

# “Os círculos de abuláfia”: mística judaica e contracultura

## *“Abulafia’s circles”: Jewish mysticism and counterculture*

Andrea Martins Lameirão Mateus<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professora e tradutora. Professora de Literatura de Língua Inglesa na Universidade Federal do Tocantins (UFT) e está trabalhando no projeto *Translating Yeats* para a Cátedra de Estudos Irlandeses, USP. Concluiu seu doutorado em 2014 e tem se dedicado a estudos na área de poesia e tradução.  
E-mail: [andreamateus@usp.br](mailto:andreamateus@usp.br)

**RESUMO:** Como parte da geração que foi chamada de “os cabalistas da contracultura”, Jerome Rothenberg contempla em sua poesia diferentes aspectos da tradição mística judaica da cabala. O foco deste trabalho é um exemplo, entre tantos, dessa tendência: o poema “Os Círculos de Abuláfia”. Publicado em 1979 e republicado em 1980, este poema longo nos traz três personagens judeus históricos: Abraão Abuláfia, Jacob Frank e Tristan Tzara. Tomados como personagens em uma aventura mística, a estrutura cíclica do poema nos apresenta a visão vertiginosa do amálgama feito por Rothenberg entre sagrado e profano e seu papel de ambos em sua poesia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia judaica norte-americana; Poesia contemporânea; Vanguarda; Misticismo judaico

**ABSTRACT:** As part of the generation that was called “the countercultural cabalists”, Jerome Rothenberg contemplates in his poetry different aspects of the Jewish mystical tradition of the kabbalah. The focus of this paper is one example, among many, of this tendency: the poem “Abulafia’s Circles”. Published in 1979 and reprinted in 1980, this long poem brings us three Jewish historical figures: Abraham Abulafia, Jacob Frank and Tristan Tzara. Taken as characters in a mystical adventure, the cyclical structure of the poem presents us with a vertiginous view of Rothenberg’s amalgam of sacred and profane and the role of both in his poetry.

**KEYWORDS:** Jewish American poetry; Contemporary poetry; Avant-garde; Jewish mysticism

A tradição mística da Cabala foi foco da atenção de um grupo de poetas norte-americanos da contemporaneidade que buscavam retomar o que consideravam parte do legado herdado de seus antepassados. Poetas e escritores como Jackson Mac Low (1922- 2004), Jack Hirschman (1933), David Meltzer (1937) e o poeta de que falarei neste artigo, Jerome Rothenberg (1931), releeram essa tradição em sentidos diversos e foram entendidos como parte de uma tendência entre escritores judeus, atuantes na década de 1960 e além, apelidados de *contercultural cabalists* ou “cabalistas contraculturais” por Christine Meilicke (2005, p. 56): uma geração de artistas inspirada nos trabalhos de Gershon Scholem (que retomou academicamente o estudo da cabala); no trabalho de Raphael Patai com a religião judaica, em livros como *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). Alguns tratavam do tema mesclando busca espiritual e artística, outros se interessaram por usos estéticos de técnicas exegéticas (como a guematria, ou outros usos do alfabeto hebraico) ou pensavam nessa herança como uma possibilidade de reler sua ancestralidade em uma chave tribal, ou *etnopoética*. Jerome Rothenberg, criador do termo *etnopoesia*, certamente se insere nesse último caso. Este artigo propõe uma leitura da conexão entre o misticismo judaico e o uso literário-estético da biografia e das ideias de dois cabalistas e um poeta moderno judeu no poema de Rothenberg “Abulafia’s Circles” (Os Círculos de Abuláfia).

Trata-se de um poema longo, de aproximadamente 20 páginas, publicado pela primeira vez fechando o livro *Vienna Blood and Other Poems*, de 1979 e também em edição limitada, de 26 exemplares, assinadas pelo autor – que será mencionada aqui pela ilustração escolhida para a capa, uma gravura do artista plástico Wallace Berman. Em nota ao poema “Abulafia’s Circles”, Rothenberg explica como surgiu o tema do messianismo e como entrou

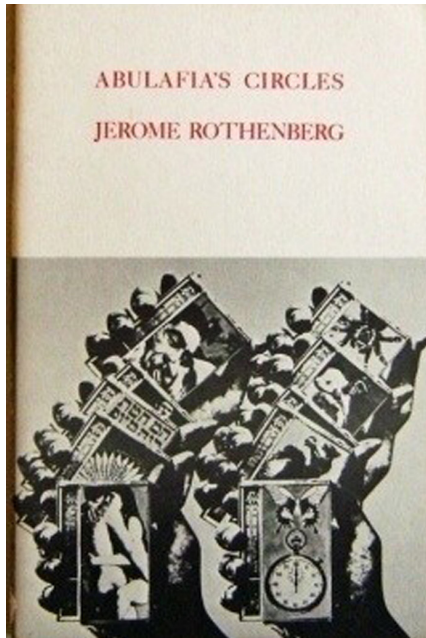
no seu processo de criação: “At conclusion of Poland/1931 & A Big Jewish Book, I was left with afterimages of largely unresolved messianic figures: historic & mythic. Of these, three appear in the present series: Abraham Abulafia, Jacob Frank, & Tristan Tzara.”<sup>1</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 89). O poema foi construído em três partes, justamente utilizando essas três figuras biográficas formando 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). Como mencionado acima, a ilustração da capa foi escolhida na obra de Wallace Berman (1926-1976). Berman, 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 simbólico sexual ou simplesmente pensado para criar estranhamento, evocando livres associações. 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.

A escolha não poderia ser mais apropriada e nos dá subsídios para uma comparação com o modo operacional do poema de Rothenberg: nas três partes de “Os Círculos de Abuláfia” predomina a justaposição de imagens

<sup>1</sup> “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”. Tradução de minha autoria. Todas as traduções são de minha autoria.

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 dito acima, cada uma das partes se informa mutuamente, através de coincidências de imagens, alusões que se repetem e 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.

**Figura 1** – Capa de *Abulafia's Circles* com gravura de Wallace Berman



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*. Nas figuras 2 e 3 vemos o exemplo de uma cópia manuscrita (da coleção Braginsky<sup>2</sup>): são 200 círculos divididos em páginas com quatro círculos cada. No detalhe 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, a partir de manuscritos do Museu Britânico, para a antologia *A Big Jewish Book* (1977). 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.

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:

(...) 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 (...)  
(ROTHENBERG, LENOWICH, 1989, p.218)<sup>3</sup>

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 consistente por meio 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

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://braginskycollection.com>>.

<sup>3</sup> “(...) 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 (...)”. Todas as traduções são de minha autoria.

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.

Figura 2 – Manuscrito de *O Livro do Mundo Vindouro*, de Abraão Abuláfia.

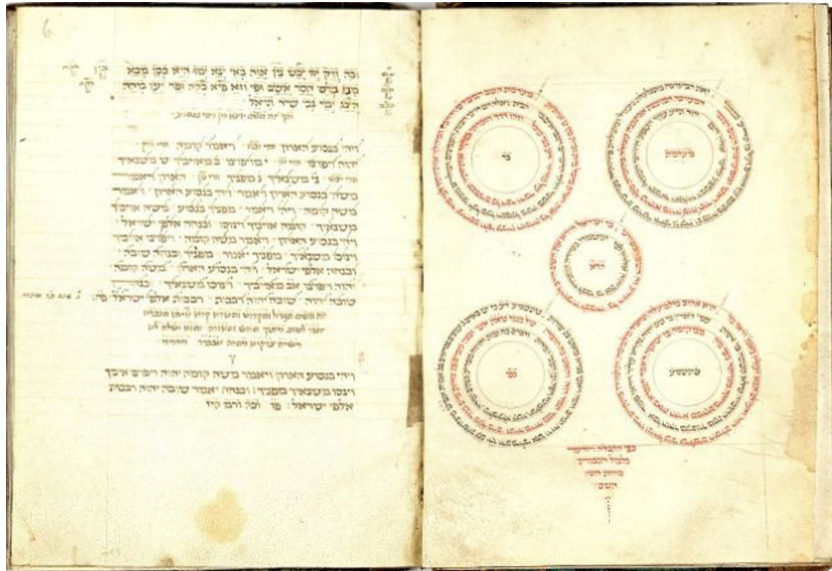


Figura 3 – Detalhe de *O Livro Do Mundo Vindouro*, de Abraão Abuláfia.



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 enunciação, 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”, vistos anteriormente como praticados por dadá e pela poesia russa *Zaúm*, por também se utilizarem dos elementos mais básicos da linguagem: a letra e o som. Isto, 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.

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 ele, em nota à página 89 de *Vienna Blood*, forma o trabalho visual e meditativo mais importante da obra de Abuláfia.

Se 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, realizadas poeticamente no esquema de alusão e repetição estrutural, que transforma repetindo.

A primeira parte desse tríptico trata, portanto, de Abuláfia. Entramos no poema por meio 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, ou seja, a poesia contida no seu desenho, referem a imagem descrita como a de pequenas “chamas” que tremulam no ar, comandadas pelo místico em sua contemplação extática:

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 (ROTHENBERG, 1980, p. 71)<sup>4</sup>

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

<sup>4</sup> “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”.

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 as 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 dúvida de onde cada fala termina. Quando entram em cena ainda outros personagens, como é o caso da poeta contemporânea 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*<sup>5</sup> de cada um deles, o que virá inclusive assinalado no poema, quando lemos versos como “I allow myself to contradict”<sup>6</sup> (Tzara) e “is it life or just/another movie?”<sup>7</sup> (Bugsy Siegel) (ROTHENBERG, 1980, p.74 e p. 85).

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.

<sup>5</sup> “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.

<sup>6</sup> “eu me permito a contradição”.

<sup>7</sup> “é a vida/ou mais um filme?”.

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, como na passagem abaixo:

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 Vegases rise up/ over Amerika (ROTHENBERG, 1980, p. 73)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> “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”.

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” (ROTHENBERG, 1980, p. 74); 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 vida<sup>9</sup>, na cidade de Las Vegas, real e, ao mesmo tempo, falsa<sup>10</sup>.

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” (ROTHENBERG, 1980, p. 77). 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 nos versos abaixo:

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 (ROTHENBERG, 1980, p. 78).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> 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).

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> “o que você 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.

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 papa” ou “eu sou a água que brotou da rocha” (ROTHENBERG, 1980, p.72), 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 “the hole inside his room leads/down to another room/ the room leads to a hole<sup>12</sup> (ROTHENBERG, 1980, p.71), a perspectiva mística de Abuláfia faz com que Rothenberg emule poeticamente o emprego desses símbolos. A referência ao papa não é histórica, mas metafórica: Abuláfia tentou encontrar-se com o Papa, pois se esperava que o verdadeiro messias falasse ao Papa 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 (SCHOLEM, 1995, p. 128). 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. Como leremos a seguir, na parte III do poema, trata-se da questão que é central para arte desde Mallarmé, ou seja, que a arte tomou o lugar da religião sendo, para o poeta francês, uma “religião da arte” tal como 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”. O funcionamento dessa passagem entre a poesia que é o canto sagrado da tribo e a poesia que é apreciação estética nunca foi completo, no entanto. Desde o Romantismo no séc. XVIII que essa separação é vista como

<sup>12</sup>“o buraco em seu quarto desce/ para outro quarto/ o quarto que dá em outro buraco”.

algo a ser reparado, reconstruído. 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 esse artista, “sagrada”. No século XX isso é retomado em diferentes chaves por diferentes grupos de vanguardas propositivas. Jerome Rothenberg, já tardio nesse processo, nos traz o resgate do poeta que é, simultaneamente, místico, messias (no sentido de um portador de boas novas), e um profeta, um provocador. E faz isso através do uso da *palavra*. No caso da mística judaica isso se torna ainda mais premente por tratar-se de uma língua cujo alfabeto carrega a própria palavra sagrada do divino, o próprio alfabeto e os nomes divinos nele escritos podem ser manipulados pela contemplação mística que é ao mesmo tempo extática e criadora.

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<sup>13</sup>, e que se autonomiza no mundo real quando, logo em seguida, afirma, *flames & tongues we write*<sup>14</sup> (ROTHENBERG, 1980, p.88) repondo o ciclo iniciado com Abuláfia, de que poderíamos também bíblicamente 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”<sup>15</sup>, em que o A é negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: “red alephs/ yellow yods/ blue hums of ayins/ the mystical poetry of ovr own time”<sup>16</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 77): qual tempo?

<sup>13</sup>“writing”.

<sup>14</sup>“chamas e línguas escrevemos”.

<sup>15</sup>Vogais.

<sup>16</sup>“alephs vermelhos/ yods amarelos/ murmúrios azuis de ayins/ a poesia mística de nosso tempo”.

Em várias passagens de sua obra e em entrevistas Jerome Rothenberg alude à sua poesia como “um mundo de místicos judeus, ladrões e loucos”, como afirmado inicialmente. Se considerarmos Abuláfia como um místico, poderíamos associar a figura de Jacob Frank (1726-1791), personagem da segunda parte do poema como representativo dos “ladrões”, ao menos no sentido dos versos “the other/ jew transgressor/ of their law”<sup>17</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 78). O tema messiânico é retomado: como líder espiritual, Jacob Frank dizia-se reencarnação de ainda outro rabino também messias *soi-disant*, Sabbatai Zevi (1626-1676), fundador do movimento Sabbatanista, e também do Rei David. Gershom Scholem considera o frankismo como o “ultimo estágio no desenvolvimento do movimento Sabbatanista” (SCHOLEM, 1974, p. 287). Ele atingiu grande popularidade e acredita-se que possuía por volta de 50.000 seguidores; sua doutrina era, resumidamente, transgressora: rejeitou o Talmude 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 por Rothenberg 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.

<sup>17</sup> “o outro/ judeu transgressor/ de suas leis”.

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:

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 (ROTHENBERG, 1980, p. 78).<sup>18</sup>

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, entendida no poema 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*<sup>19</sup>; 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 birdcage/–lock me up in it!”<sup>20</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 80).

<sup>18</sup> lembrado/ ele é sua contraparte o outro/ judeu transgressor/ da lei deles/ move-se à performance de/ seu sonho/ as sinagogas que ele assalta/pergaminhos lançados/ esse insano niilista/subiu uma vez/ mijou no pergaminho/uiivando.

<sup>19</sup> “corvo, galo – mas também pênis, cuco, gaiola, galinha”.

<sup>20</sup> “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*<sup>21</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 83), 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 condições. “Eu me permito a contradição” (ROTHENBERG, 1980, p. 85), dirá a voz de Tzara.

A terceira parte do poema apresenta 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, “no lado construtivo” do dadá (ROTHENBERG, 1983, p. 29), uma visada etnopoética, 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 que se utilizam de fonemas sem sentido, sem possibilidade de decodificação – 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

<sup>21</sup> “na linguagem dos ratos”.

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 costume 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.”<sup>22</sup> 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*<sup>23</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 83). Tomando a palavra 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”<sup>24</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 84); 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/ “Samiro/ “is later Tristan Tzara/ “I am so sad with life/ “I love it / “I am of course Rumanian” (ROTHENBERG, 1980, p. 85)<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Traduzido da introdução de Rothenberg à sua leitura da terceira parte do poema, gravação em áudio disponível em: <[http://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Rothenberg/Rockdrill-6/Rothenberg-Jerome\\_27\\_The-Holy-Words\\_Sightings\\_Rockdrill-6\\_2004.mp3](http://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Rothenberg/Rockdrill-6/Rothenberg-Jerome_27_The-Holy-Words_Sightings_Rockdrill-6_2004.mp3)>.

<sup>23</sup> “triste no mundo dele/ ou no seu”.

<sup>24</sup> “oh mano Sammy/ o trite de sua tribo/ você disse: desgosto”.

<sup>25</sup> “meu nome é Sammy Rosenstock/ “Samiro/ “é mais tarde Tristan Tzara / “sou tão triste com a vida/ “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 logo adiante dirá “I allow myself to contradict” (ROTHENBERG, 1980, p. 85) 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/ 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 (ROTHENBERG, 1980, p. 83).<sup>26</sup>

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

<sup>26</sup>a palavra que sonha é / 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 didelfideo/ dadá diluviano/ dadá dingdong.

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 *stacati* já previstos pelo seu estilo de versos muito curtos, mas ganha sonoridade ainda mais marcada nesse 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 mesmas, 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”, às de uso comum, estão juntas mais por sua sonoridade do que por seu sentido; no entanto, elas sugerem, justamente porque são palavras existentes. 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/ “the word we dream is/ “dada/ “dada sweepeth out/ “dada teareth linens/ “rips clouds & prayers to shreds/ “thou rides on hiccups” (ROTHENBERG, 1980, p. 85)<sup>27</sup>.

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 elisabetano, “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 do alfabeto hebraico e de volta para o leitor; 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

<sup>27</sup> “messias são passé/ “o mundo que sonhamos é/ dadá/ “dadá varrera/ “dadá rasgara lençóis/ “nuvens e orações em pedaços/ “cavalgas em soluços.

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” – escrevendo 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”<sup>28</sup> (ROTHENBERG, 1980, p. 89).

Se Rothenberg disse, como vimos acima, 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. A mística judaica é revisitada em seu aspecto mais transgressor, como atestamos pela escolha de personagens históricas controversas. Abuláfia, por sua prática cabalística, por sua mística contemplativa e sua pretensão a messias é lido como análogo ao poeta que *cria* pois ao seu conhecimento está associado poder gerador de quem manipula o próprio alfabeto da criação. Esta criação, por ser uma totalidade, inclui o bem e o mal. Em Jacob Frank, o místico e o transgressor

<sup>28</sup> “se apressa em sua direção/transpirando luz”.

são amalgamados de forma mais radical, o que é permitido pela própria controvérsia história existente em torno de sua figura. Ao chegar ao século XX, com o artista de vanguarda, Rothenberg nos apresenta com o caminho inverso. E assim Tristan Tzara é também místico judeu e toda sua existência profana é sacralizada através da estética. Esse artista, que propõe uma arte de ruptura deverá se voltar para o sagrado para trazê-lo de volta, e deve fazê-lo com a mesma intensidade do cabalista cuja vida é espelho de suas crenças.

## Referências

MEILICKE, Christine A. *Jerome Rothenberg's Experimental Poetry and Jewish Tradition*. Bethlehem: Lehigh University Press, 2005.

ROTHENBERG, Jerome. *Abulafia's Circles*. Milwaukee: Mebrane Press, 1979.

\_\_\_\_\_. *Pre-Faces and Other Writings*. New York: New Directions, 1981.

\_\_\_\_\_. *Symposium of the Whole: A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics*. Berkeley: University of California Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *Vienna Blood and Other Poems*. New York: New Directions, 1980.

ROTHENBERG, Jerome; LENOWITZ Harris. *A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present*, with. New York: Doubleday-Anchor, 1978.

\_\_\_\_\_. *Exiled in the World: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present*. Port Townsend: Copper Canyon Press, , 1989.

SCHOLEM, Gershom. *Kabbalah*. New York: Signet, 1974.

\_\_\_\_\_. *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books, 1995.

Recebido em 05/05/2016.

Aceito em 10/07/2016.