uma cena imaginada daquela meditação com as letras. As letras, objeto da meditação do místico, estão à sua volta, são contempladas em seu transe extático como parte da realidade manifesta. O próprio formato das letras hebraicas nos remete à imagem descrita como a de pequenas “chamas” que tremulam no ar²⁵⁷.

the master of the book	o mestre do livro
of lights	das luzes
he points to them	aponta para elas
& back again	& de volta
to you	a você
the letters lead his hand	as letras levam a mão
he lets them	ele deixa que
flicker	tremulem
proud & sensual	orgulhoso & sensual

²⁵⁶ Em nota à página 89 de *Vienna Blood*, 1979.

²⁵⁷ Podemos imaginar essa aparição das letras hebraicas fulgurantes como na célebre tela *O Banquete de Baltazar* (c. 1635), de Rembrandt, da coleção da National Gallery, em Londres.

O alfabeto hebraico e o livro são objetos sagrados, que, com Abuláfia, tornam-se o “sagrado manifesto”: o dom da palavra é o poder de tornar algo manifesto pela nomeação, e esse é, por extensão, o poder da poesia.

O poema oferece uma visão caleidoscópica da vida e da obra de Abuláfia. O principal ponto aqui é a forma: como mencionado acima, Rothenberg utiliza-se da *collage* para suprimir distâncias de tempo e espaço, tendo em mente a noção dos “tempos contemporâneos” de Pound. Mas dentro dessa técnica Rothenberg focaliza o diálogo imaginário: momentos nos quais os personagens históricos tomam a palavra — e Rothenberg usa para isso o recurso das aspas — em falas propositalmente ambíguas quanto a sua historicidade — teriam dito essas frases em algum contexto ou são ficções, como a de um texto dramático? O próprio recurso das aspas é ambíguo, pois não há consistência no modo como ele as abre e fecha, deixando pairar a dúvida de onde cada fala termina. Quando entram em cena ainda outros personagens, como é o caso de Hannah Weiss, o mafioso Bugsy Siegel ou Hitler (utilizado como um contraponto), temos a voluntária confusão de pontos de vista, ora em discurso direto, ora em discurso indireto livre, mas sempre orquestrados pela voz poética de Rothenberg: falam *através* de Rothenberg, e Rothenberg escreve *através*²⁵⁸ de cada um deles, o que virá inclusive assinalado no poema, quando lemos versos como “I allow myself to contradict” [eu me permito a contradição] (Tzara) e “is it life or just/another movie?” [é a vida/ou mais um filme?] (Bugsy Siegel).

O poema faz uma sequência de associações entre esses outros personagens e Abuláfia. A primeira delas é a poeta Hannah Weiss, e o diálogo entre eles ocorre sem que saibamos exatamente onde começa ou acaba a fala de cada um, e, ainda que algumas referências tracem limites claros (Abuláfia viaja para encontrar o rio mítico Sambation; Weiss, para Nova York) não é o caso de tentar destrinchar quem diz o quê, mas entender que ambos fazem parte de um mesmo discurso circular, sem começo ou fim, sobretudo porque Rothenberg intencionalmente propõe a dificuldade.

²⁵⁸ “Escrever através” é uma tradução para o termo “writing through”, de John Cage, que Rothenberg adapta para suas formulações sobre tradução (no prefácio a *Writing Through: Translations and Variations*). Aplico aqui a mesma ideia também para a poesia de Rothenberg e para o modo como se apropria das personagens históricas.

Weiss foi uma poeta que, mais do que a maioria dos poetas, tinha visões efetivamente: via palavras nos braços e na testa, em si mesma e em outras pessoas, e utilizava essas palavras como motivos para seus poemas, que a própria poeta considerava *clarividentes*. A supressão temporal fica subordinada à aproximação que essa poética cria em relação ao tipo de transe proposto por Abuláfia, pelas associações entre a figura profética do místico e a poeta que encontra profecia em seus próprios poemas. Mas outras associações propõem entendimentos mais complexos: Abuláfia é simultaneamente contrastado com e sobreposto ao — em rima “profética”: *Abuláfia* e *Máfia* — mafioso judeu Bugsy Siegel. O que possibilita a Rothenberg fazer tais aproximações é o modo como a perspectiva mística de Abuláfia é introjetada na estrutura do poema.

Abuláfia, como profeta, lê o que foi escrito “pela pena de Deus,” também o alfabeto hebraico; ele interpreta os sinais sagrados na Natureza; como messias, ele mesmo parece criar a realidade, pois tem o controle das letras, das palavras — também o poder do poeta, como na fábula de Ânfion, que com sua lira dourada, sob as lições de Hermes, ergue a cidade de Tebas. Aquilo que Abuláfia *diz* também *é*: as letras caem de sua boca e se congelam no ar, como os filactérios (faixas) que registravam a fala numa iluminura ou pintura medieval, simultaneamente uma tira das histórias em quadrinhos, na aproximação visual com o balão de fala das HQs. A palavra no ar se torna *coisa palpável*. Nesse universo não há coincidências: se *Abuláfia* rima com *Máfia*, então há ligação de sentido entre ambos.

Bugsy Siegel torna-se, ainda que criminoso, uma figura análoga à de Abuláfia; faz, como novo Ânfion, Las Vegas surgir, *Las Vegases rise up*; vive com uma atriz de cinema, Virginia Grey, e a voz no poema se pergunta: “é a vida ou só/ mais um filme?/ ó filme a vida é fantástica/ noite é dia”; Bugsy é um bandido, mas seu tipo imaginoso aplica à realidade um sonho, acabando por misturá-los sem distinção, o que é sublinhado no amor pela atriz, na indistinção entre filme e vida²⁵⁹, na cidade de Las Vegas, real e, ao mesmo tempo, falsa²⁶⁰.

²⁵⁹ Bugsy já foi Warren Beatty na cinebiografia, e foi, sobretudo, o Tom Green na primeira parte de *The Godfather* (1972), de Francis Ford Coppola, lembrado como o criador de Las Vegas no segundo episódio da trilogia cinematográfica (1974).

²⁶⁰ Não deve passar despercebida, também, a associação entre jogo e poesia, que percorre as três partes do poema. As ideias do arranjo que tem uma estrutura para suportar variações no tema, como um método de apresentar cartas, embaralhar novamente, é um dos modos de tratar o assunto.

Ambas as figuras são incompletas, como macho e fêmea; como Zeus que tira Palas Atena de sua cabeça (no poema é uma enxaqueca, “migrane”), Abuláfia tem de simbolicamente parir suas profecias, e o faz com todos os movimentos corporais de um parto, sentido no próprio corpo de “messias dando à luz.” É importante que o poeta-profeta consiga agir em diversos níveis, que sua criação se manifeste na Natureza, que crie como um deus cria, escrevendo no próprio corpo da natureza, fecundo como o “sêmen que desenha letras na barriga da noiva”:

“what you hear-see	“o que você ouve-vê
“I speak-show	“eu falo-mostro
“what I write	“o que eu escrevo
“you learn to witness	“você aprende a testemunhar
“no longer split	“não mais dividido
“no longer speech that isn’t	“não mais discurso que não
“written on flesh	“foi escrito na carne
we celebrate	celebramos
all nature writes us	toda a natureza nos escreve
the small beasts spill their seed	animaizinhos espalham suas sementes
on walls	nas paredes
our sperm draws letters on	nosso esperma desenha letras na
the belly of the bride	barriga da noiva

Porque, como vimos, a letra, ou a enunciação, ou mesmo a contemplação do alfabeto, é *ato*. Nessa primeira parte do poema, o tema da fecundidade também se manifesta nas diversas referências ao elemento água (um dos quatro elementos divididos pelo pré-socrático Empédocles: terra, água, fogo e ar): peixe, mar, fluidos como sêmen e saliva, a língua de Abuláfia que “lambeu os dedos do papa²⁶¹”, ou “eu sou a água que brotou da rocha”, marcam a fluidez do pensamento místico como a água — a própria imagem do círculo e o tema da circularidade e da repetição (como nos versos “o buraco em seu quarto

²⁶¹ Essa referência não é histórica, mas metafórica: Abuláfia tentou encontrar-se com o Papa, pois se esperava que o messias falasse a ele em favor do povo judaico; com medo da repercussão, o Papa, segundo relato do próprio Abuláfia, teria mandado que o matassem, mas antes de chegar a Roma o Papa morre, Abuláfia é preso e depois libertado e nunca chega a falar com nenhum Papa. (Ver Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, p.128).

desce/ para outro quarto/ o quarto que dá em outro buraco”²⁶²), a perspectiva mística de Abuláfia faz com que Rothenberg emule poeticamente o emprego desses símbolos. Essa perspectiva, alegórica, é uma perspectiva que Rothenberg, por não ser religioso, adota a partir de seu personagem, de modo dramático e, por outro lado, como poeta de vanguarda: pois, como leremos a seguir, na parte III do poema, sabe-se ao menos desde Mallarmé que a arte tomou o lugar da religião (que era para o poeta francês uma “religião da arte” ²⁶³) — o funcionamento dessa passagem se dá quando o poeta encara seu fazer, *poiéin*, como uma missão de resgate dos valores simbólicos em uma época na qual já se tornaram, quando muito, um enfeite; a atividade artística se torna, para o artista de vanguarda propositiva, “sagrada”.

Por isso, com Abuláfia, o gesto que enuncia a palavra é o que efetiva sua contraparte real; com Frank, é a que lhe dota de dons divinos em vida; com Tzara, o sonho de dadá é um, por assim dizer, *nada que é tudo*: escreverá *making poems*, para significar um *fazer* além da escrita (*writing*), e que se autonomiza no mundo real quando, logo em seguida, afirma, *flames & tongues we write*, repropondo o ciclo iniciado com Abuláfia, de que poderíamos também biblicamente dizer: *no princípio era o verbo*. É verbo alquímico, porque, saltando mais uma vez os limites do tempo, Abuláfia guarda uma alusão a Rimbaud em seu soneto das “Voyelles”, em que o A é negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: “alephs vermelhos/ yods amarelos/ murmúrios azuis de ayins/ a poesia mística de nosso tempo”: qual tempo?

A segunda parte do poema retoma o tema messiânico com Jacob Frank (1726–1791), “o outro/ judeu transgressor/ da lei”, um outro “ladrão”, naquela perspectiva oferecida pelo próprio Rothenberg em seu *dictum* “um mundo de místicos judeus, ladrões e loucos”²⁶⁴. Como líder espiritual, Frank dizia-se reencarnação de ainda outro rabino também messias *soi-disant*, Sabbatai Levi (1626–1676), fundador do movimento Sabbatanista, e também do Rei David. Atingiu grande popularidade e acredita-se que possuía por volta de 50.000 seguidores; sua doutrina era, resumidamente, transgressora:

²⁶² “the hole inside his room leads/down to another room/the room leads to a hole”.

²⁶³ Como Mallarmé escreveu em “La Musique et les Lettres”, e como foi lido por Remy de Gourmont em seu livro *La Culture des Idées*, no capítulo “Une religion d’art”, juntamente com o Huysmans de *A Rebours*.

²⁶⁴ *Pre-Faces and Other Writings*, p. 119, mas também em outros livros e entrevistas — é uma frase comumente citada por Rothenberg, como temos visto.

rejeitou o Talmud em favor da Cabala e suas práticas rituais possivelmente incluíam orgias sexuais. O próprio Frank escolhia várias seguidoras como concubinas e havia rumores de que dentre elas estava sua filha, Eva. Em seu niilismo (espelhado depois no niilismo dadá, adiante), considerava o mundo como degenerado e, portanto, sua doutrina era a de inversão de valores: a transgressão das regras como prática espiritual. Por seu caráter controverso, Frank pode ser interpretado como um anti-messias: suas práticas o fizeram ser denunciado como herege e ser levado às autoridades, daí sua conversão ao catolicismo, que gerou a conversão em massa de seus seguidores. Conversão claramente externa: não poderia aceitar a figura de Jesus, uma vez que Frank era o próprio messias, e seus seguidores continuaram frankistas, já que a conversão era também vista como um ato transgressivo.

Podemos considerar que a sequência das personagens, intitulado as três seções do poema, torna-se cada vez mais radical em suas práticas, lendo-se “heresia” em chave direta e depois como transgressão artística, em contiguidade de sentido: Frank acaba agindo como um elo de ligação, no poema, entre a prática mística de Abuláfia e o dadaísmo de Tzara. Rothenberg explora o que seria um sonho secreto de alguém que colocou crenças em prática e declarou ser o próprio messias; Frank e seus seguidores misturavam sagrado e profano: Rothenberg faz a mesma coisa nas três partes do poema. O começo do trecho nos propõe um Jacob Frank iconoclasta, quase um “proto-dadaísta”, cujo palco são sinagogas ao invés de cabarés:

the synagogues he stalks thru	as sinagogas que ele assalta
scrolls thrown down	pergaminhos lançados
this madman nihilist	esse insano niilista
once mounted	subiu uma vez
pissed 'gainst the parchment	mijou no pergaminho
howling	uivando

Rothenberg focaliza sobretudo o potencial herético da sexualidade de Frank, e seu “sonho secreto” é fortemente marcado pela fantasia sexual com a rainha da Alemanha, vista como a *noiva mística*, ou a *Shekina*. Se na primeira parte, como vimos, há uma predominância de imagens com o elemento água, aqui o elemento é o ar, representado nos vários pássaros mencionados, todos aliterados pela consoante velar “k”: *crow*, *cock*, *cookoo*, *birdcage*, *chicken*,

(corvo, galo — mas também pênis, cuco, gaiola, galinha); e representado na relação metafórica entre pássaro e pênis, o vôo e o sexo, e também na ideia de vôo e liberdade, a que se tem no sonho, a sexual, a de não estar em uma prisão, real ou simbólica: “thy mouth is a bird cage/—lock me up in it!” [tua boca é como uma gaiola/ — prende-me nela! —]. A sexualidade é performática, já que ritualística e, portanto, teatral: o quarto dos amantes, decorado com corações e relógios de cuco, “eslavo como nossas aias”, cria uma contraposição profana com o diálogo em que Frank associa sua amante à *Shekina* e abraça a Torá.

A obscuridade polêmica de Jacob Frank é selada com o canto de Hosana por anjos católicos, *in the speech of mice*: “na linguagem dos ratos”, referência pesadamente anti-semita que já apareceu na voz de Hitler na primeira parte — que Abuláfia integrou a uma totalidade de dia e noite, mulher e homem, mãos dadas, que percorre o poema colando contradições. “Eu me permito a contradição”, dirá a voz de Tzara.

As Palavras Sagradas de Tristan Tzara: Etnopoesia Dadá

Minhas próprias origens, que eu tenho perseguido por boa parte de sua vida adulta, deveriam ter me mostrado também, se eu tivesse sido capaz de dar atenção a elas, que a tradição viva dos judeus é também “oral,” pela boca & mesmo em uma era da escrita, a palavra deve ser renovada pelo processo do “falar” & do “soar”.

Jerome Rothenberg

A terceira parte do poema que analisamos acima focaliza o dadaísta Tzara, figura de enorme importância no imaginário de Rothenberg e também em sua formulação do conceito de etnopoesia: mais precisamente, Rothenberg diz que Tzara trouxe uma “etnopoesia dadá”, referindo-se aos estudos de poesia e arte da África e da Oceania que Tzara fez em seus textos críticos, assim como suas traduções e o aproveitamento desses textos em sua poesia autoral. Muito da concepção de *performance* utilizada por Rothenberg, e também a concepção

de uma poesia constituída de sons, poemas “sem sentido” — comparáveis ao que Rothenberg encontrou em suas incursões pela poesia de índios norte-americanos — vem do dadaísmo, não apenas de Tzara, mas também de Hugo Ball, Kurt Schwitters e outros. Tzara é apresentado aqui como emblema do vanguardista transgressor.

O dadaísmo tem sua origem em apresentações performáticas no Cabaré Voltaire, a partir de 1916. A ideia de uma comunidade de poetas e a importância dada à oralidade na poesia também são comuns à geração de 1960 do Lower East Side de Nova York, à qual pertencia Rothenberg. A “cultura dos cafés” se repete, e com ela uma cultura cosmopolita e boêmia; nada disso escapa à observação que Rothenberg faz de Tzara nessa última seção do poema. Como última “personagem,” Tzara é parte de uma “santíssima trindade” pessoal, como brinca na sua *performance* do poema para a coleção *Rockdrill*: “Acho que costumo ser identificado com (...) a Judaico-índia-dadá... minha sagrada trindade... essa é a parte dadá (...) focalizando Tristan Tzara e lembrando dele (...) por seu nome de nascimento Samy Rosenstock.”²⁶⁵ O que nos devolve à contiguidade estabelecida por Rothenberg entre as práticas místico-religiosas e a função ritualística do poeta de vanguarda.

Rothenberg inicia o poema tomando o nome escolhido por Samuel/Samy Rosenstock: Tristan Tzara, que poderia soar como “triste camponês”, um equívoco sonoro em romeno (*trist în țară*): *sad in his world/ or in yours* [triste no mundo dele/ e no seu] Tomando literalmente, *Tristan* é triste, no seu mundo e no do leitor/ouvinte. Novamente, Tzara e o dadaísmo representam uma cultura de leituras em público, e também, como em outras partes do poema, nas quais líamos sobre a heresia religiosa, essas *soirées* buscavam o ultraje. Repete o tom evocativo: o *Sammy brother/ the sad one of your tribe /you said: disgust*; a lembrança do nome de nascimento também o associa à sua origem romena e judaica, e Rothenberg faz Tzara falar, apresentando-se:

“my name is Sammy Rosenstock	“meu nome é Sammy Rosenstock
“Samiro	“Samiro
“is later Tristan Tzara	“é mais tarde Tristan Tzara
“I am so sad with life	“sou tão triste com a vida

²⁶⁵ “I think I’m used to be identified with (...) the Jewish-Indian-dada... my sacred trinity... this is the dada part (...) focusing on Tristan Tzara and remembering him (...) by his given name Samy Rosenstock.” (ver <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Rothenberg.php>)

“I love it “I am of course Rumanian	“eu a amo “sou é claro Romeno
--	----------------------------------

Aqui, Rothenberg utiliza-se de aspas quando Tzara entra em cena, para se contradizer “I’m so sad with life/ I love it” e mais adiante dirá “I allow myself to contradict”, o que é a conhecida frase de Tzara, *la pensée se fait dans la bouche* (o pensamento se faz na boca), em ação: Tzara se contradiz em sua fala, e, em seguida, *diz* que a contradição é algo que se permite fazer (quando já o tinha *feito*).

A voz do poeta assume, mesmo fora das aspas e fora do tom evocatório, um modo de ser de Tzara, como na parte I, na qual Rothenberg adota a perspectiva alegórica de Abuláfia, e na parte 2, na qual tudo é visto através do sonho herético de Jacob Frank, o sonho de Tzara — a palavra que sonha é “dada” e o modo de apresentação desse sonho é ele mesmo uma *collage* dadaísta, a voz do poeta e a *persona* de Tzara vêm coladas, como se encarnasse Tzara em um momento do cabaré: a voz no poema fala *através* de Tzara, pois imagina dadá como uma palavra sonhada, e o ritmo desse sonho é despejado no poema:

the word he dreams is	<i>escansão:</i>
dada	/ -
dada ice	/ - /
dada piano	/ - / -
dada flowers	/ - / -
dada tears	/ - /
dada pendulum	/ - / - -
dada vanilla	/ - - / -
dada don quixote	/ - / - /
dada humid	/ - / -
dada arquipelago	/ - - - / - -
dada pharmacy	/ - / - -
dada sexennial	/ - - / -
dada dichotomous	/ - / - -
dada dichroic	/ - - /
dada dicrotic	/ - - /
dada didactic	/ - - / -
dada didelphian	/ - - / -
dada diluvial	/ - - / -
dada dingdong	/ - //

O longo trecho anafórico com “dada”, um troqueu, garante um padrão rítmico que, seguido de palavras ou expressões com alguma variação nos acentos e no número de sílabas, cria um efeito de síncope, especialmente sentido na *performance*, por conta da variação na velocidade com que a sequência citada acima ocorre, versos lidos cada vez mais velozmente, e mais lentamente, em seguida, com forte acentuação nas sílabas tônicas das palavras que seguem “dada.”

O verso de Rothenberg, durante todo o poema, é um verso livre com sombras de padrões rítmicos definidos, com muito uso de *staccati* já previstos pelo seu estilo de versos muito curtos, mas ganha sonoridade ainda mais marcada neste trecho. Aumentam também as coincidências sonoras entre as palavras: *dichotomous, dichroic, dicrotic, didactic, didelphian, diluvial, dingdong*, lembrando que a técnica dadaísta de Tzara com relação à sonoridade diferia de dadaístas que buscavam o som pela sonoridade das sílabas em si, sem relação com o sentido. Tzara mais frequentemente utiliza-se de trocadilhos e coincidências sonoras, mas dentro do universo léxico do francês.

O mesmo se dá nessas palavras empregadas por Rothenberg: as palavras existem, mas o que elas significam? Lidas em velocidade, essas palavras que variam das de uso muito específico, como “dicróico”, ou de uso comum, estão juntas mais por sua sonoridade do que por seu sentido; no entanto, elas *sugerem*, justamente porque são palavras existentes. Vimos acima como a anáfora e seu uso histórico em conjunto com o verso livre remontam a Walt Whitman, em uma prática que se tornou muito comum e característica da poesia norte-americana. A anáfora, sendo a técnica mais empregada na tradução da Bíblia de língua inglesa é, junto com a listagem épica muito comum em cantos sagrados de diversas nações e períodos. Juntar esse estilo com dadá retoma o dualismo sacro-profano: as referências escatológicas (urina, uretra, peido) surgem lado a lado com referências religiosas (anjos, Jesus, madonas, etc.); as imagens são sempre utilizadas para criar um efeito de estranhamento, além de conectar Tzara às figuras de Abuláfia (aqui Tristan Tzara/ fantasma de Abuláfia fantasma nenhum). Tzara, assumindo a voz no poema é, ambigualmente, anti-messias e profeta dadá ao mesmo tempo:

“messiahs are *passé*”

| “messias são *passé*”

“the word we dream is	“o mundo que sonhamos é
“dada	“dadá
“dada sweepeth out	“dadá varrera
“dada teareth linens	“dadá rasgara lençóis
“rips clouds & prayers to shreds	“nuvens e orações em pedaços
“thou rides on hiccups	“cavalgas em soluços

Agora não mais lemos “ele sonha”, mas coletivamente “nós sonhamos”: o personagem Tzara inclui a audiência sacralizando dadá com uma referência ainda mais explícita à anáfora bíblica pelo uso do inglês elizabetano, “dada sweepeth out/“dada teareth linens”. E o poema retoma o poeta como voz da tribo, o poeta como profeta, o profeta como anti-messias.

Os temas voltam de forma cíclica, espiralados como em um *vortex* — retomando Ezra Pound, o *vortex* elimina as noções de tempo e espaço, preferindo a simultaneidade —, pois sempre adquirem um novo sentido quando aplicados ao novo contexto. Assim, se o mundo imaginário de Rothenberg é povoado de “místicos judeus, ladrões e loucos”, o poema é uma reconfiguração poética de como Abuláfia, Jacob Frank e Tzara se metamorfoseiam ora em uma, ora em outra figura. Cada parte do poema é composta das mesmas partes, reorganizadas.

Nas três partes, a voz do poeta se dirige à sua audiência, que pode ser o leitor, o ouvinte ou o próprio poeta. Nos primeiros versos de cada parte, Abuláfia aponta para as letras *e de volta pra você*; Jacob Frank vive *a performance de seu sonho* (“your dream”) e Tzara é *triste em seu mundo e no teu* (“and yours”). Os três personagens tinham uma voz pública, como líderes espirituais ou artistas. A voz do poeta, referindo assim o leitor-ouvinte, faz duas coisas: uma, supõe a *performance*, ou o ato, que se dirige a um público; outra, insere esse leitor-ouvinte na representação.

Na apropriação feita por Rothenberg, essas figuras históricas “vivem” no poema, falando com a sua voz, ao mesmo tempo em que assumem uma voz própria, como em um monólogo dramático, mas tão permeado da “presença” interpretativa de Rothenberg que nos faz pensar como, no corpo de sua obra autoral, discernimos aquilo que Rothenberg pensou, utilizando a expressão de John Cage, “writing through” — escrever através —, uma forma de tomar a voz de outro, ou ainda “othering”, que traduzo por *outrar-se*.

Inicialmente, a imagem da explosão, que, como o resto, acontece de modo programático nas três partes do poema, nos dá o caminho percorrido por cada uma das personagens até uma massa crítica que resulta em revelação: explode em cores, que são letras, que são a analogia que secretamente reúne tudo em sentido, para Abuláfia; explode em uma sexualidade que une sacro e profano sem esforço, para Frank; explode o Cabaret Voltaire, martirizado, como costuma acontecer com os messias, nesse caso, leigos oficiantes de uma arte que, às voltas consigo mesma em um mundo simbólico já quase desconhecido (e por isso, mistério, e por isso, sagrado) “rushes after you/exuding light” [se apressa em sua direção/transpirando luz].

* * *

Rothenberg disse, em várias ocasiões, que sua poesia é habitada por “místicos judeus, ladrões e loucos”; poderíamos acrescentar xamãs, profetas, embusteiros e visionários. Considero que os três personagens (Abuláfia, Frank e Tzara) são desdobramentos de todas essas figuras e podem ser associadas à figura do *poeta* tal como entendida por Rothenberg e descrita até aqui em suas variações.

Até que ponto poderíamos considerar esse modelo de *poeta* como inerentemente um *etnopoeta*? Acredito que para Rothenberg a associação é intrínseca e faz parte do seu posicionamento político: se etnopoesia é tudo o que se escreve poeticamente *fora do centro*, se é tudo o que se escreve com um aspecto sagrado, se é tudo o que se escreve para ser cantado e declamado e vivido, então é a maior parte de toda a poesia escrita no mundo. No entanto, é vista como exceção: há a poesia e então há a *etnopoesia*. É nesse estranhamento que Rothenberg opera e a etnopoesia cria o ambiente no qual sua poesia se insere, como se suas antologias se tornassem um mundo poético no qual ela é chamada a habitar.

Acredito que essas três figuras— Abuláfia, Frank e Tzara — sejam emblemáticas desse problema. Não havendo espaço no mundo para sua poesia, para sua arte, para sua profecia, cada uma dessas figuras históricas é revivida em sua capacidade de dar forma à realidade, e não é à toa que começa por Abuláfia — a manipulação das letras do alfabeto, a própria matéria-prima do universo. Procurei mostrar, ao longo desta tese, o modo como Rothenberg usa sua poesia da mesma forma, como um ambiente de manipulação da realidade — algo que nos aproxima do trabalho espiritual do xamã e do profeta, ainda que ambas as figuras sejam bastante distintas nos meios em que existem ou existiram. Já no caso da vanguarda, ela representa a descendência artística desse modo operacional e cria, na leitura de Rothenberg, pequenos universos teatrais onde a *poesia* de cada artista pode existir. Tal projeto poético não poderia deixar de levar em conta sua própria faceta teatral, e acredito que Rothenberg une a *performance* à sua obra, por entender a ligação entre a teatralidade e o *rito*.

Mas o rito, tal como demonstrado por vários estudiosos, é o antepassado do teatro. Basta olharmos própria antologia *Symposium of the Whole*, escrita por Rothenberg e sua esposa, e que reúne textos definidores da Etnopoesia. Vários desses textos apontam para interpretações do papel da ritualização em sociedades humanas, especialmente as ditas “primitivas”, incluindo, por exemplo, um texto de Antonin Artaud sobre o teatro balinês.

Onde encontrar o sagrado em uma sociedade que se secularizou parece ser uma questão comum a esses textos. É ainda possível? E, nesse caso, permaneceria como *sagrado* por meio da estética, ao ser deslocado de sua origem e recolocado em um ambiente onde a “arte” é compreendida como produto criado para o consumo artístico? Creio que a poética de Rothenberg, se não cria esse deslocamento, pelo menos o problematiza: a etnopoesia, definida de forma abrangente, como vimos acima, passa a ser o modo operacional que recria aspectos do fazer poético ancestral em sua carga variada de aparato simbólico, uma poesia feita pelos técnicos do sagrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem movimentos diversos na poesia de Rothenberg: um deles busca na etnopoesia a reintegração da voz do sagrado em uma poesia contemporânea, ainda que laica. Para isso, utiliza-se tanto de tradições judaicas quanto não-judaicas, preferencialmente de vozes poéticas que atuem independentemente de qualquer cânone; com o precedente criado por Ezra Pound ao se aproximar da poesia chinesa, tomando-a para si, Rothenberg se relaciona com a poesia indígena, traduzindo-a de forma revolucionária (mesmo para uma expectativa poundiana), que em primeiro lugar repropõe os modos de ler e compreender a textualidade desse *outro*, trazendo-a também para dentro de sua própria poética. Seu trabalho ampliou o debate sobre o fazer poético, a ética na poesia, questões de autoria e originalidade. Outro movimento em Rothenberg associa essas vozes poéticas à vanguarda do início do século XX, em especial o dadaísmo, que incorpora performaticamente. Mas sua poesia nunca se limita a esses movimentos, apenas os utiliza como catapulta para suas releituras e composições.

Cada uma de suas antologias opera um resgate de vozes, de poéticas distantes, não facilmente encontradas e, por isso, não lidas. Mas como disse o rabino na anedota hassídica, *é necessário contar a história*, e Rothenberg cria uma narrativa unindo os diversos textos de suas antologias como um acontecimento poético que se repete e se recria a cada ato de leitura, e que, assim, se mostraria suficiente. Como um candidato a messias (sempre na linha divisória entre o divino e o insano) Rothenberg se coloca na voz de Abuláfia:

oh Hitler eu messias Abuláfia
estou preso a você
na história
onde vogal chama vogal
nossos caminhos se cruzaram
você mata e eu resgato
de volta à vida

A necessidade de fazer *voltar à vida* vai se tornando mais e mais urgente em sua obra conforme ela se abre para realidades mais traumáticas, em seus livros mais maduros como *Khurbn & Other Poems* e *The Burning Babe*.

Sua poesia é uma poesia de eventos. Não apenas no sentido performático de serem escritas levando em conta sua sonoridade ou para serem declamadas ou teatralizadas (ainda que faça isso muito bem). São *eventos* porque mimetizam em sua forma aquilo que fazem e, como em um rito, é o gestual que importa. O gesto poético de Rothenberg, em cada empreitada, é um ato performático. Desde seus primeiros livros, além de escrever poemas, faz experimentos com a chamada *imagem profunda*. Cria infernos, imaginários ou nem tanto, que dialogam com Dante, Pound, Buber, o budismo e a cabala. Ao retratar a Polônia imaginária, seus poemas são como experiências tiradas de uma caixa da memória. Após sua experiência entre os seneca e ao ganhar seu companheiro castor, Rothenberg nos traz de volta à possibilidade de aprender com outras culturas, e não em um já conhecido sentido antropofágico que deglute e devolve um híbrido. Também não em forma de acúmulo, somando conhecimentos variados em um gabinete de curiosidades ou um grande catálogo, mas para utilizar uma perspectiva diversa para olhar para si mesmo, para investigar o quanto é possível compreender nossa própria ancestralidade, sondar o que temos perdido e o que isso implica.

Há em sua obra o desejo de resgate, que lemos em suas antologias e poemas: na primeira, apresenta e disponibiliza textos e encaminha a experiência da leitura pela colagem e pelo comentário; em sua poesia, faz o trabalho do xamã e remenda o tecido da realidade; como profeta e místico judeu, manipula letras e números e cria a realidade a partir delas; como embusteiro ou coioite, apenas finge que faz isso; como Jerome Rothenberg, escreve poemas.

APÊNDICE: POEMAS TRADUZIDOS

“Invincible Flowers” in: *White Sun Black Sun*, 1960, p.10

INVINCIBLE FLOWERS

The flowers here are so sad, I could cry.
Not one of them acts like a flower, or carries
itself like a flower.
Not one grows red overnight in the sudden
anguish of spring.
They lie in wax wrappers and fidget.
Or sometimes, a head peers over a vase, half
alive:
they’ve surrendered.

Colors die out as innocence fades in the eye
of the florist
Adjusting his watch he strides past the roses.
Shouting orders at something – the evening
perhaps – he will smother the lilies.
Only the ferns will survive his cigars (and
then for how long?)
Tulips, asters, begonias, etc. are squeezed in
a single dark box full of warding
sent out everyday to hospitals, weddings and
graves.
Eternal observers, these silent, terrible
flowers.

No! Give me plastic flowers, flowers in
granite and ice,
proud flowers cut into monuments,
honoring God, the flowers of poverty,
flowers formed by the hands of young girls
in lofts in the Bronx,
cut out of papers in Tokyo, hidden in shells,
flowers pasted on walls in great bunches,
painted on bottles, on stones, enticing
“real bees” to my table.

FLORES INVENCÍVEIS

As flores aqui são tão tristes, eu poderia chorar.
Nem uma só age como uma flor, ou sequer se
sustenta como uma flor.
Nenhuma floresce vermelha à noite na angústia
repentina da primavera.
Elas se encontram em papel manteiga e se
inquietaam.
Ou às vezes, uma cabeça espreita sobre um vaso,
meio morta:
elas se renderam.

As cores murcham como a inocência se esvai no olho
do florista
Ajustando seu relógio ele passa pelas rosas.
Gritando ordens para alguma coisa – à noite talvez –
ele vai sufocar os lírios.
Apenas as samambaias sobreviverão aos seus
charutos (e ainda assim por quanto tempo?)
Tulipas, ásters, begônias, etc. estão espremidas em
uma caixa escura cheia de enchimento
enviadas diariamente a hospitais, casamentos e
túmulos.
Eternas observadoras, essas flores, silenciosas e
terríveis.

Não! Dêem-me flores de plástico, flores em granito
e gelo,
flores orgulhosas dos monumentos, honrando a
Deus, as flores da pobreza,
flores formadas pelas mãos das garotinhas em *lofts*
no Bronx,
cortadas em papel em Tóquio, escondidas em
conchas,
flores coladas nas paredes em grandes buquês,
pintadas em garrafas, em pedras, atraindo
“abelhas reais” para a minha mesa.

But sometimes, not meaning to, I find
that I forget.

I find that I remember things that are
better left forgotten.

Perhaps when it rains in my room,
and the window is open, the sheets are
thrown like sand on the floor,
and my hand like a falcon is diving on
quarries of paper,

I hear (at first in the distance) the sound
of the great Flower crying out loud
in the sun

And the thought of something I would
not betray grows wild in my heart.

The light is enclosed on each side by the
darkness of flowers.

Mas às vezes, sem querer, acho que esqueço.
Acho que lembro de coisas que seria melhor
esquecer.

Talvez quando chova no meu quarto,
e a janela esteja aberta, os lençóis jogados no
chão feito areia,
e a minha mão como um falcão mergulhando
em presas de papel,

eu ouço, (primeiro ao longe) o som da grande
Flor
berrando sob o sol

E o pensamento de algo que eu não trairia
cresça ferozmente no meu coração.

A luz está cercada de ambos os lados pela
escuridão das flores.

“The Madman on the Roof” in: *White Sun Black Sun*, 1960, p.18.

THE MADMAN ON THE ROOF

O LOUCO NO TELHADO

The madman on the roof
was throwing
his keys at the sun:
with arms like a
river
he drove the black boats
from the sky.

O louco no telhado
jogava
suas chaves ao sol
braços como um
rio
ele guiava os barcos negros
do céu.

When will you get there
yourself – today
or tomorrow?
When will you step through
your grave
to tumble the houses
of spiders?

Quando você mesmo vai
chegar lá– hoje
ou amanhã?
Quando você vai passar por
sua cova
e pisar as casas
de aranhas?

The hair on your neck,
camerado,
is heavy with blood.
The butterflies rest
on your face.

O cabelo em seu pescoço
camerado,
pesa com sangue.
As borboletas repousam
em seu rosto.

Today or tomorrow
the ocean
will miss you,
a child will come on you
under your courtyard,
with something pale
in your hand —
a cinder
dropped down a well,
like a sea-egg,

Hoje ou amanhã
o oceano
sentirá sua falta,
uma criança virá em você
de sob seu pátio
com algo pálido
em suas mãos —
cinzas
jogadas num poço,
como ovo marinho,

like something that’s lost,
like the sun.

como algo perdido,
como o sol.

“Three Times the Apparition Knocked” in: *White Sun Black Sun*, 1960, p. 22.

THREE TIMES THE APPARITION KNOCKED

TRÊS VEZES A APARIÇÃO BATEU

Death.
Death in the morning.
The eye of the rooster is
white and the hills are white.

In the white furnace,
softly,
ashes falling like snow.

Death.
Death in the day.
Your hair bears islands
of shade. Seeing you

smile, I know that the
road of the grave is a silence
filled with your shadow.

Death.
Death in the night.
Something brushes my arm,
some owl.

Sorrow of granite.
Black horses race through my heart
in the rain.

Morte.
Morte pela manhã.
O olho do galo é
branco e os montes são brancos.

Na fornalha branca,
cinzas caem,
suavemente como neve.

Morte.
Morte de dia.
Seu cabelo traz ilhas
de tons. Ver você

sorrir, sei que a
estrada da tumba é o silêncio
cheio com a sua sombra.

Morte.
Morte à noite.
Algo roça meu braço,
alguma coruja.

Mágoa de granito.
Cavalos negros galopam pelo meu coração
na chuva.

“THE FIRST HELL: of measures, where swindlers measure fire in iron boxes” in: *Between: Poems 1960-1963, 1967*, p.27.

THE FIRST HELL: of measures, where
swindlers measure fire in iron boxes

How can any of you know
What it feels like
to count coins in Hell

You have the rest of it to keep you busy
Your eyes are troubled enough

But down here
the nights are longer
& the days are senseless
Down here
the rain falls
upside-down
from iron boxes

The smoke inside the narrow room
pulls back
It winds around the bedposts
like a colored cloth
around a leg that's bleeding

Violet & green
with pain

What should we say to our fingers?
Should we remind them
of the cool silk yards
they handled behind counters
The healing lotions
rolled between the palms

Should we tell them that the earth
crawling with black grief
at least was wet

1
2

O PRIMEIRO INFERNO: das medidas,
onde trapaceiros pesam fogo em caixas
de ferro

Como um de vocês saberia
O que é contar
moedas no Inferno

Você tem todo o resto pra te manter ocupado
Seus olhos já têm o bastante

Mas aqui embaixo
as noites são mais longas
& os dias sem sentido
Aqui embaixo
a chuva cai
de cabeça pra baixo
das caixas de ferro

A fumaça no quarto estreito
faz recuar
Revolve em volta das cabeceiras
como um pano colorido
em volta de uma perna sangrando

Violeta & verde
de dor

O que dizer aos nossos dedos?
Devemos lembrá-los
dos frios rolos de seda
que tocávamos atrás de balcões
As loções de cura
rolavam por entre as palmas

Deveríamos dizer-lhes que a terra
se arrastando em luto negro
pelo menos era úmida

1
2

Blue coins of disaster
are ringing in the night
The distant call of metal birds
is like the rhyming
in bad poems
before your birth

You would not know me now

The fire at my ribs
has emptied me of flesh & words
I stand here with the others
counting
letting the numbers fill my head
An outlaw

1
2
3
4
5

I want to turn aside
but Hell won't let me
Hell is the outraged customer
who slams the cashbox
against my hands

A candle drips
along the sidewalk
Wax covers the windows of a small store
& blurs the sun

A darkness full of crates
through which I walk
thinking of other hells than this

The skin cries under the brand
of intellect
Deceit of numbers
raising questions in the mind
that's helpless
The fevered brow

Moedas azuis de desastre
vão tocando pela noite
A chamada distante de pássaros de metal
é como rima
em maus poemas
antes de você nascer

Você não me reconheceria agora

O fogo nas minhas costelas
me esvaziou de carne e palavras
Fico aqui com os outros
contando
deixando os números encher minha cabeça
Um fora da lei

1
2
3
4
5

Eu quero virar de lado
mas o Inferno não deixa
O inferno é o cliente nervoso
que fecha o cofre
nas minhas mãos

Uma vela pinga
pela calçada
Cera cobre as janelas de uma pequena loja
& borra o sol

A escuridão cheia de caixas
entre as quais caminho
pensando em outros infernos além desse

A pele grita sob a marca
do intelecto
Engano de números
trazendo questões para a mente
impotente
A testa febril

*Smash it to hell
you have a right to it*

1
2
3
4

The white eye watches
through the window
Where we live is where
we always lived
The sea of death

*Esmagá-la no inferno
é um direito seu*

1
2
3
4

O olho branco observa
pela janela
Onde vivemos é onde
sempre vivemos
O mar da morte

“THE FOURTH HELL: of cruelty, where those condemned for cruelty are tortured by a fiery cock” in: *Between: Poems 1960-1963*. 1967, pp.33-34.

THE FOURTH HELL: of cruelty, where
those condemned for cruelty are tortured by
a fiery cock

They wait forever at those windows watching
me

In greasy shirtsleeves, heavy
lids, blotched faces
Counting the time till food
or stepping over eggshells
in these empty lots

God I'd like to see them all in Hell
the whole damn pack at once!

Turn the gamecocks on them, let
the flaming beaks tear at their hands &
mouths
Until the black teeth stand alone

& down their backs
the fire running slowly, eating
the rotted flesh away

Up Broadway, past the
Hell of Twenty-Third Street
walking, watching
the windows red with fire
Skins & furs piled along the curb

Hands reach around me, voices
whisper out of doorways
Camouflaging knives & acids, blue
sweat shining on their cheeks
The colors of disfiguration

Let me go

My eye bursts, the green
pulp trembles from the socket
Falling to the sidewalk
in dark drops

Pain holds a string between us

O QUARTO INFERNO: da crueldade, onde
aqueles condenados por crueldade são torturados
por um galo em chamas

Eles esperam eternamente naquelas janelas me
vigilando

Em gordurosas mangas de camisa, pestanas
pesadas, rostos manchados
Contando as horas até a comida
ou pisando cascas de ovos
nesses lotes vazios

Deus como eu queria ver todos no Inferno
a corja toda de uma vez!

Aticem os galos de briga neles, que
os bicos flamejantes cortem as bocas & as mãos
Até ficarem só os dentes pretos

& pelas suas costas
passar o fogo lento, comendo
a carne apodrecida

Subindo a Broadway, além do
Inferno da Rua Trinta e Três
andando, olhando
as janelas vermelhas de fogo
Peles & casacos em pilhas no chão

Mãos me procuram em volta, vozes
sussurram entre as portas
Camuflam facas & ácidos, suor
azul que cintila nas faces
As cores da desfiguração

Me deixa ir

Meu olho explode, a polpa
verdetreme na cavidade
Caindo na calçada
em gotas escuras

A dor cria um elo entre nós
saindo de nossas feridas abertas

leading from our open wounds
The tissue that won't heal

It binds us, suffering
& drawn together
Hatred our first link as men
our covenant

Herald Square is empty:
faces rise inside my mind
& track me down
The black sun fills the sky

I know them, they waited
in the light, they watched the narrow point
recede, the flesh drawn back
Fires racing down his belly

Burning into him
their anger, slowly burning
words in, burning life
The cry of sex, dark letters

In the Hell of Times Square
boys bind themselves
to pain: the cock of fire
blossoms, bringing death
into the streets

Who cries for pity? let
the cock destroy them, let
the torn night swallow us
& spit us up

The Key to Hell is here
A thousand Keys

The scars the dark beaks leave
grow slowly, swelling
in the shadow of God's light
that drives us mad

O tecido que não cicatriza

Junta-nos, o sofrer
& unidos
Ódio nosso primeiro elo como homens
nosso pacto

A Herald Square está vazia:
rostos surgem em minha mente
& me encontram
O sol negro enche o céu

Eu os conheço, esperaram
na luz, viram o ponto estreito
retroceder, a carne retraída
Incêndios correm seu ventre

Queimando nele sua raiva,
queimando aos poucos
palavras, queimando a vida
O grito do sexo, letras escuras

No Inferno da Times Square
meninos se ligam
à dor: o galo de fogo
floresce, trazendo morte
para as ruas

Quem pede piedade? que
o galo os destrua, que
a noite nos engula
& nos cuspa

A Chave para o Inferno está aqui
E são mil chaves

Cicatrizes feitas por bicos negros
crescem devagar, incham
na sombra da luz de Deus
que nos enlouquece

A BODHISATTVA UNDOES HELL

*Because he saw the men of the world
ploughing their fields, sowing the seed,
trafficking, buckstering, buying & selling,
& at the end winning nothing but
bitterness, For this he was moved to pity...*

To the figures bathing at the river
Jizo appeared

The sky was full of small fishes
The bodies of the men
twisted in an afternoon
when earth & air were one

With Hell a hard fact
the double lotus
brought the son of heaven
down among us
And the bathers showed their hands
that bore the marks of nails

What Jizo said
was this

Let's bury their lousy hammers
My people
are tired of pain
The world's been crucified
long enough

The rain fell gently on their wounds
The woman lugged
big platters of shrimp
to the bathers
when Jizo's diamond
caught the sun

The rest of us
sat at the stone windows
overlooking the river

UM BODHISATTVA DESFAZ O
INFERNO

*Porque ele viu os homens do mundo arando
os campos, plantando as sementes
comprando & vendendo, & no fim não
ganhando nada além de amargura, Por isso
ele se comoveu e sentiu pena...*

Para as figuras que se banham no rio,
Jizo apareceu

O céu estava cheio de peixinhos
Os corpos dos homens
torcidos na tarde
quando terra & ar eram um

Inferno um fato sério
o duplo lótus
trouxe o filho do céu
aqui entre nós
E os banhistas mostraram suas mãos
que traziam as marcas de pregos

O que Jizo disse
foi isso

Enterrar os malditos martelos
Meu povo
cansou de sofrer
O mundo já foi crucificado
demais

A chuva caiu gentilmente nas feridas
A mulher arrastou
grandes travessas de camarão
pros banhistas
quando o diamante de Jizo
recebeu o sol

O resto de nós
sentou-se às janelas de pedra
que davam para o rio

We saw him climb the hill
& disappear
behind the guardhouse

What he told the guards
was this

your bosses are men
who darken counsel
with words
But the white sun carries love
into the world

When Jizo leaned on his stick
the blue lines in his face
were shining with tears
We followed him
into the city
where lilies bled beside a lake

He said

The heart is
a flower
Love
each other
keep the old
among you

Write the poem
The image
unlocks Hell
Man's joy
makes
his gods

For those who heard him
hatred fell away

We spent the night
with angels
Fishing
in the ponds of Hell

Nós o vimos escalar o monte
& desaparecer
atrás da guarita

O que ele disse aos guardas
foi isso

seus chefes são homens
que escurecem o conselho
com palavras
Mas o sol branco traz amor
para o mundo

Quando Jizo curvou-se sobre o bastão
as linhas azuis de seu rosto
brilhavam com lágrimas
Nós o seguimos
até a cidade
onde lírios sangram perto de um lago

Ele disse

O coração é
uma flor
Amem-se
uns aos outros
mantenham os velhos
entre vocês

Escrevam o poema
A imagem
abre o Inferno
A alegria humana
faz
seus deuses

Para aqueles que o ouviram
o ódio cessou

Passamos a noite
com anjos
pescando
nos lagos do Inferno

“The Pirate (I)” in: *The Gorky Poems*, 1966, p. 8.

THE PIRATE (I)	O PIRATA (I)
Wireworld, grey, frozen	Mundofio, cinza, gélido
Remnant	Resíduo
Bleak in the sandlight	Desolado na luzareia
A cabinet	Um gabinete
Letting the light go, the	Deixa a luz partir, a
Hidden light	luz oculta
More preciously hidden	Mais preciosamente oculta
Gold green, indented	Verdourado, recortado
A graingrowth of gold	Ouro cresce em grãos
A gold moment	Um momento d'ouro
Melts with the candle	Derrete com a vela
Floods	Derrama
& quickly subsides	& logo desaparece
Into centuries	Pelos séculos

<p>o poland o sweet resourceful restless poland o poland of the saints unbuttoned poland repeating endlessly the triple names of mary poland poland poland poland poland have we not tired of thee poland no for thy cheeses shall never tire us nor the honey of thy goats thy grooms shall work ferocioulsy upon their looming brides shall bring forth executioners shall stand like kings inside thy doorways shall throw their arms around thy lintels poland & begin to crow</p>	<p>eternamente os nomes triplos de maria polônia polônia polônia polônia polônia será que cansamos de ti polônia não pelos teus queijos não cansaríamos nunca nem o mel de teus bodes teus noivos trabalharão ferozmente sobre suas noivas diáfanas engendrariam executores seriam como reis em teus portais lançariam os braços aos teus lintéis polônia & gralhariam</p>
--	---

“The Beadle’s Testimony” in: *Triptych*, 2007, p.31.

THE BEADLE’S TESTIMONY

The boy who throws the ball
A jewel of a boy
His coat down to his feet
Earlocks flying

He will grow up to sell candles
Will eat a dog
& thrive in fat cigars
He will bless his mother too

Yes we are simple people
Yes we drive carts
And work with shit
Sometimes we study

Sometimes a fish in the hand
Sometimes charity
Eros is a Warsaw banker
Spain is far away

Kansas City is also far away
Where did our love go?
I have two hands & only one wallet
I want to speak to you about it

Cities & Jews
Walls & what is behind a wall
A temple sometimes
Sometimes a shining diesel locomotive

Sometimes charity
The boy’s shadow on the wall
A jewel of a boy
He will grow up to sell candles

He will bless his mother too

O TESTEMUNHO DO BEDEL

O menino que joga a bola
Uma jóia de menino
Com o casaco pelos pés
Costeletas ao vento

Vai crescer pra vender velas
Vai ser judiado
& chegar aos bons charutos
Vai abençoar a mãe também

É a gente é simples
É a gente guia carroça
E trabalha com bosta
Às vezes a gente estuda

Às vezes um peixe na mão
Às vezes caridade
Eros é um banqueiro em Varsóvia
A Espanha é muito longe

Kansas City também é muito longe
Para onde foi o nosso amor?
Tenho duas mãos & uma carteira só
Quero te falar a respeito

Judeus & Cidades
Muros & o que há por trás de um muro
Um templo talvez
Talvez brilhe uma locomotiva diesel

Talvez caridade
A sombra do menino no muro
Uma jóia de menino
Vai crescer pra vender velas

Vai abençoar a mãe também

“Seneca Journal 1” “A Poem of Beavers” – Part 1 & 2 in: *A Seneca Journal*, 1978, p. 3.

SENECA JOURNAL 1

“A Poem of Beavers”

for Gary Gordon

in dream
the beavers come to
Harry Watt
“a child could
“speak
“communication
“were standing in a row
“they said I would not
“harm them
“would not ever
“after
“hunter mink
“& badger
“but the beaver were
“my friends
“& helped me

so his story began & I knew it also hearing what he
said hearing I knew it was with me from before my time
& knew it as a memory of my own grandfathers
not as hunters in the woods but on the edge of old world
forests men & women walked by on the way to markets
public baths went berrying in summer chased by wolves in
winter past the huts where mushrooms hung to dry the
old women of the woods lived heavy in grey dresses
chin hairs bristling into gentile beards their own familiar
dogs & cats beside them had the master of the good name
learned from these the speech of animals this is
the secret all men have retained that greater language of
what biological fellowship will open to us once

ethology the visions
of McClure & Chomsky all
the speakers of deep tongues point
a route this generation
will be privileged to assume
a universal speech
in which the kingdoms of the world
are one
the kingdoms of the world are one

what is it to be a beaver truly
when I think of it I think
of water on a body
wholly hair
I think of beaver hats
& beaver movies
I think of a new birth into
beaver life
the beaver in the poem of the Baal Shem
is being born
he is the generative part of man
the cock in hair
that low intelligence erupting
changes what we are
the soft becoming
hard the cold one
hot
red tongue of beaver in a nest
of fur
by a sudden metamorphosis
a fluid world
becoming
anything the mind can think
the mind is thinking
entering the fluid bottom stream
of sex transformed
the Baal Shem leaves the light of Torah
& becomes
any old animal inside
the sacred wood

DIÁRIO SENECA I

“Um Poema de Castores”
for Gary Gordon

em sonho
os castores vão até
Harry Watt
“uma criança poderia
“falar
“comunicação
“faziam fila
“disseram que eu não iria
“feri-los
“não iria nunca
“atrás de
“caçador marta
“& texugo
“mas o castores eram
“meus amigos
“& me ajudavam
e começou sua história& eu sabia também ouvindo o que ele
disse ouvindo eu sabia que estava comigo antes do meu tempo
& sabia como uma memória dos meus próprios avós
não como caçadores nas matas mas no limite do velho mundo
homens & mulheres das florestas a caminho de mercados
banhos públicos colhiam amoras no verão perseguidos por lobos em
invernos passados as cabanas onde penduravam cogumelos para secar
as mulheres velhas das matas viviam pesadas em vestidos cinza
pelos do queixo eriçados em barbas dos gentios seus próprios familiares
cães & gatos ao lado delas tinham a maestria do bom nome
aprendido com eles a fala dos animais esse é
o segredo que todos os homens guardaram a grande língua da
qual irmandade biológica se abrirá para nós um dia

etologia as visões
de McClure & Chomsky todos
os falantes de línguas profundas apontam
a rota que essa geração
terá o privilégio de assumir
uma fala universal
na qual os reinos do mundo
são um
os reinos do mundo são um

o que é ser mesmo um castor
quando penso nisso penso
em água em um corpo
todo cabelo
penso em chapéus de castor
& filmes de castor
penso em nascer de novo
numa vida de castor
o castor no poema de Baal Shem
nasceu
ele é a parte generativa do homem
o galo no cabelo
a inteligência baixa em erupção
muda o que somos
o suave se torna
duro o frio
quente
língua vermelha de castor no ninho
de pelos
por súbita metamorfose
um mundo fluido
se tornando
tudo o que a mente pode pensar
a mente está pensando
entrando na fluida corrente profunda
do sexo transformado
o Baal Shem deixa a luz da Torá
& se torna qualquer
animal velho dentro
da mata sagrada

“I. Abulafia’s Circles” in: *Vienna Blood & Other Writings*, 1974, p.71.

the master of the book
of lights
he points to them
& back again
to you
the letters lead his hand
he lets them
flicker
proud & sensual
he makes a star between his thumb
& pointer
crying for a fish
asks the sea to beat less
takes a journey
to the stars
& back
a sentimentalist
his tongue once licked the fingers of
the pope
he sleeps late
often
in the city of Salonika
dines on baklava
(tra la)
or sleeps with sleep
he calls her
“cousin”
“shepherdess”
the hole inside his room leads
down to another room
the room leads to a hole
under the rock
is water
“I am the water in the rock”
he sings
& hears the traffic
music of Jerusalem
o tambourines
o phantoms
mechanics dance for him
how can he light the lights
or douse them

o mestre do livro
das luzes
aponta para elas
& de volta
a você
as letras levam a mão
ele deixa que
tremulem
orgulhoso & sensual
faz uma estrela entre o polegar
& o indicador
clama por um peixe
pede ao mar que bata menos
sai em viagem
às estrelas
& de volta
um sentimental
sua língua que já lambeu os
dedos do papa
ele dorme tarde
sempre
na cidade de Salonica
janta em baclava
(tra lá)
ou dorme com o sono
ele a chama
“prima”
“pastora”
o buraco em seu quarto
desce a outro quarto
o quarto leva a um buraco
debaixo da rocha
há água
“eu sou a água na rocha”
ele canta
& ouve o trânsito
música de Jerusalém
oh tamborins
oh fantasmas
a mecânica dança para ele
como pode acender as luzes
ou afogá-las

but puts his lips against
 speaks to it
 an “e” drops from his mouth
 & freezes
 like voice in comic strips
 the words are
 circles
 Abulafia and Hannah Weiner
 face to face
 “I came here to New York
 “I crossed Sambation²⁶⁶
 “I heard the stones cry
 “the thunder sing
 “I saw the naked bodies of the storm
 “with holes
 “with letters
 “I became a clock
 “I was the moon
 “I quavered
 “letters were on my wrists
 “you read them
 “letters were on the moon
 “the oven
 “I counted with your fingers
 “I was dumb
 “the moon over the gasworks
 “red eye
 “blue lantern
 “words like bees
 —a crowd assembles—
 “words like lips”
 it surges in his mirror
 multiples of ten
 o gloss
 o lexicon
 “my vowel-pointed hand
 “with palm for measure
 “calms them
 “ABULAFIA they cry to me
 “don’t give it a moment thought I say
 “seeing there’s danger all around

ele encosta seus lábios
 fala com ela
 um “e” cai de sua boca
 & congela
 como a voz em balões dos quadrinhos
 as palavras são
 círculos
 Abuláfia e Hannah Weiner
 face a face
 “eu vim aqui a Nova York
 “eu cruzei Sambation
 “eu ouvi as pedras gritar
 “o trovão cantar
 “eu vi os corpos nu da tempestade
 “com buracos
 “com letras
 “tornei-me um relógio
 “eu era a lua
 “eu temi
 “letras em meus pulsos
 “você as leu
 “letras estavam na lua
 “o forno
 “fiz contas com seus dedos
 “fiquei mudo
 “a lua sobre a usina de gás
 “olho vermelho
 “lanterna azul
 palavras como abelhas
 —uma multidão se junta—
 “palavras como lábios”
 cresce em seu espelho
 múltiplos de dez
 oh brilho
 oh léxico
 “minha mão ponta de vogal
 “com a palma por medida
 “os acalma
 “ABULÁFIA gritam-me
 “não ligue a mínima eu digo
 “vendo o perigo por todo lado

²⁶⁶Na literatura rabínica é o rio pelo qual as dez tribos foram transportadas por Shalmaneser, Rei da Assíria, e sobre o qual tantas lendas se acumularam que foi considerado pelos eruditos como sendo totalmente mítico. (<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=113&letter=S#ixzz0twzO76ov>)

“the city frees its daughters
 “teases me
 “with dreams the pen of G-d
 “spells MAFIA
 —prophetic rhyme!—
 “he steps out of the candle
 “he is Bugsy Siegel
 “little Bugsy
 “on his arms Virginia Grey
 “waves to the lens
 “my mirror holds them like
 “a circling sword
 now comes a month of deals
 Las Vegas rise up
 over Amerika
 the gentile landlord howls
 the hit man—
 strapped in his vest—
 leers from the auto
 Europa’s daughter
 grimaces
 “we will take you prisoner”
 they say
 the saintly trap
 G-d’s child
 wild in his derby
 brimless
 wants to scape
 the door against
 his fringe
 grips him
 he’ll watch the scene develop
 blood on the lens
 —it is life or just
 another movie?—
 o film life is fantastic
 night is day
 the life of Fritz the Kat
 the life of Edgar Kayce
 proves Kabbalah
 “o mine lehrer
 “bruder
 “kummt mit mir tsum tish
 table

o my teacher
brother
cometo my

“a cidade liberta suas filhas
 “me provoca
 “com sonhos a pena de Deus
 “escreve MÁFIA
 —rima profética!—
 “ele sai de dentro da vela
 “ele é Bugsy Siegel
 “pequeno Bugsy
 “em seus braços Virginia Grey
 “acena para as lentes
 “meu espelho os retém como
 “uma espada em círculos
 agora vem um mês de acordos
 Las Vegas várias se erguem
 sobre a Amerika
 o proprietário gentio uiva
 o matador —
 apertado no colete —
 no carro sorri feio
 filha de Europa
 faz caretas
 “vai ser nossa prisioneira”
 dizem
 a santa armadilha
 filho de D-s
 de chapéu coco
 sem abas
 quer escapar
 presa na porta
 sua franja
 o segura
 vai ver a evolução da cena
 sangue nas lentes
 —é a vida ou só
 mais outro filme?—
 ó filme a vida é fantástica
 noite é dia
 a vida de Fritz, o Gato
 a vida de Edgar Kayce
 prova a Cabala
 “o mine lehrer
 “bruder
 “kummt mit mir tsum tish
 mesa

oh meu professor
irmão
venha à minha

“ah khaseneh shtellt for *a wedding’s*
 underway
 “esst fish *eat fish*
 “esst reytexher *eat radishes*
 “belibter *beloved*
 (end of dialogue)
 the poem goes on
 however Hannah Weiner
 fades with gangland
 I who take the trains
 thru Europe
 on whom Vienna stares
 again the braided
 breads
 armpit of our brides
 are in all windows
 in all shops
 the tongue goes brrrrk
 it licks the egg white
 surface tighter
 sighs her voice
 the crumbs lodge in the teeth
 of wise man shaman
 Abulafia who travels
 fast down the jew street
 turns the corner
 where Hitler turned
 I see him
 I dread of Hitler now
 myself o false Jew
 “man of enterprise
 (he mocks me)
 “dirty you are
 “needing soap
 “these people are so dirty
 “(pheh)
 “I Hitler Shitler
 “smelling so smartly of wagnerian highs
 “so beautiful my little
 “artist’s hands
 “I curse out Dada
 “freaks who scrub not
 “I am pure
 “like Viennese confections

“ah khaseneh shtellt for *um casamento a*
 caminho
 “esst fish *coma peixe*
 “esst reytexher *coma rabanetes*
 “belibter *amado*
 (fim do diálogo)
 o poema continua
 no entanto Hannah Weiner
 se esvai na ganguelândia
 eu que tomei trens
 pela Europa
 em quem Viena mira
 de novo os pães
 trançados
 as axilas das nossas noivas
 estão em todas as janelas
 em todas as lojas
 a língua faz brrrrk
 lambe a clara de ovo
 superfície retesada
 a voz dela suspira
 as migalhas se alojam nos dentes
 do homem sábio xamã
 Abuláfia que viaja
 rápido pela rua judia
 vira na esquina
 onde Hitler virou
 eu o vejo
 temo Hitler agora
 eu mesmo oh judeu falso
 “homem de iniciativa
 (ele zomba de mim)
 “que sujo você
 “precisa de sabão
 “essas pessoas são tão sujas
 “(phuh)
 “eu Hitler Bostler
 “cheirando tão bem a alturas wagnerianas
 “tão belas minhas
 “mãozinhas de artista
 “amaldição o dadá
 “esquisitos que não se limpam
 “sou puro
 “como confecções vienenses

“no Slav I but the fairest Deutscher
 “confronting here
 “visage of this monster
 “he who counts
 “wrong making 2 plus 2
 “be *five*
 thus spoken only thus
 the power of his eye
 his sour lip
 clear out Vienna in
 an eye wink
 empty even Abulafia
 no Jewish buddies here shall find
 but she deserted
 blind herds of the dead
 around her rings
 her circles
 city city
 “this is the prophecy
 “say I I Hitler
 he replies o you
 o Hitler I messiah Abulafia
 am bound to you
 in history
 where vowel calls to vowel
 our paths have crossed
 you kill I bring them
 back to life
 G-d’s double nature shine thru us
 your left hand
 holds my right
 the name each calls
 is other
 male & female
 I & you
 over your eyeballs flutters
 the face of little Eva
 mother daughter
 to us all
 —o Jacob Frank—
 —o Juan Peron—
 each of us so incomplete
 so partial
 lacks the totality

“nenhum eslavo mas claríssimo *Deutscher*
 “confrontando aqui
 “a visão desse monstro
 “ele que conta
 “errado fazendo 2 mais 2
 “dar *cinco*
 assim falou apenas assim
 o poder de seu olho
 seu lábio azedo
 limpa Viena no
 piscar de um olho
 vazio mesmo Abuláfia
 não achará aqui judeu amigo
 mas deserta
 hordas cegas de mortos
 à sua volta
 seus círculos
 cidade cidade
 “essa é a profecia
 “digo eu eu Hitler
 ele responde oh você
 oh Hitler eu messias Abuláfia
 estou preso a você
 na história
 onde vogal chama vogal
 nossos caminhos se cruzaram
 você mata e eu resgato
 de volta á vida
 a dupla natureza de D-s brilha em nós
 tua mão esquerda
 me segura firme
 o nome que cada um chama
 é outro
 macho & fêmea
 eu & você
 sobre seus olhos flutua
 o rosto da pequena Eva
 mãe filha
 de todos nós
 —oh Jacob Frank—
 —oh Juan Perón—
 cada um de nós tão incopleto
 tão parcial
 sem a totalidade

the myth lays claim to
& the male
most partial impotent
seeks life
out of his own body
the skull splits first from migraine zeus
from pain of intellect
he lies there
in back of the hut he pushes
knees to his chest
compresses the sphincter & expands
to bursting
thus the prophecy: messiah
giving birth
dance of the colored winds
& lights
who move like gentile phantoms
letters erupting
sparking from the walls
they rise & fall in rhythm
to his labors
while the roof is
set in motion
within the place called Bird's Nest
spins around him
as he reaches for the rings
at center of the carousel
the letters sing o Abulafia
whose meanings
fail us
flowers spun around
the four colors of the glow
colors of the alphabet
he leaves a babe behind him
will transpose that dream
to paper circles
everywhere
the bodies mass around the flame
begin the round dance
& explode
red alephs
yellow yods
blue hum of ayins
the mystical poetry of our own time

o mitoreivindica
& o macho
mais parcial impotente
busca a vida
fora de seu corpo
primeiro quebra o crânio do enxaquecoso zeus
da dor do intelecto
ali está ele
no fundo da tenda ele faz força
joelhos no peito
comprime o esfíncter & expande
para explodir
então a profecia: messias
dando à luz
dança dos ventos coloridos
& luzes
que se movem como fantasmas gentios
letras em erupção
faiscando das paredes
elas sobem & caem ao ritmo
do parto
& o teto se
põe em movimento
dentro do lugar dito Ninho do Pássaro
gira à sua volta
enquanto busca os anéis
no centro do carrossel
as letras cantam oh Abuláfia
cujos sentidos
nos escapam
floresgiram em torno
as quatro cores do brilho
cores do alfabeto
ele deixa para trás um bebê
transporá aquele sonho
em papel círculos
por toda parte
os corpos se juntam à volta da chama
começam a dança circular
& explodem
alephs vermelhos
yods amarelos
o hmm azul dos ayins
a poesia mística de nosso tempo

on loops of tape
 white noise that contains
 all colors
 “what you hear-see
 “I speak-show
 “what I write
 “you learn to witness
 “no longer split
 “no longer speech that isn’t
 “written on flesh
 we celebrate
 all nature writes us
 the small beasts spill their seed
 on walls
 our sperm draws letters on
 the belly of the bride

em espirais de fitas
 estática que contém
 todas as cores
 “o que voce ouve-vê
 “eu falo-mostro
 “o que eu escrevo
 “você aprende a testemunhar
 “não mais dividido
 “não mais discurso que não
 “foi escrito na carne
 celebramos
 toda a natureza nos escreve
 animaizinhos espalham suas sementes
 nas paredes
 nosso esperma desenha letras na
 barriga da noiva

“2. The Secret Dream of Jacob Frank” in: *Vienna Blood & Other Writings*, 1974, p.78

2 THE SECRET DREAM OF JACOB FRANK

“So in Poland for the first time I did things which no
 one knows for these things which the lips
 cannot utter The heart keeps them to itself”
 —J.F., *The Sayings of the Lord*

remembered
 he is your counterpart the other
 Jew transgressor
 of their law
 moves to the performance of
 your dream
 the synagogues he stalks thru
 scrolls thrown down
 this madman nihilist
 once mounted
 pissed ‘gainst the parchment
 howling
 he would lisp in mockey yiddish
 banged shutters
 where our wise men—sages—slept
 “I am the crow”

“Então na Polônia pela primeira vez fiz coisas que
 ninguém sabe pois essas coisas que os lábios não
 podem pronunciar O coração guarda para si mesmo”
 —J.F., *Os Dizeres do Senhor*

lembrado
 eleé sua contraparte o outro
 Judeu transgressor
 da leideles
 move-se à performance de
 seu sonho
 as sinagogas que ele assalta
 pergaminhos lançados
 esse insano niilista
 subiu uma vez
 mijou no pergaminho
 uivando
 falsearia uma imitação de iídiche
 persianas batiam
 onde nossos sábios dormiam
 “eu sou o corvo”

(he cried)
“the cock in frenzy
“will fly past Reno
“to my wedding
“secrets of the faith lead me
“to the Queen of Germany
“her Jews will plot against me
“screams will follow
“when I leave her
“far off in time
“remembered in prison
“I am a simple man
“delaying
“stood me on the table
“saw the abyss below
“fell thru to it
but wakened
further off the lady
lingered
mad astrologer
her body danced to his
all night
kept waiting
making entrances
“again I meet you mistress
“in Bohemia
“the clocks are cookoo here
“the floors of bedrooms
“shine with hearts
“& heart-shaped mirrors
“near your bed
“so slavic like the maids
“who feed us
“I messiah Jacob Frank
“am in the center of
“a giant heart
“my member raised to strike
“thee my shekinah bride
“on eiderdowns
“thou leans to me
“thou mouth is like a birdcage
“—lock me up in it!—
“& swallow floods of love
“like chicken drippings

(berrou)
“o galo frenético
“voarei além do Reno
“ao meu casamento
“sagrados da fé me levam
“para a rainha da Alemanha
“seus Judeus se amotinam contra mim
“gritos se seguirão
“quando eu a deixar
“distante no tempo
“lembrado na prisão
“sou um homem simples
“retardando
“me pondo na mesa (makes no sense)
“vi o abismo abaixo
“caí por ele
mas acordei
distante da senhora
demorou
astrólogo louco
o corpo dela dançava ao dele
a noite toda
esperando
surgindo por vezes
“novamente encontra sua amante
“na Boêmia
“aqui os relógios são cucos
“o chão dos quartos
“brilham com corações
“& espelhos em coração
“junto à sua cama
“tão eslava quanto as empregadas
“que nos alimentam
“eu messias Jacob Frank
“sou o centro de um
“coração gigante
“meu membro ereto pra acertar
“a ti minha noiva shekina
“em edredons
“vens até mim
“tua boca é como uma gaiola
“—tranca-me nela! —
“& engole os dilúvios do amor
“como a gordura do frango

“passed from mouth to mouth
 “the tongue of the messiah Jacob Frank
 “is on the tongue of thee
 “Shekinah Lilith Lady of the North
 he said like simple man
 had brought two ladders to her roof
 &climbed them
 Queen Shekinah looks down
 from her painted cloud
 her heaven filled with horses
 he can mount
 the door into her bosom
 opens closes
 riding the sky the sun
 is now a man
 he stares at you then turns
 back to the lady
 they will fly off together
 waving la
 dee da they sing
 the advent of Italian opera
 stirs the cantors
 dirty songs become
 G—d’s words
 my little honey girl
 —he sings &
 hugs the torah—
 I am raw with love
 & catch you
 by the river I will snatch
 your books
 will walk beside the shores
 150 wagons
 wait on
 for the simple man
 robe bundled on his head
 who sings across
 jeering faces of Rumanians
 abuse him
 their corn mush weighs him down
 “sweet Jews”
 (he says)
 “o little g—d
 “the image of my lady floats still

“passada de boca em boca
 “a língua do messias Jacob Frank
 “está na tua língua
 “Shekina Lilith Senhora do Norte
 ele dissehomem simples
 trouxera duas escadas ao telhado
 & as escalou
 Rainha Shekina olha para baixo
 de sua nuvem pintada
 seu paraíso cheio de cavalos
 que ele monta
 a porta no peito dela
 abre fecha
 cavalgando o céu o sol
 é agora um homem
 ele te mira e então volta
 para a senhora
 vão fugir juntos
 acenando lá
 di dá cantam
 o advento da ópera italiana
 agita os cantores
 canções sujas se tornam
 palavras de D-s
 minha doce menina
 —ele canta &
 abraça a torá—
 estou cru de amor
 & te pego
 pelo rio & surrupio
 seus livros
 andarei pelas praias
 150 vagões
 esperam
 um homem simples
 robe enrolado na cabeça
 que canta por aí
 a cara dos romenos rindo
 abusa dele
 sua polenta o deixa pesado
 “queridos judeus “
 (ele diz)
 “Oh pequeno d-s
 “A imagem de minha dama ainda flutua

“over head
 “she sister to the sun
 “will lend a horse to me
 “crosswise from channel
 “I have sprung
 “to land in Bukavina
 “home of thieves
 “in spades
 “in diamonds
 raises his fists
 with cards hard at the flush
 cut gems whose value
 no one knows
 our leader!
 say the thieves
 our little g—d!
 & welcome him
 “my journey is my own
 “my dreams are thin
 around their fires drinking
 their sour wines
 now tells his visions:
 armies of Jewish gonnifs
 march with him
 on roads to Warsaw
 the woman sings
 a queen steps forward
 she leaves the gentile crowd
 to give him
 hand of his daughter once again
 wise one she calls him
 master jew
 he beats his drum hard
 daughter & shekinah become one
 beside him in his wagon
 — hauled by demented bears—
 but the lovers
 speak in Polish Turkish
 is their second tongue
 the gentile stand in awe
 sounds of entwining serpents
 in their ears
 their wallets lined with stone
 caverns of metropolis appear

“sobre a cabeça
 “ela irmã do sol
 “vai me emprestar um cavalo
 “na transversal do canal
 “Eu surgi
 “para chegar aBukavina
 “casa de ladrões
 “em espadas
 “em ouros
 levanta seus punhos
 com cartas dura no *flush*
 corta gemas cujo valor
 ninguém sabe
 nosso líder!
 dizem os ladrões
 nosso pequeno d-s!
 & recebê-lo
 “minha viagem é a minha
 “meus sonhos são parques
 à volta do fogo bebendo
 seus vinhos azedos
 & conta as visões:
 exércitos de judeus gonnifs
 marcham com ele
 em estradas para Varsóvia
 a mulher canta
 uma rainha se põe à frente
 ela deixa a multidão gentia
 para dar-lhe
 a mão de sua filha mais uma vez
 ó sábio ela o chama
 mestre judeu
 ele bate duro seu tambor
 filha & shekinah se tornam uma
 ao lado dele em sua carroça
 —puxada por ursos dementes—
 mas os amantes
 falam polonês turco
 é sua segunda língua
 o gentio em seu espanto
 som de serpentes se entrelaçando
 em seus ouvidos
 suas carteiras revestidas com pedra
 cavernas da metrópole aparecem

trains like comets
down in the streets
the wagon moves beneath the “el”
to make a living
they will sell new knives
to wives and daughters
“o the lives of Jews are hard”
(the song goes)
“even the messiah sits
“in shit
“beside the sewers screws
“an eye toward heaven
lady fades
the sun in darkness shuts
his only lid
box buried in the earth
her catholic angels sing
“hosanna”
in the speech of mice

trens como cometas
descendo as ruas
o vagão se move sob o “el”
para ganhar a vida
vão vender facas novas
para esposas e filhas
“oh as vidas dos judeus são difíceis”
(diz a canção)
“mesmo o messias senta
“na merda
“ao lado dos esgotos escrotos
“um olho para o céu
a senhora se desvanece
o sol se fecha na escuridão
sua única pálpebra
caixa enfiada na terra
seus anjos católicos cantam
“hosana”
na linguagem dos ratos

“3. The Holy Words of Tristan Tzara” in: *Vienna Blood & Other Writings*, 1974, p.83.

3 THE HOLY WORDS OF TRISTAN TZARA

sad in his world
or in yours
he walks for years beside
the economic lilies
explores the mysteries of bread
a wax archangel
stands on his tongue
his hands cold dry
deprived of water
in the room under the room
where Lenin sat
aromas of Bukovina gather
Moinesti with its corn mush
brinza cheese
petroleum
redheaded Leah
like a hungry wolf
the word he dreams is

triste no mundo dele
ou no seu
anda há anos ao lado
dos lírios econômicos
explora os mistérios do pão
um arcanjo de cera
fica em sua língua
suas mãos frias secas
privado de água
no quarto sob o quarto
onde Lênin sentou
aromas da Bucovina juntam
Moinesti com sua polenta
queijo bryndza
petróleo
a ruiva Léa
como lobo faminto
a palavra que ele sonha é

dada
 dada ice
 dada piano
 dada flowers
 dada tears
 dada pendulum
 dada vanilla
 dada don quixote
 dada humid
 dada archipelago
 dada pharmacy
 dada sexennial
 dada dichotomous
 dada dichroic
 dada dicrotic
 dada didactic
 dada didelphian
 dada diluvial
 dada dingdong
 the fur of dada stretched out in the sun
 dada on a hill old fox old dada
 sammy rosenstock alive old exile
 got Zurich on my mind
 glass toys betwixt the stars with chains
 electric flags & posters
 "logic is a complication!"
 "logic is always wrong!"
 cries dada
 holy cow
 o cube
 o hobby horse
 the freedom first encountered in
 first trip to Zurich
 ghosts drunk on energy
 they pulled the bells of war down
 martyred the cabaret
 until it exploded
 like yiddish dada in the street
 the overture to cheese
 o Sammy brother
 the sad one of your tribe
 you said: disgust
 you sat next to the photo of
 readheaded Leah

dadá
 dadá ais
 dadá piano
 dadá flores
 dadá tias
 dadá pêndulo
 dadá baunilha
 dadá dom quixote
 dadá úmido
 dadá arquipélago
 dadá farmácia
 dadá sexenal
 dadá dicotômico
 dadá dicróico
 dadá dícroto
 dadá didático
 dadá didelfídeo
 dadá diluviano
 dadá dingdong
 o pelo de dadá estirado ao sol
 dadá no monte raposa velha velho dadá
 sammy rosenstock vivo velho exilado
 tenho Zurique na cabeça
 brinquedos de vidro entre estrelas com correntes
 bandeiras elétricas & pôsteres
 "a lógica é uma complicação!"
 "a lógica está sempre errada!"
 grita dadá
 minha nossa
 oh cubo
 oh cavalinho de pau
 a liberdade primeiro encontrada
 na primeira ida a Zurique
 fantasmas bebuns de energia
 puxavam os sinos da guerra
 martirizavam o cabaré
 até que explodisse
 como dadá iídiche na rua
 para a abertura do queijo
 oh mano Sammy (genial essa de mano)
 o triste de sua tribo
 você disse: desgosto
 você sentou perto da foto
 da ruiva Léa

your monocle hung from your vest
 red life grew distant
 in the room where Lenin sat
 the walls sang politics to us
 his nurse name was "dada"
 so was yours
 & sputtered poetry
 redbellies laughing thru empty skulls
 "my name is Sammy Rosenstock
 "Samiro
 "is later Tristan Tzara
 "I am so sad with life
 "I love it
 "I am of course Rumanian
 "I allow myself to contradict
 "I put an owl in an hexagon
 "I climb up on the stage
 "I'm prim
 "I'm formal
 "I applaud the revolution
 "the hands of bandits
 "blind worms & dada nightmares
 "invade your bowels
 "messiahs are passé
 "the word we dream is
 "dada
 "dada sweepeth out
 "dada teareth linens
 "rips clouds & prayers to shreds
 "thou rides on hiccups
 "dada has a balcony
 "we squat there pregnant birds
 "we shit on thine umbrella
 "dada
 "dada is against the future
 "dada lives
 "in fire wisdom fear
 "—is fear of dada
 "like a star?—
 "no like a fish a plant the moon
 "a metal word
 "distorted boiling
 "illumines the urethra
 "sixty fingers on each arm

seu monóculo pendia do colete
 a vida em vermelho ficou distante
 no quarto onde Lênin sentou
 as paredes nos cantavam política
 o nome da enfermeira era "dadá"
 e o seu também
 & poesia cuspidas
 barrigas vermelhas rindo em crânios vazios
 "meu nome é Sammy Rosenstock
 "Samiro
 "é mais tarde Tristan Tzara
 "sou tão triste com a vida
 "eu a amo
 "sou é claro Romeno
 "eu me permito a contradição
 "ponho uma coruja em um hexágono
 "subo ao palco
 "sou afetado
 "sou formal
 "aplaudo a revolução
 "as mãos dos bandidos
 "vermes cegos & pesadelos dadá
 "invadem os intestinos
 "messias são *passé*
 "o mundo que sonhamos é
 "dadá
 "dadá varrerá
 "dadá rasgará lençóis
 "nuvens e orações em pedaços
 "cavalgas em soluços
 "dadá tem um balcão
 "onde agachamos pássaros prenhes
 "cagamos no vosso guarda-chuva
 "dadá
 "dadá é contra o futuro
 "dadá vive
 "no fogo sabedoria medo
 "—é o medo de dadá
 "como uma estrela?—
 "não como um peixe uma planta a lua
 "palavra de metal
 "distorcida fervendo
 "ilumina a uretra
 "sessenta dedos em cada braço

"I am a monster too
 "I play with cushions
 singing
 singing
 like hymns of queens
 the eye of Lenin
 now so wide
 pushes the curtains
 the chess game opens like a poem
 metaphysics of perdition
 rules them
 tired of the stars
 his horse eats colored snakes
 o angel horse
 on these rides Hugo Ball
 himself an angel horse
 here Huelsenbeck & Jung walk
 here Arp
 here Janco
 here kings of Zanzibar
 here April nuns
 here Tristan Tzara
 ghost of Abulafia no ghost
 he makes his buttocks jump
 like belly of oriental queen
 madonna face of Emmy Hennings
 a silent fiddle
 cuts the room in two
 Hugo like a mannikin
 at piano
 stammers yodels farts in rhyme
 in lusts of sabbath
 — hiccups —
 — bowwows —
 dusts off the mask of dada
 cardboard horsehair leather wire cloth
 wears dada collars dada boots
 cothurnus of a bishop
 lesbian sardines
 ecstatic mice
 vanilla derbies
 from corners of Cabaret Voltaire
 how many kings crow?
 how many krazy kittens

"sou um monstro também
 "brinco com almofadas
 cantando
 cantando
 como hinos de rainhas
 o olho de Lênin
 agora tão aberto
 empurra as cortinas
 o jogo de xadrez se abre como um poema
 ametafísica da perdição
 regrando
 cansado das estrelas
 seu cavalo come cobras coloridas
 oh cavalo anjo
 em um desses cavalga Hugo Ball
 ele mesmo um cavalo anjo
 aqui Huelsenbeck & Jung andam
 aqui Arp
 aqui Janco
 aqui reis de Zanzibar
 aqui freiras de abril
 aqui Tristan Tzara
 fantasma de Abuláfia fantasma algum
 faz os traseiros pularem
 como ventre de rainha oriental
 rosto de madonna de Emmy Hennings
 uma rabeca quieta
 corta o quarto em dois
 Hugo como um manequim
 no piano
 gagueja yodels peida rimando
 em luxúrias de sabás
 — soluços —
 —bowwows—
 tira o pó da máscara dadá
 cartolina crina couro fio de metal tecido
 veste golas dadá botas dadá
 coturnos de um bispo
 sardinhas lésbicas
 ratos (?) em êxtase
 chapéu coco baunilha
 das esquinas do Cabaré Voltaire
 quantos reis coroar?
 quantas krazy kittens

cry for you?
 how many centuries between
 Zurich & Moinești?
 how many grandfathers?
 how many clicks before the poem ends?
 how much incesticide?
 how many accordions to serenade
 redhead Leah?
 belated
 Lenin dies
 brave gymnasts march again
 thru workers' suburbs
 Stalin's moustache adrift
 —o feckless future —
 writes Mandelstamm:
 "huge laughing
 "cockroaches on his lip
 "the glimmer of his boots rims
 "scum & chicken necks
 "half human
 "the executioners slide across his tongue
 "like berries
 o revolutions of the fathers
 you tease us back to death
 pink sands of California
 line my coast
 saloons and oracles
 stemming the tide
 can't end it
 you are dead
 & dada life is growing
 from your monocle
 ignored exalted
 you lead me to my future
 making poems together
 flames & tongues we write
 like idiots
 ballets of sperm
 a brain song for the new machine
 squadrons of princes pissing in the street
 —intensity—
 —disgust—
 an empty church from which
 you drew the drapes back

choram por você?
 quantos séculos entre
 Zurique & Moinești?
 quantos avós?
 quantos cliques até que o poema acabe?
 quanto incesticida?
 quantos acordeões em serenata
 pela ruiva Léa?
 já tarde
 Lênin morre
 ginastas bravios marcham de novo
 por subúrbios de trabalhadores
 Bigode à deriva de Stálin
 —oh futuro ineficaz—
 Mandelstamm escreve:
 "risada enorme
 "baratas nos lábios
 "o brilho das beiras de suas botas
 "escória & pescoços de frango
 "meio humano
 "os carrascos deslizam pela sua língua
 "como amoras
 oh revoluções dos pais
 você nos provoca de volta à morte
 areias rosa da Califórnia
 desenhaminha praia
 salões e oráculos
 esgalham a maré
 não podem pará-la
 você está morto
 & a vida dadá cresce
 de seu monóculo
 ignorado exaltado
 você me leva ao meu futuro
 fazendo poemas juntos
 chamas & línguas escrevemos
 como idiotas
 balés de esperma
 uma canção cerebral para a nova máquina
 esquadrões de príncipes mijando na rua
 —intensidade—
 —nojo—
 uma igreja vazia da qual
 você fechou as cortinas

the face of Jesus on each drape
 “on each Jesus was my heart”
 you wrote
 messiah of stale shoes
 god dada
 messiahs are passé
 there is no greater savior
 than this no eye
 so credible
 your fart that night was luminous
 it stoked the canons
 thruout Europe
 in the bus to Amsterdan
 in Missouri in Brazil in the Antilles
 in a bathrobe
 under your bed the shadows massed
 like sleeping robbers
 the moon became our moon
 again o moon
 over Moinesti
 o moon of tiny exiles
 moustaches of antelopes we eat
 & cry out “fire”
 “water”
 “avalanche”
 a swamp of stars waits
 toads squashed flat against
 red bellies
 a center of a dream
 —magnetic eyes—
 whose center is a center
 & in the center
 is another center
 & in each center is a center
 & a center on each center
 centered
 centering
 composed by centers
 like earth
 the brain
 the passage to other worlds
 passage to something sad
 lost dada
 an old house rotting in the garden

a face de Jesus em cada cortina
 “em cada Jesus o meu coração”
 você escreveu
 messias de sapatos velhos
 deus dadá
 messias são *passé*
 não há um salvador maior
 que isso nenhum olho
 tão crível
 seu peido aquela noite foi luminoso
 alimentou canhões
 pela Europa
 no ônibus para Amsterdan
 no Missouri no Brasil nas Antilhas
 em um roupão de banho
 debaixo de sua cama as sombras concentradas
 como ladrões dormindo
 a lua tornou-se nossa lua
 novamente a lua
 sobre Moinesti
 o lua de pequenos exilados
 comemos bigodes de antílope
 & gritamos “fogo”
 “água”
 “avalanche”
 um pântano de estrelas espera
 sapos esmagados contra
 barrigas vermelhas
 um centro de um sonho
 —olhos magnéticos—
 cujo centro é um centro
 & no centro
 há outro centro
 & em cada centro há um centro
 & um centro em cada centro
 centrado
 centrando
 composto de centros
 como terra
 como cérebro
 a passagem para outros mundos
 passagem a uma coisa triste
 dadá perdido
 uma casa velha apodrecendo no jardim

maneless waiting
for the full moon
someone leaps into the saddle
rushes after you
exuding light

sem crina	esperando
pela lua cheia	
alguém pula na sela	
e vai rápido até você	
exalando luz	

A GLASS TUBE ECSTASY

for Hugo Ball

a glass tube
for my leg says Hugo Ball
my hat a cylinder
in blue and white
the night the german ostriches the sink
he pisses in
all become his world
his dada song, begun there
holds the image
until it comes at us:
the image from its cross
looks down:
a ribbon
a revolver
mud
these contribute
to his death
also to what his death contributes
later, too hysterical
too sick with god
& time:
a carousel
a roasted poet
fish
the queen says to his mind
& enters
where the street of mirrors starts
she sees his face
reflected
in hunger of the world
as pain, the consciousness
of death not why we die
but why we dream about it
& why our dreams can't save
the dying remnant
Hugo
as I write this poem
the voice cries

TUBO DE VIDRO: UM ÊXTASE

para Hugo Ball

um tubo de vidro
pra minha perna diz Hugo Ball
meu chapéu um cilindro
em azul e branco
a noite avestruzes alemães a pia
onde mija
tudo se torna seu mundo
sua canção dadá, começou então
fixa a imagem
até chegar a nós:
a imagem de sua cruz
desdenha:
uma fita
um revólver
lama
esses contribuem
para sua morte
e para o que sua morte contribui
depois, tão histérico
tão farto de deus
& do tempo:
um carrossel
um poeta assado
peixe
a rainha diz à sua mente
& entra
onde a rua de espelhos começa
ela vê sua face
refletida
na fome do mundo
como dor, a consciência
da morte não por morrermos
mas por sonhamos com isso
& porque os sonhos não podem salvar
os restos mortais
Hugo
escrevendo este poema
a voz grita

from a further room
the dancer / singer calls me
from a further room
I step into an obelisk
below the waist
my mouth opens to sing
but freezes
shut
in grief for you
ombula
take
bitdli
solunkola
the collapse of language
tabla tokta tokta takabala
taka tak
a glass tube ecstasy
escapes from me
babula m'balam
the image & the word
over your bed
hang crucified
again the cabaret explodes
again again
fatigue
one foot
in glass
a glass nerve
&
a priestly gas pump
pulls
her hair out

de um quarto além
a dançarina / cantora me chama
de um quarto além
piso em um obelisco
sob a cintura
minha boca se abre a cantar
mas congela
calada
de luto por você
ombula
take
bitdli
solunkola
o colapso da língua
tabla tokta tokta takabala
taka tak
tubo de vidro: um êxtase
escapa de mim
babula m'balam
a imagem & a palavra
sobre sua cama
pende crucificada
de novo o cabaré explode
de novo de novo
fadiga
um pé
no vidro
um nervo de vidro
&
arranca
o cabelo dela
a bomba de gasolina ritual

Let the dead man call out in you because he is a dead man	Que o morto te chame pois é um morto
Let him look at your hands in the light that filters through the table where he sits	Que olhe em tuas mãos na luz que passa pela mesa em que se senta
Let him tell you what he thinks & let your throat gag on his voice	Que diga o que pensa & deixa gaguejar tua garganta na voz dele
Let his words be the poem & the poem be what you wouldn't say yourself	Que as palavras dele sejam o poema & o poema aquilo que tu mesmo não dirias
Let him say that every man is a murderer & that he is a murderer like all the rest	Que diga que todo homem é um assassino & ele um assassino como todos
Let him say that he would like to beat & kill beat & kill let him say that it is nothing nothing nothing	Que diga que desejava bater & matar bater & matar que ele diga que não é nada nada nada
That he is living in a wilderness (let him say it) but that there are no woods or trees	Que ele vive no ermo (que ele o diga) mas que lá não há matas nem árvores
That whatever houses there were are gone or if the houses are there he cannot enter them or see them	Que quaisquer casas que havia se foram ou se há casas ele não pode entrar ou não pode vê-las
That he cannot see the children that he knows were there that he doesn't know if his own children were there too	Que ele não vê as crianças que sabia estarem ali que não sabe se suas crianças também estariam ali
That he seeks out the children of his enemy & would like to kill them	Que ele busca as crianças de seu inimigo & desejaria matá-las
Let those who sit around you hear nothing of what he says let them hear everything of what you tell them	Que aqueles que sentam à tua volta não ouçam nada do que ele diz que ouçam tudo o que contares
Let a great pain come up into your legs (feel it moving like the earth moving beneath you)	Que uma dor enorme venha às suas pernas (sente a dor se movendo como a terra abaixo de ti)
Let the earth drop away inside your belly falling falling until you're left in space	Que a terra vá se esvaindo dentro da tua barriga caindo caindo até ficares só tu no espaço
Let his scream follow you across the millennia back to your table	Que seu grito te siga pelos milênios de volta à tua mesa
Let a worm the size of a small coin come out of the table where you are sitting	Que um verme do tamanho de uma pequena moeda saia da mesa aonde estás sentado
Let it be covered with the red mucus falling	Que seja coberto com o muco vermelho

from his nose (but only you will see it)	caindo de seu nariz (mas que só tu o vejas)
Let the holes in his body drop open let his excretions pour out across the room	Que buracos em seu corpo se abram que seus excrementos se derramem pela sala
Let it flood the bottoms of women's cages let it drip through the cracks into the faces of the women down below	Que inundem o chão das celas das mulheres que escorram pelas frestas nas faces das mulheres lá embaixo
Let him scream in a language you cannot understand let the word "khurbn" come at the end of every sentence	Que ele grite em uma língua que não compreendes que a palavra "hurban" venha ao final de cada frase
Let a picture begin to form with every scream	Que uma imagem se forme a cada grito
Let the screams tell you that the world was formed in darkness that it ends in darkness	Que os gritos te digam que o mundo se formou na escuridão e que acabará na escuridão
Let the screams take you into a room with small white tiles	Que os gritos te levem a um quarto com pequenos azulejos brancos
Let the tiles vanish beneath the press of bodies let vomit & shit be everywhere let semen & menstrual blood run down his arms	Que os azulejos se esvançam sob a pressão dos corpos que vômito & fezes estejam por todo lado que sêmen & sangue menstrual escorram de seus braços
Let his screams describe a body (a body is like a stone a body rests on another body & weighs it down a body crushes the skull that lies beneath it a body has arms & reaches for the sky a body has eyes & knows terror in the darkness a body burning gives off heat & light)	Que seus gritos descrevam um corpo (um corpo é como uma pedra um corpo jaz sobre outro corpo e pesa nele um corpo esmaga o crânio que jaz abaixo dele um corpo tem braços & busca o céu um corpo tem olhos & sabe do terror na escuridão um corpo queimando gera calor & luz)
Let 10.000 bodies be gathered in one place until they vanish let the earth and the sky vanish with them & then return	Que 10.000 corpos sejam reunidos em um lugar até que se esvançam que a terra & o céu se esvançam com eles & então retornem
Let an empty field fill up with coins & let the living bend to pick them up	Que um campo fique repleto de moedas & que os vivos se inclinem para colhê-las
Let everything have its price let there be a price for death & a price for life so that everything can be accounted	Que tudo tenha seu preço que haja um preço para a morte & um preço para a vida e assim tudo possa ser contabilizado
Let them account the value of a body (a soul has no account) & let the living	Que contabilizem o valor de um corpo (não há contabilidade para a alma) & que

refuse living unless a price is paid
 Let betrayal take the place of love & let
 disgust be put ahead of beauty
 Let she who is the most beautiful be brought
 down to her knees let those who hold
 together out of love be murdered

 Let the dead cry for the destruction of the
 living until there is no more death &
 no more life
 Let a ghost in the field put out the light of
 the sun (I have no arms he cries
 My face & half my body have vanished & am
 I still alive?
 But the movement of my soul through space
 & time brings me inside you

 The immeasurable part of a language is what
 we speak he says who am I? dayn
 mamas bruder farshvunden in dem
 khurbn um muuz in mayn eygenem
 loshn redn loz mikh es redn durkh
 dir dos vort khurbn
 Mayne oygen zaynen blind fun mayn khurbn
 ikh bin yetst a peyger)
 Let the light be lost & the voices cry forever
 in the dark & let them know no joy
 in it
 Let murders multiply & tortures let fields
 rot & forests shrink let children dig
 up bones under the market square

 Let fools wield power let saints & martyrs
 root up money in a field of blood

 Let madness be the highest virtue let rage
 choke all who will not rage

 Let children murder children let bombs rain
 down let houses fall
 Let ghosts & dibbiks overwhelm the living
 Let the invisible overwhelm the visible until
 nothing more is seen or heard

os vivos recusem a vida se um preço
 não for pago
 Que a traição tome o lugar do amor & que o
 nojo se ponha à frente da beleza
 Que ela a mais bela seja posta de joelhos
 que aqueles que subsistem por amor
 sejam mortos

 Que os mortos gritem pela destruição dos
 vivos até que não haja mais morte &
 não haja mais vida
 Que um fantasma no campo apague a luz do
 sol (não tenho braços, ele grita
 Meu rosto & metade de meu corpo se
 esvaneceram & eu ainda estou vivo?
 Mas o movimento de minha alma pelo
 espaço & tempo me trazem para
 dentro de ti
 A parte imensurável de uma língua é o que
 falamos ele diz quem sou eu? dayn
 mamas bruder farshvunden in dem
 khurbn um muuz in mayn eygenem
 loshn redn loz mikh es redn durkh
 dir dos vort khurbn
 Mayne oygen zaynen blind fun mayn
 khurbn ikh bin yetst a peyger)
 Que a luz se perca & as vozes gritem para
 sempre no escuro & que não tenham
 prazer nisso
 Que assassinos se multipliquem & torturas
 deixem os campos podres & florestas
 murchas que as crianças escavem
 ossos na praça do mercado
 Que tolos tenham poder que santos &
 mártires desenraízem dinheiro em
 um campo de sangue
 Que a loucura seja a mais alta virtude que a
 fúria engasgue todos aqueles que não
 se enfurecem
 Que crianças matem crianças que chovam
 bombas que caiam as casas
 Que fantasmas e dibbiks superem os vivos
 Que o invisível supere o visível até que nada
 mais seja visto ou ouvido

“Station I: Auschwitz-Birkenau” in: *Fourteen Stations: Hey Yud Dalet: A suite of fifteen charcoal drawings and poem drawings*, 2002.

Auschwitz-Birkenau

now the serpent

I will bring back
their taskmasters
crazy & mad

will meet them
deep in the valley
& be subdued

separated in life
uncircumcised, needy
shoes stowed away

how naked they come
my fathers
my fathers

angry and trembling
the serpents
you have destroyed

their faces remembered,
small in your eyes,
shut down, soiled

see a light
take shape in the pit
someone killed

torn in pieces
a terror, a god,
go down deeper

Auschwitz-Birkenau

agora a serpente

trarei de volta
seus tiranos
loucos & insanos

vou encontrá-los
no fundo do vale
& serei subjugado

separado em vida
não circuncidado, longe
dos preciosos sapatos

quão nus eles vêm
meus pais
meus pais

furiosos e tremendo
as serpentes
que você destruiu

seus rostos lembrados,
aos seus olhos pequenos,
silenciados, sujos

vêm uma luz
formar-se no poço
alguém foi morto

esquartejado
um terror, um deus
vai ainda mais fundo

“The Burning Babe” in: *Triptych*, 2007, 198.
O BEBÊ ARDENTE

THE BURNING BABE

I

the babe
is infant boy
he sings

he is so regular
his arms grows feathers
& he flies into your dream

& lost from sight
he sails among the dead
the dear departed

little king
how many times will we
still muddle through

& fit as any fiddle
ride with you
lamb in pursuit of lamb

into a babe's world
bright and brutal
raising a hand to strike

& watching how
your own hand
trembling

bursts
like worlds emerging
into flame

2

From Southwell

a pretty babe
in air
aglow & glittering

I

o bebê
é um garotinho
e canta

e é tão comum
crescem penas dos braços
& ele voa ao seu sonho

& perdido de vista
navega entre ausentes
mortos amados

mínimo rei
quantas vezes ainda
de novo insistir

& novo em folha
seguir com você
cordeiro que caça cordeiro

num mundo infantil
brilhante e brutal
erguendo a mão para bater

& agora ao ver
a própria mão
tremendo

irrompe
em mundos que emergem
em chamas

2

A partir de Southwell

um belo bebê
no ar
em brasa e brilhante

his skin split from the heat, his tears a flood	sua pele partida ao calor, uma enchente de lágrimas
but useless cannot quench the flames but feeds them	mas inútil não corta as flamas mas as reforça
newly born & burns like babe like lamb on spit	recém-nascido & queima criança cordeiro na brasa
he cries but no one hears or feels the heat he feels	chora e ninguém ouve ou sente o calor que sente
his breast a furnace fuelled by redhot thorns that make him cry out	o peito é fornalha em flama de rubros espinhos que o fazem gritar
“blameless love “o sighs & fires “smokes & ashes	“amor sem mácula “ó fogo & suspiro “cinza & fumaça
“shame & scorn “the flames of angry justice “mercy’s hungry smile	“vergonha & desdém “flamas de irada justiça “o sorriso voraz da piedade
a babe dissolved like molten iron casts himself	um bebê se dissolve como ferro fundido molda a si mesmo
into a pit where others fall & vanish	num poço onde outros caem & vão-se
bathed in blood	banhados em sangue

A BABE SITS PLACIDLY
ON SCHWITTERS’ BAU

.....

a babe sits placidly in schwitters’ bau

now burnt but saved in memory
the center of a column
that his german hands sealed up
& makes me think
of dolls & dwarfs small metal cars
from childhood buttoned shoes
that fit imperfectly a walk between
high walls of building painted white
& nowhere have I seen
a door or found a street to turn into
escaping from the stillness of the moment
as death wasn’t an option
but a fact my mind had never entertained
till now the babe arisen looming up
then crawling where a gang of babes waits

where they fill the air with apples
thrown against the sky *the devil in the details*
hitting the old mother topsyturvy
in her falling down *o ravissement o subterfuge*
& lost in wonder a belief that time is
endless

that we follow in its tracks like children
bound never to reach the place where nuns
& bishops

dance to strains of monk & satie
where the taste of warm beer
fill their mouths & ours
cigarettes aglow in lost cafes
in flow of talk so rapid that the mind
grows numb the father pulls as dove
out of his hat a stick & water glass beside it

& the sky as slick as silver fills with doves
the babe with swollen head can wave at

UM BEBE SENTA PLÁCIDO
NO MERZBAU DE SCHWITTERS

.....

um bebe senta plácido no merzbau de
schwitters

agora cinzas mas a salvo em memória
o centro de uma coluna
que suas mãos alemãs selaram
& me faz pensar
em bonecas & anões carrinhos de metal
dos sapatos de criança com botões
que cabem imperfeitos um passeio entre
paredes altas de prédios caiados
& em lugar algum eu vi
uma porta ou rua um caminho
escapando da fixidez do momento
como se morte não fosse opção
mas um fato que não ocorreu à minha mente
até agora o bebê se levanta iminente
então engatinha onde espera uma gangue de
bebês

onde o ar se enche de maçãs
jogadas ao ar *o diabo nos detalhes*
deixando a velha mãe de pernas pro ar
quando cai *o ravissement o subterfuge*
& perdida em sonho a crença dum tempo sem
fim

que seguimos seus caminhos como crianças
fadados a nunca chegar ao lugar onde freiras
& bispos

dançam ao pulso de monk e satie
onde o gosto da cerveja quente
enche nossas bocas & as deles
cigarros acesos em cafés perdidos
num fluxo de fala tão rápido que a mente
fica zonza o pai tira como pomba
do chapéu um bastão & um copo d’água
também

& e o céu liso como prata se enche de pombas
para o bebê com a cabeça inchada acenar

making some stop cold
& drop to earth the plumage at their necks
once white now red with blood
& ants inside their eyes a silent army
like all armies massed for murder
& the ball that rolls across the square
finds no one there to grasp it
but lies there fading in the sun & rain
remembered from a photograph
shot from a hundred miles in space
& bleeding salty at the edges
where the walkers pass
out of your line of sight a blur
of children's faces shrunken
without teeth or fingers
punished for the fact of childhood
now surrendered to the babe in heaven
helter skelter bowing to his will
the little master of past lives
sad king who wears a bonnet
whom the mother wheels around
in carriage words of warning
written large along its side declaring
JESUS KILLS the voice of someone
crying in the wilderness
the butcher's hand raised with a knife
to strike the final blow the babe
a real babe now a window like a jail's
above his head a false babe
has the scene in view his whirling eyes
are cameras poorly focused red
& green & purple
partner to your love & partner
to the task of bearing witness
the discovery of an age when all
was long when even time itself
not being counted had no meaning
but only mindless space on which
no voyager had cast a thought
no babe had come to birth or knowledge
& no schwitters made a monument
to misery that eats into the flesh
that procreates a life of pain
& pleasure where the babe who springs

fazendo algumas parar de vez
& cair na terra a plumagem do pescoço
branca antes agora vermelho sangue
& formigas nos olhos um exército silencioso
como todos os que se juntam para matar
& a bola que rola pela praça
não acha ninguém que a pegue
mas fica lá sumindo ao sol & à chuva
lembrada em uma fotografia
tirada a 100 milhas no espaço
& sangrando salgada pelos cantos
onde passam os pedestres
fora da sua vista um borrão
de rostos de crianças sumindo
sem dentes nem dedos
punidas pelo fato da infância
agora rendida ao bebê no céu
desordenadas curvam-se à sua vontade
o pequeno mestre de vidas passadas
rei triste que usa um gorro
que a mãe passeia no carrinho
com palavras de cuidado
em letras grandes ao seu lado declarando
JESUS MATA a voz de alguém
gritando no deserto
a mão do açougueiro erguida com uma faca
para dar o golpe final o bebê
um bebê real agora uma janela como de prisão
sobre a sua cabeça um bebê falso
tem a cena diante dos olhos em rodopio
são câmeras mal focadas vermelho
& verde & roxo
parceiro de seu amor & parceiro
na tarefa de testemunhar
a descoberta de uma era quando tudo
era longo quando mesmo o tempo
não era contado não tinha sentido
mas apenas espaço sem mente no qual
nenhum viajante deitou um pensamento
nenhum bebê veio a nascer ou entender
& nenhum schwitters fez um monumento
à miséria que come a carne
que procria uma vida de dor
& prazer onde o bebê que vem

forth
grows to be the man the man becomes

the voyager the voyager no less a man
than you becomes the bearer of sad tidings
playground rumbles anxious nights
beneath the stars the city not a playpen
but a temple home to babes & crones
the sad fragility of towers bright against the
sky
no babe can yet survive in
but they tremble belch & bottom down
the blind & lame who fill our streets
the fate of merzbaus spread over the earth
the powder from their walls a distant cloud
from hannover to oslo columns rising up
in each a babe's head reaching to the room
in which we sit we are the witnesses
ourselves from dresden to new york
from ambleside to hiroshima
guernica to auschwitz
where they grind their poems into the dirt
a passage from their time to ours
khurbn shoa holocaust
a new millenium for fools new monuments

for babes & bearded prophets worship
deadlier than unbelief the battle lines
invisible
in which you are the child again the father
mad to drive the mice out of your home
the center of your paradise a looming babe
arisen reaching through the ruins
for a place to soar

cresce para ser um homem o homem se
torna
o viajante o viajante não menos homem
que você se torna portador de notícias tristes
ruídos do parque noites ansiosas
sob as estrelas a cidade não um parquinho
mas um templo casa de bebês & velhinhas
a triste fragilidade de torres brilhando contra
o céu
nenhum bebê pode ainda viver em
mas tremem arrotam & se sentam
o cegos & aleijados que encham nossas ruas
o destino da merzbaus se espalha pela terra
o pó de suas paredes uma nuvem distante
de hannover a oslo colunas subindo
em cada cabeça de bebê alcançando os quartos
onde nós sentamos nós testemunhas
nós mesmos de dresden a nova york
de ambleside a hiroshima
guernica a auschwitz
onde moem poemas até o pó
passagem do tempo deles ao nosso
hurban shoá holocausto
pros tolos um novo milênio novos
monumentos
para a adoração de bebês & profetas barbudos
mais mortais que a descrença linhas de
batalha invisíveis
nas quais você é a criança de novo o pai
louco para limpar os ratos da casa
o centro do seu paraíso um bebê iminente
sobe erguendo-se pelas ruínas
por um lugar para voar

BIBLIOGRAFIA

Livros de Rothenbeg

ROTHENBERG, Jerome. *A Book of Witness: Spells & Gris-Gris*, new York, New Directions, 2003.

_____. *A Paradise of Poets*, New York, New Directions, 1999.

_____. *A Seneca Journal*. New York, New Directions, 1978.

_____. *America a Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present*, 1974.

_____. *Between: Poems 1960-1963*. London: Fulcrum Press, 1967.

_____. *Etnopoesia no Milênio* (tradução de Luci Collin). Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2006.

_____. *Further Sightings & Conversations*. San Francisco, Pennywhistle Press, 1989.

_____. *Gematria Complete*. Michigan, Marick Press, 2009.

_____. *Gematria*. Los Angeles, Sun & Moon Press, 1994.

_____. *Khurbn & Other Poems*. New York, New Directions, 1989.

_____. *New Selected Poems*. New York, New Directions, 1986.

_____. *New Young German Poets*. San Francisco, City Lights Books, 1959.

_____. *Poems for the Game of Silence: 1960-1970*. New York, New Directions, 2000.

_____. *Poems for the Millennium Volume 3: The University of California Book of Romantic & Postromantic Poetry*, Berkeley, University of California Press, 2009.

_____. *Poetics and Polemics: 1980 – 2005*. Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2008.

_____. *Poland/1931*. Santa Barbara, Unicorn Press, 1969.

_____. *Pre-Faces and Other Writings*. New York, New Directions, 1981.

_____. *Revolution of the Word: A New Gathering of American Avant-Garde Poetry 1914-1945*. Boston, Exact Change Press, 1996.

_____. *Seedings & Other Poems*. New York, New Directions, 1996.

- _____. *Shaking the Pumpkin: Traditional Poetry of the Indian North Americas*. New York, Alfred van der Marck Editions, 1986.
- _____. *Technicians of the Sacred: A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe and Oceania*. Berkeley, University of California Press, 1985.
- _____. *That Dada Strain*. New York, New Directions, 1983.
- _____. *The Gorky Poems/ Poemas a Gorky*. México, El Corno Emplumado, 1966.
- _____. *The Lorca Variations*. New York, New Directions, 1993.
- _____. *Triptych*. New York, New Directions, 2007.
- _____. *Vienna Blood and Other Poems*. New Directions, New York, 1980.
- _____. *White Sun /Black Sun*. New York, Hawk's Well Press, 1960.
- _____. ; GALLES, Arie Alexander. *Fourteen Stations: Hey Yud Dalet: A suite of fifteen charcoal drawings and poem drawings*, Morris Museum, 2002.
- _____. ; GUSS, David (org.) *The Book, Spiritual Instrument*. New York, Granary books, 1996.
- _____. ; JORIS, Pierre. (org.) *Poems for the Millennium Volume One: The University of California Book of Modern and Postmodern Poetry*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- _____. (org.) *Poems for the Millennium Volume 2: The University of California Book of Modern and Postmodern Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- _____. ; LENOWITZ, Harris (org.) *Exiled in the Word: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present*. Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington, 1989.
- _____. ; QUASHA, George (org.). *America a Prophecy: A New Reading of American Poetry from Pre-Columbian Times to the Present*. New York, Random House, 1973.
- _____. ; ROTHENBERG, Diane (org.) *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward and Ethnopoetics*. Berkeley, University of California Press, 1984.

Bibliografia Geral

- ABULAFIA, Abraham. *Get Ha-Shemot: Divorce of the Names*. Providence University, 2007
- _____. *Sefer Ha-Ot: The Book of the Sign*. Providence University, 2007
- ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo, Ed. Ática, 1998,
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2009.
- AHEARN, Barry (org.) *Pound/Zukofsky: Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*, New York, New Directions, 1987.
- ALLEN, Donald. *The New American Poetry 1945—1960*. New York, Grove Press, 1978.
- ALLEN, Gay Wilson. *Walt Whitman*. New York, Grove Press, 1961.
- ANFAM, David. *Abstract Expressionism*. Nova York, Thames and Hudson, 1994.
- ANTIN, David. *Radical Coherence: Selected Essays on Art and Literature, 1966 to 2005*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- ASHTON, Dore; AUPING, Michael; SPENDER, Matthew. *Arsbile Gorky: The Breakthrough Years*. New York, Albright-Knox Art Gallery, 1995.
- BARNARD, Alan; SPENCER, Jonathan. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. New York and London, Routledge, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto* (Traduzido por Marcus Penchel). Jorge Zahar Editor, 1989.
- BEASLEY, Rebecca. *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. London And New York, Routledge, 2007.
- BERNSTEIN, Charles, editor. *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*. Roof Book, New York, 1990.
- BLAKE, William. *Canções da Inocência e Canções da Experiência* (Tradução de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho). São Paulo, Disal Editora, 2005.
- _____. *Songs of Innocence and of Experience*. London, Tate Gallery Publications, 1998.
- BONVICINO, Regis (org.) *Sibila - Revista de Poesia e Cultura*, Ano 4.
- BUBER, Martin. *Ecstatic Confessions: The Heart of Mysticism*, Syracuse University Press, 1996.
- _____. *The Way Of Man According to the Teaching of Hasidism*. New York, Citadel Press, 2000.
- _____. *Eu e Tu*. São Paulo, Centauro Editora, 2006.
- BUNTING, Basil. *Basil Bunting on Poetry*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de (org.) *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Edusp, São Paulo, 1994.

- _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- _____. *A operação do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- _____. *Metalinguagens e outras metas*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- CAPLAN, David. *Questions of Possibility: Contemporary Poetry and Poetic Form*. Oxford University Press, 2005.
- CARPENTER, Humphrey. *A Serious Character: The Life of Ezra Pound*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1988.
- CLAY, Steven and Rodney Phillips. *A Secret Location on the Lower East Side: Adventures in Writing, 1960-1980*. New York, The New York Public Library and Granary Books, 1998.
- DAVIS, Peter; KOONTZ, Tom. *Poet's Bookshelf II: Contemporary Poets on Books That Shaped Their Art*. Ohio, Barnwood Press, 2008.
- DE NERVAL, Gérard. *Selected Writings*. London, Penguin, 1999.
- DINER, Hasia. R. *Lower East Side Memories: A Jewish Place in America*, Princeton University Press, 2002.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Genders, Races and Religious Cultures In Modern American Poetry: 1908–1934*. Cambridge University Press, 2001.
- ECO, Umberto. *Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano, Bompiani, 1962.
- ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas sagradas de êxtase*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- ELIOT, Thomas Stearn. *De Poesia e Poetas* (tradução de Ivan Junqueira). São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. *The Waste Land: Authoritative text, contexts, criticism*. New York, W. W. Norton & Company, 2001.
- _____. *To Criticize the Critic and Other Writings*, New York, Bison Books, 1991.
- EMERSON, Ralph Waldo. “The Poet”, in: *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York, W. W. Norton & Company, 2001.
- FINKELSTEIN, Norman. *Not One of Them in Place: Modern Poetry and Jewish American Identity*. New York, State University of New York Press, 2001.
- FLOWER, Michael Attyah. *The Seer in Ancient Greece*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2008.
- FROBENIUS, Leo; HABERLAND, Eike (org.) *Leo Frobenius on African History, Art, and Culture: An Anthology*. Princetown, Markus Wiener Publishers, 2007.
- FUSSELL, Paul. *Poetic Meter and Poetic Form*. New York, Random House, 1965.

- GINSBURG, Allen. *Howl*, 50th Anniversary Edition, New York, Harper Perennial Modern Classics, 2006.
- _____. Selected Poems 1947-1995. New York, Harper Collins, 1996.
- GITENSTEIN, Barbara. *Apocalyptic Messianism and Contemporary Jewish-American Poetry*. New York, State University of New York Press, 1986.
- GOMBRICH, E.H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. London, Phaidon Press, 2006.
- GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*. University of Chicago Press, 1988.
- GUBAR, Susan. *Poetry After Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2003.
- HALMI, Nicholas. *The Genealogy of the Romantic Symbol*, Oxford University Press, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*. Hedra/Editora da Unicamp, São Paulo/Campinas, 2006.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Twice Told Tales*. New York, The Modern Library, 2001.
- HERRERA, Hayden. *Arshile Gorky: His Life and Work*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- KANE, Daniel. *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003.
- KENNER, Hugh. *A Homemade World: The American Modernist Writers*. William Morrow, 1975.
- _____. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1971.
- KIMMELMAN, Burt. (org.) *The Facts On File Companion to 20th-Century American Poetry*, New York, Facts on File, inc. 2005.
- KIRBY-SMITH, H. T. *The Origins of Free Verse*. The University of Michigan Press, 1998.
- KUMMINGS, Donald D. (org.), *A Companion to Walt Whitman*. Blackwell Publishing, 2006.
- LADER, Melville P. *Arshile Gorky*. New York, Abbeville Press, 1985.
- LANGER, Lawrence. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven and London, Yale University Press, 1975.
- LINCOLN, Kenneth. *Sing with the Heart of a Bear: Fusions of Native and American Poetry, 1890-1999*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999.
- LORCA, Federico García. *Obra Poética Completa*. (tradução de William Angel de Mello). São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- LOWE, N. J. *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge University Press, 2003.
- MACLURE, Michael. *Scratching the beat surface*. New York, Penguin books, 1994.

- MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Gallimar, Paris, 2003.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. "Il Teatro di Varietà" e "Manifesto tecnico della letteratura futurista", in: *Marinetti e i futuristi* (a cura di Luciano De Maria, con la collaborazione di Laura Dondi). Milano, Garzanti, 1994.
- MARLAN, Stanton. *The Black Sun: The Alchemy and Art of Darkness*. Texas A&M University Press, College Station, 2005.
- MAYHEW, Jonathan. *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*, The University of Chicago Press, 2009.
- MEILICKE, Christine A. *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*. Bethlehem, Lehigh University Press, 2005.
- MESSERLI, Douglas. *The PIP Anthology of World Poetry of the 20th Century, Volume 5: Intersections: Innovative Poetry in Southern California*. København & Los Angeles, 2005.
- MILLER, Sephen Paul e MORRIS, Daniel. *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*. University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2010.
- MOORE, Marianne. *The Complete Poems of Marianne Moore*. Faber and Faber, London, 1958.
- MORETTO, Fúlvia M.L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- PATAI, Raphael (org.) *Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions*. New York, M.E. Sharpe, 2013.
- _____. *The Hebrew Goddess*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- PAUL, Sherman. *In Search of the Primitive: Rereading David Antin, Jerome Rothenberg and Gary Snyder*. Louisiana State University Press, 1986.
- PAZ, Otávio. *A outra voz*. São Paulo, Siciliano, 1993.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PERLOFF, Marjorie. *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Malden, Massachusetts, Wiley-Blackwell 2002.
- _____. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Northwestern University Press 1990.
- _____. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. University Of Chicago Press 1992.
- _____. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1996.
- _____. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton, Princeton University Press, 1981.
- PIERRE, José e SCHUSTER, Jean. (seleção e tradução de Antônio Houaiss). *Os Arcanos da Poesia Surrealista*. São Paulo, Editora Brasiliense/Aliança Francesa, 1988.

- POLCARI, Stephen. *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- POLKINHORN, Harry. *Jerome Rothenberg: A Descriptive Bibliography*. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 1988.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. New York, New Directions, 1987.
- _____. *Early Writings: Poems and Prose*. New York, Penguin, 2005.
- _____. *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, New Directions, Nova York, 1974.
- _____. *Guide to Kulchur*. New Directions, New York, 1970.
- _____. *Literary Essays of Ezra Pound*. Faber & Faber Ltd., London, 1960.
- _____. *Lustra* (tradução, introdução e notas de Dirceu Villa), São Paulo, Demônio Negro/Annablume, 2011.
- _____. *Os Cantos* (tradução de José Lino Grünwald), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002.
- _____. *Personae*. New York, New Directions, Revised edition, 1990.
- _____. *The Cantos*. New York, New Directions, 1993.
- _____. *The Spirit of Romance*. New Directions, New York, 2005.
- PREMINGER, Alex e BROGAN, T. V. F. (org.) *The New Princeton Encyclopedia Of Poetry And Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993.
- PSEUDO DIONYSIUS, The Aeropagite. *Pseudo Dionysius: The Complete Works*. New York, Mahwah, Paulist Press, 1984.
- RADIN, Paul. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York, Philosophical Library, 1956.
- RAND, Harry. *Arshile Gorky: The Implications of Symbols*. University of California Press, 1991.
- RASULA, Jed. *Modernism and Poetic Inspiration: The Shadow Mouth*. New York, Palgrave MacMillan, 2009.
- REZNIKOFF, Charles. *Holocaust*. Boston, Black Sparrow books, 2007.
- _____. *The Poems of Charles Reznikoff, 1918-1975*. Organização de Seamus Cooney, Boston, Black Sparrow books, 2005.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, Unicamp, 2008.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Top Books, Rio de Janeiro, 1994.
- SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu simbolismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978.
- _____. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Schocken Books, New York, 1974.
- _____. *O Nome de Deus, a Teoria da Linguagem e outros estudos de cabala e mística: Judaica II*. (seleção de textos Haroldo de Campos e Jacob Guinsburg). São Paulo, Perspectiva, 1999.

- _____. *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah, 1626-1676*, Princeton University Press, 1976.
- SCHWITTERS, Kurt. *PPPPPP: poems performance pieces proses plays poetics* (org. e tradução Jerome Rothenberg e Pierre Joris), Cambridge, Exact Change, 2002.
- SELERIE, Gavin e MOTTRAN, Eric (org.) *The Riverside Interviews 4: Jerome Rothenberg*. London, Binnacle Press, 1984.
- SHAPIRO, David. *Abstract Expressionism: A Critical Record*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- SMITH, Bernard. *Modernism's History*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.
- SOUTHWELL, St. Robert. *Collected Poems*. Manchester, Fyfield Books/Carcenet, 2007.
- SPENDER, Matthew. *From a High Place: A Life of Arshile Gorky*. New York, Alfred Knopf, 1999.
- SPENDER, Stephen *The Struggle of the Modern*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1963.
- STEIN, Gertrude. *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45*. London Penguin Book, 1971.
- _____. *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York, Vintage Books, 1990.
- STUTLEY, Margaret. *Shamanism*, London and New York, Routledge, 2003.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.
- The Bible – Authorized King James Version with Apocrypha*. Oxford University Press, 1998.
- TZARA, Tristan. *“Aproximate Man” and Other Writings* (translated by Mary Ann Caws). Boston, Black Widow Press, 2005.
- _____. *Selected Poems* (translated by Lee Harwood). Boston, Black Widow Press, 2005.
- VERDIER, Aurélie. *L'ABCdaire de Dada*. Paris, Flammarion, 2005.
- WALLIS, Robert. *Shamans/Neo Shamans: Ecstasy, alternative archaeologies and contemporary Pagans*. London and New York, Routledge, 2003.
- WHITMAN, Walt. *Folhas da Relva: Edição do Leito de Morte* (tradução e notas de Bruno Gambarotto). São Paulo, Hedra, 2011.
- _____. *Leaves of Grass: The “Death-Bed” Edition*. The Modern Library, New York, 2001.
- WILLIAMS, William Carlos. *Autobiography*. New York, New Directions, 1967.
- _____. *Selected Essays of William Carlos Williams*. New York, New Directions, 1969.

- _____. *The Collected Poems of William Carlos Williams, Vol. 1: 1909-1939*. New Directions, New York, 1991.
- _____. *The Collected Poems of William Carlos Williams, Vol. 2: 1939-1962*. New Directions, New York, 1991.
- WIND, Edgar. *Art and Anarchy*. Great Britain, Northwestern University Press, 1985.
- WITEMEYER, Hugh (org.) *Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*. New York, New Directions, 1996.
- YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakbor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle and London, University of Washington Press, 1982.
- ZNAMENSKI, Andrei A. *The Beauty of the Primitive- Shamanism and Western Imagination*. New York, Oxford University Press, 2007.
- ZUKOFSKY, Louis. "A". New York, New Directions, 2011.
- _____. *Anew: Complete Shorter Poetry*. New York, New Directions, 2011.
- _____. *Prepositions+: The Collected Critical Essays*. Hanover, Wesleyan University Press, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry: An Introduction*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.