



REDE
TEMPO
BRASIL



Boletim do Tempo Presente - ISSN 1981-3384

Bob Kaufman: Total Recall

Janina Rodas¹

Resumo: Este artigo realiza uma leitura do poema “Sullen Bakeries of Total Recall”, de Bob Kaufman, um dos poetas mais importantes e menos lidos da geração *beat* e o autor que ocupa a pesquisa que desenvolvo em meu doutorado, como também é resultado da comunicação apresentada no I Congresso Internacional sobre Ensino do Holocausto e Educação em Direitos Humanos, ao qual este dossiê é dedicado. Por fazer parte do escopo de uma pesquisa em andamento, a análise aqui desenvolvida corresponde a um recorte preliminar e parcial, mas ainda assim relevante para a compreensão de alguns aspectos da poética de Bob Kaufman, como suas relações com suas ascendências, período histórico de produção e os movimentos sociais com os quais sua obra dialoga.

Palavras-chave: Bob Kaufman; Direitos Humanos; Holocausto; Poesia Beat.

Bob Kaufman: Total Recall

Abstract: This paper is an interpretative reading of the poem “Sullen Bakeries of Total Recall”, by Bob Kaufman, one of the most important but least read poets of the beat generation. Kaufman is also the focus point of the research I develop in my doctorate, in which this paper is a part of, as well as the result of the paper presented at the I International Congress on Holocaust Teaching and Human Rights Education, to which this dossier is dedicated. As it is part of the scope of ongoing research, the analysis developed here corresponds to a preliminary and partial cut, but still relevant to the understanding of some aspects of Bob Kaufman's poetics, such as his relations with his ancestry, historical period of production and the social movements with which his work dialogues.

Keywords: Bob Kaufman; Human Rights; Holocaust; Beat poetry.

RODAS, J.

Bob Kaufman (1925-1986) foi um poeta pouco conhecido da cena *beat* de São Francisco. De ascendência afro-americana e judaica, Kaufman nasceu em Nova Orleans, sofreu o sul de Jim Crow, participou ativamente da esquerda organizada, foi perseguido pelo FBI e compôs a maior parte de sua obra durante os anos do Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos. Seus poemas, geralmente performados em bares e ruas de São Francisco e Nova York, articula seu engajamento político com suas ancestralidades, como é o caso de “Sullen Bakeries of Total Recall”, de 1965.

Antes de tratar do poema, é preciso contextualizar a recepção da obra de Kaufman que nos auxiliará no decorrer do texto. De maneira geral, há pouca crítica sobre o poeta e a maioria foi produzida após os anos 1990, quando dois movimentos ocorrem: a migração da crítica das revistas literárias e antologias para a academia, e a metamorfose da ancestralidade judaica assumida pelo poeta, que passou a ser referenciada como “mito” ou “lenda” pela crítica, como pode ser lido a seguir:

The power of the half-Black and half-Jewish myth may have arisen, in the war years and afterward, from a sense of solidarity with suffering and the desire to appropriate a doubly marginal status, which might have appealed to a Beat sensibility, as would the idea of a powerful but unorthodox and variegated spiritual heritage. The myth's persistence in contemporary times reflects the Utopian dream of a union between two groups whom the media now depict as mutually and violently estranged in American political life^{II}.

O “mito”, a princípio, como posto por Damon, seria a alegação atribuída à Kaufman de que ele era fruto de pai judeu ortodoxo e de mãe martinicana; mas essa alegação, que serve a outros propósitos e tem outras dimensões não contempladas neste texto, é transformada na leitura da crítica e o “mito” torna-se o fato de que Kaufman descendia de uma linhagem paterna que lhe conferiu o sobrenome “Kaufman”. Esse movimento é de grande importância para a compreensão de certos aspectos da recepção de Kaufman e até mesmo de sua poética, entretanto, não é o foco deste artigo; sua menção aqui tem a função de fornecer um contexto para alguns apontamentos da crítica que aparecerão na análise, como também de sinalizar que a recepção de Kaufman, que está sendo considerada aqui, está inserida em um contexto ela própria, i.e., o da sociedade estadunidense da segunda metade do século XX. Também é preciso anotar que nos anos 1960, período em que Kaufman produziu a maior parte de sua obra, houve o que ficou conhecido como a “era de ouro” das relações entre afro-americanos e judeus-americanos na luta conjunta pelos Direitos Civis, uma união de relações complexas que pode ter se refletido na recepção do poeta, mas principalmente, como o texto que segue procura demonstrar, uma união articulada do primeiro ao último verso de “Sullen Bakeries of Total Recall”.

Apontamentos sobre o poema

A leitura que segue é um recorte de certos elementos no poema e de certas possibilidades de interpretação, roteirizada a partir de cada estrofe, o que permitiu que algumas construções pudessem ser analisadas em detalhe e em relação ao todo do poema, bem como nos permitiu articular a leitura que alguns críticos fizeram sobre os mesmos trechos.

Primeira estrofe: “Sometimes I feel the ones who escaped the ovens where / Germans shall forever cook their spiritual meals are / leaning against my eyes”^{III}. Percebe-se que o poeta (leio o “I” como Kaufman) sente o peso daqueles que sobreviveram à Shoah, o que realiza tanto o saber-se distante geograficamente do horror mas não imune a ele, quanto também *saber do horror*. Ou seja, ao articular o Holocausto dessa maneira, Kaufman articula a si, pois como

RODAS, J.

coloca Salzman, “For many Jews (myself included), however, it is not the story told in Exodus but the Holocaust in Europe that serves to define their Jewishness”^{IV}.

Kathryne Lindberg, ao citar essa estrofe, escreve: “Beyond the poetic and heroic registers, Kaufman’s poems frequently testify against genocide and racism. ‘Sullen Bakeries of Total Recall,’ in part a poem of Jewish identification, memorializes what continues to be unspeakable and unimaginable and thus a challenge to the efficacy of the very poetic traditions it appropriates”^V, sendo o surrealismo, a tradição que Lindberg menciona. A autora escreve que esse poema também “memorialize the African diaspora and Nazi Holocaust in exemplary ways”^{VI}. O que Lindberg escreve é o ponto de encontro da “era de ouro” mencionada, colocando o poema perfeitamente alinhado com os argumentos que uniram afro-americanos e judeus-americanos durante a época do movimento pelos Direitos Civis nos EUA.

Segunda estrofe: “A wounded margolis in his suit of horror, his eyes of elevated / Brownsville, that taste of gas in his smile, I could hear / it when my ears were Mexican weed”^{VII}. Nota-se a marcação no fonema que amplifica e personaliza o horror de “horror”: *his, horror, his, his, hear*; além disso, tem-se a continuação de “wounded” em *when, were, weed*.

O primeiro verso diz: “A wounded margolis in his suit of horror”, sendo Margolis um sobrenome judaico, como o do poeta *beat* e amigo de Kaufman, Bill Margolis, vê-se, também, que esse Margolis pode ser lido no masculino, “his suit of horror”, o que remete novamente ao poeta amigo, mas também lembra de outro momento de articulação dupla em que a palavra “suit”, aparece na poesia de Kaufman, “... my negro / suit has jew stripes”^{VIII}, construção que aparece no segundo poema publicado por Kaufman, *Second April*, em 1959. Assim, apesar da terceira pessoa, é possível ler Kaufman nesse verso e essa leitura se dá em continuidade com a primeira estrofe; ao sentir os olhos, Kaufman toma parte do *sentido*.

O segundo verso começa na continuação do primeiro, “his eyes of elevated”; e aqui inicia-se um movimento de incompletude que joga com o encadeamento dos versos. Se a leitura for interrompida em “elevated”, o verso diz uma coisa, os olhos de “margolis” são de elevação ou olhos que se elevam a alguma coisa não dita no verso, mas se esses olhos forem considerados no contexto do poema, vê-se que, se eles se elevam, o fazem em direção àqueles túmulos nas nuvens de que falou Celan. Assim, existe uma correspondência que ocorre entre as semelhanças de “leaning against my eyes” e “his eyes of elevated”, um movimento: os olhos se elevam à fumaça que sobe dos fornos; assim, eles se inclinam. É esse o movimento sentido pelos olhos do poeta: a impossibilidade de se elevar os olhos ao céu, quando todo ele é um cemitério. Mas há uma continuação na estrofe, “Brownsville”, palavra que puxa o poema para o espaço e tempo de onde o poeta escreve: Brownsville, é um bairro no Brooklin que nos anos 1960 foi cenário de um embate entre afro-americanos e judeus-americanos; assim, há nessa palavra tanto uma articulação de a quem pertencem esses olhos, quanto do corpo de Kaufman e dos conflitos aos quais esse mesmo corpo estava sujeito.

A estrofe continua com “that taste of gas in his smile, I could hear / it when my ears were Mexican weed”. Percebe-se o jogo de deslocamentos, como escutar um gosto? Escutando a repetição do S no verso, *taSte, gaS, hiS, Smile*, que soa como o som de gás vazando, “ssss”, lembrando que o Zyklon B é um gás sem cheiro, então é pelo som imaginado que ele é percebido no poema. Tratando da imaginação, tem-se “when my ears were Mexican weed”, que é uma referência à maconha que Kaufman fazia uso, mas juntando as aliterações também é “when were weed”. No caso desse poema, a sentença aliterada é possível, pois o poema será *respondido* – na falta de palavra melhor – no livro seguinte, *Golden Sardine* (1967), em “Carl Chessman (Reel I, II, III, IV)”, no qual o poeta articula, entre muitas coisas, algumas cenas do documentário *Death Mills* (1945) com diversas relações, sendo uma delas a com campos, em toda a polissemia da palavra.

RODAS, J.

Terceira estrofe: “My first reaction is to be angry with Moses for not commit- / ting suicide; my second reaction is to be furious with / the Germans for not committing suicide; my third / reaction is one of total disappointment for not commit- / ting suicide. I think of Chaplin and roll a mental / cigarette. I slowly remove my bayonet, write a poem / about a poetic poem, dedicated to the Aleutian Islands”^{IX}. Ao quebrar a palavra *committing*, Kaufman destaca dela a parte de comprometer-se que está presente em cometer, assim, os sentimentos escritos são movimentos duplos, pois, diante do que fora escrito nas estrofes anteriores, apenas o suicídio parece ser a única resposta realmente comprometida com o que aconteceu, mas essa resposta não é cometida.

Na sequência, Kaufman diz: “I think of Chaplin and roll a mental / cigarette. I slowly remove my bayonet, write a poem / about a poetic poem, dedicated to the Aleutian Islands”. James Smethurst lê essa alusão à Chaplin como uma referência à perseguição política sofrida pelo cineasta^X que se relaciona com a escrita engajada de Kaufman, o que faz sentido, pois realmente há essa dimensão, mas também há outras como as conhecidas manifestações críticas do cineasta ao nazismo. Nota-se que o pensar em Chaplin faz o poeta desembainhar sua baioneta que, aparentemente, é sua caneta, mas porque há o ocultamento do pronome, “(I?You?We?) write a poem / about a poetic poem”, há o incômodo do ocultamento que nos deixa na dúvida de quem é essa pessoa que depois de tudo isso é capaz de escrever um poema sobre um poema poético dedicado às Aleutian Islands?

Quarta estrofe: “The bony oboe doorway beyond the burning nose translates /me into Hebrew. I know that Faust was actually anti- /symbolic and would never have married Kate Smith”^{XI}. Percebe-se a continuação do jogo de interrupção do verso que pluraliza sentidos, pois, pragmaticamente, espera-se depois de Fausto a palavra antissemita, mas na continuação ela se torna antissimbólica. Mas por que Fausto não se casaria com Kate Smith? Porque Kate Smith, que fora uma cantora de rádio famosa nos EUA durante a Segunda Guerra Mundial, interpretou a canção “God Bless America”, composta por Irving Berlin, imigrante russo que a compôs durante a Primeira Guerra e a atualizou para a Segunda. O fato de Smith tê-la interpretado, transformou a canção em um ícone patriótico a ser atacado por grupos como a Ku Klux Klan^{XII}, afinal, Berlin era imigrante judeu e por isso não poderia compor o “our nation’s most sacred secular hymn”^{XIII}.

Os versos iniciais “The bony oboe doorway beyond the burning nose translates /me into Hebrew” também podem ser lidos como que tratando dessa relação, pois Berlin fora um performer de *vaudeville*, onde ficou famosa a canção “When Mose With His Nose Leads the Band”, composta por Arthur Collins e Byron G. Harlan. Jody Rosen argumenta que é possível ouvir em “God Bless America” a melodia inicial da canção de Collins e Harlan, argumentação com a qual nem todos concordam^{XIV}, mas que suspeito, concordaria Kaufman, pois é possível ler que é esse o “nose” presente no verso. Kaufman ao, supostamente, reconhecer a canção de Collins e Harlan na canção de Berlin, faz um re-reposicionamento de toda essa história da criação do “hino nacional secular” americano, articulando o passado na imagem poética derivada das imagens da libertação dos campos, daqueles portões de madeira que ao serem abertos revelaram a fumaça fresca sentida por esse “nose”, um “burning nose”; é essa imagem que traduz Kaufman em hebraico.

Quinta estrofe: “And how many Ophelias escaped from Ruth’s letter? Are / teenage cancellations out? ... Here, here’s my brain / receipt, take my skin check, I want Juliet on the hoof. / Because of what happened, sex is holy by virtue of /arithmetic and welcome dampness”. Dessa estrofe aponto aqui apenas os diferentes deslocamentos que o poeta faz com Shakespeare – *Hamlet*, *O Mercador de Veneza* e *Romeu e Julieta* – que precedem o deslocamento da finalidade do sexo e do amor pós-Holocausto, performado pela quebra do verso que gera a

RODAS, J.

expectativa deslocada: “sex is holy by virtue of / arithmetic”. Trazer Shakespeare para esse aspecto da vida após o que aconteceu, ou seja, a necessidade de produzir filhos, possui diferentes dimensões; uma delas é a discussão do lugar e da continuidade da própria linguagem e da literatura que se dá nas duas estrofes seguintes.

Sexta e sétima estrofes: “Someone hurled an eyelid at the moon ... My shadow /wanders off, lost in the black sidestreets, vulnerable to the / cooling soft switchblade of light blinking: DON’T WALK. /... Green ... My footsteps follow me at a distance.”. Ocorre aqui uma interrupção da dinâmica do poema que é realizada na própria interrupção descrita, o sinal vermelho, “DON’T WALK”, que interrompe o fluxo de pensamento do poeta, retomado após a espera, “...”, pelo sinal verde, “Green”, que abre para a sétima estrofe: “I acknowledge the demands of Surrealist realization. I chal- /lenge Apollinaire to stagger drunk from his grave and / write a poem about the Rosenberg’s last days in a / housing project, how Salvador Agron spread his cape / for one last snapshot of Jesus speeding through Puerto / Rico, his car radio blasting, mowing down the tilting / Hiltons, speeding to the voltage mass of Sing Sing, / The famous gothic burning ghats on the banks of the / sacred Hudson ... And yet when I think of those / ovens, I turn my head in any other direction”^{XV}. A interrupção causada pelo sinal vermelho faz com que o poema saia de Shakespeare e da discussão sobre os números da continuidade da vida e se volte para aspectos mais pontuais, realizando o desafio proposto à Apollinaire. Assim, tem-se, por exemplo, “Salvador Agron”, nascido em Porto Rico, “speeding through Puerto /Rico”, que fora criado em um convento, “one last snapshot of Jesus”, e ficou conhecido como “The Capeman”, “spread his cape”. Agron, na época, enfrentava uma condenação à morte por assassinato. Mas é o caso de Julius e Ethel Rosenberg que faz a ligação mais direta com o restante do poema. Para Smethurst, a inclusão dos Rosenbergs no poema é a prova do posicionamento de Kaufman em relação à política anticomunista da era McCarthy^{XVI}, e de fato há essa dimensão, mas também há outra. Um dos documentos apresentados no caso que corroborou para a condenação por espionagem fora uma assinatura do casal no livro de registros do hotel Hilton, no Novo México, datado de 1945, “mowing down the tilting / Hiltons; o casal foi executado por cadeira elétrica em 1953, minutos antes do Shabbat, na prisão de Sing Sing; foram necessários cinco choques para parar o coração de Ethel Rosenberg, “speeding to the voltage mass of Sing Sing”; Sing Sing fica no estado de Nova York no banco leste do Rio Hudson, “on the banks of the / sacred Hudson ...”. Após “Hudson”, há uma pausa, como as pausas antes e depois do sinal na estrofe anterior; essa é seguida dos versos “And yet when I think of those / ovens, I turn my head in any other direction”. Percebe-se que a marca da pausa realiza tanto um retorno à interrupção causada pelo sinal vermelho/verde, quanto demonstra como tal interrupção não ocorreu, pois não pode ocorrer. Dizer “And yet when I think of those / ovens, I turn my head in any other direction” ao final da estrofe é dizer que estava-se pensando naqueles fornos, porque mesmo quando se pensa em qualquer outra coisa não há como pensar em qualquer outra coisa.

Oitava estrofe: “I am doing my best to dry my mind. The brain’s a bully. / I go to hospitals named after sadists with diseases that / don’t exist and demand famous operations that Dr. / Schweitzer hasn’t invented yet; they give me drugs / while I wait for Albert to emerge from the jungle: his / wise organ music may remove this malingering sensi- / tivity before it infects my other organs”^{XVII}. Apesar de uma continuidade por meio de referências contemporâneas, essa estrofe parece deslocada, sem relação com as outras do poema. Tem-se algo de autobiográfico, uma continuação da investigação pessoal do processo de pensamento, a junção de “hospitals” e “sadists” no mesmo verso, mas o que “Dr. / Schweitzer” – Albert Schweitzer, médico que recebeu em 1952 o Nobel de Filosofia, responsável por montar clínicas na antiga África Equatorial Francesa e exímio organista – realiza nessa estrofe parece

RODAS, J.

desconexo do que veio antes no poema, mas apenas parece. Schweitzer era de origem alsaciana, a mesma de Alfred Dreyfus; em 1951, o jornal de esquerda *National Guardian* publicou uma série de sete artigos assinados por Willian A. Reuben, que motivaram a criação do *National Committe to Secure Justice in the Rosenberg Case*. A série foi publicada sob o título: “The Rosenberg Conviction: Is This the Dreyfus Case of Cold-War America?”^{XVIII}. Além da relação apresentada aqui, essa possível referência oculta aponta para outros momentos do poema, como o jogo feito com a palavra *committing*, que ganha mais uma dimensão e mantém uma unidade no poema que se encerra justamente com esse retorno à palavra, mas sem citá-la diretamente, alinhando, inclusive, com o posicionamento de esquerda do poeta.

Nona estrofe: “The rabbi across the table from me is also a firm believer in / suicide. He wanted to be an actor on Second Avenue / and eat dinner across from the theater and be insecure / and marry an Adler and talk about Peretz and / Aleichem and Secunda, and wake up to find himself / with an important role in an established theater. He / is holy and eats very little and reads like a scholar and / wants to kill himself. I refuse to tell him the time. If / necessary, I will write the script and we will go / together”^{XIX}. Smethurst escreve: “He [Kaufman] is far more concerned with the working-class Jews of the Lower East Side and their generally Left-influenced subculture, like the suicidal rabbi who wants to be an actor in the Yiddish theatre”^{XX}. A leitura de Smethurst reafirma a dimensão do engajamento político que corre por dentro de todo o poema; entretanto, existem outras articulações que também estão presentes.

Os dois primeiros versos da estrofe dizem: “The rabbi across the table from me is also a firm believer in / suicide. He wanted to be an actor on Second Avenue”. Nota-se que o mesmo tensionamento pela quebra do final do verso também acontece aqui. Nota-se também o tempo verbal, que se traduz no pretérito imperfeito, “Ele queria ser”. Smethurst não se atenta a esse detalhe, escrevendo o verbo no presente, “wants”; assim, “o rabino suicida quer ser...”. Essa alteração que Smethurst faz ao parafrasear o poema altera completamente o sentido do verso e do poema em si, porque esse desejo, estando no presente, contém a possibilidade de realização, ou não, no futuro; ou seja, implica *que há um futuro*, quando é justamente sobre a impossibilidade desse de que trata o poema, desde o primeiro verso. O rabino do outro lado da mesa “queria ser” um ator, “queria” discutir romances de I. L. Peretz e Sholem Aleichem, “queria” se casar com alguém da famosa família do teatro ídich e continuar a vida, mas essa continuidade, esse futuro, não mais existe por conta do que aconteceu. Por conta do que aconteceu, o rabino é “também”, “is also”, um convicto do suicídio. Esse “também” explicita a proximidade entre a voz que fala esses versos, Kaufman, e o que os versos falam. “The rabbi across the table from me is also”, o “from me” relaciona-se sonoramente com “firm believer”, mas também mostra que o poeta faz questão de incluir o pronome “me”, marcando que ele partilha da mesma crença que o rabino, o suicídio. É apenas na segunda metade da estrofe que o verbo “querer” se encontra no presente, “He / is holy and eats very little and reads like a scholar and / wants to kill himself”; essa é a implicação de futuro possível no presente do poema.

A conclusão de “Sullen Bakeries of Total Recall” tanto marca essa partilha com o rabino quanto aponta para o outro poema de Kaufman mencionado anteriormente, “Carl Chessman (Reel I, II, III, IV)” o qual é escrito lembrando um *script*: “I refuse to tell him the time. If / necessary, I will write the script and we will go”. Já a partilha que ocorre em todo o poema, é condensada no último verso, em apenas uma palavra, destacada, isolada e que exprime toda a articulação que Kaufman realiza: “together”.

Considerações finais

A presente leitura de “Sullen Bakeries of Total Recall” visou dialogar com a proposta deste dossiê, com a qual, principalmente, o último verso, “together”, é sintomático do espírito de cooperação da era dos Direitos Civis nos EUA, quando, de maneira geral, houve uma união entre afro-americanos e judeus-americanos, em prol do fim da segregação e discriminação; esse poema realiza, também, o espírito dessa união.^{XXI}

Notas

^I Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

^{II} O poder do mito meio negro e meio judeu pode ter surgido nos anos de guerra e seguintes, de um senso de solidariedade com o sofrimento e o desejo de se apropriar de um status duplamente marginal, que poderia ser atraente a uma sensibilidade beat, como seria a ideia de uma herança espiritual poderosa, mas heterodoxa e diversificada. A persistência do mito na contemporaneidade reflete o sonho utópico de uma união entre dois grupos que a mídia agora descreve como mutuamente e violentamente separados na vida política americana (DAMON, 1993, p. 34).

^{III} ” (KAUFMAN, 2019, p. 31)

^{IV} Para muitos judeus (inclusive eu), não é a história contada no Êxodo, mas o Holocausto na Europa que serve para definir sua identidade judaica” (SALZMAN, 1997, p.6).

^V Além dos registros poéticos e históricos, os poemas de Kaufman frequentemente testemunham contra o genocídio e o racismo. ‘Sullen Bakeries of Total Recall’, em parte um poema de identificação judaica, memorializa o que continua a ser indizível e inimaginável e, portanto, um desafio à eficácia das mesmas tradições poéticas de que se apropria (LINDBERG, 1993, p. 175)

^{VI} memorializa a diáspora africana e o Holocausto Nazista de maneira exemplar” (LINDBERG, 1993, p. 172).

^{VII} (KAUFMAN, 2019, p. 31)

^{VIII} (KAUFMAN, 2019, p. 50)

^{IX} (KAUFMAN, 2019, p. 31)

^X (SMETHURST, 2002, p. 153)

^{XI} (KAUFMAN, 2019, p. 31)

^{XII} (KASKOWITZ, 2013)

^{XIII} nosso mais sagrado hino nacional secular (MAGEE, 2006, p. 122).

^{XIV} (KASKOWITZ, 2013, p. 161)

^{XV} (KAUFMAN, 2019, p. 31)

^{XVI} (SMETHURST, 2002, p. 153)

^{XVII} (KAUFMAN, 2019, p. 32)

^{XVIII} (MEEROPOL, 1994, p. 194)

^{XIX} (KAUFMAN, 2019, p. 32)

^{XX} ”. Ele [Kaufman] está muito mais preocupado com os judeus da classe trabalhadora do Lower East Side e sua subcultura de influência esquerda, como o rabino suicida que quer ser um ator de teatro iídiche” (SMETHURST, 2002, p. 154 e 155).

Referências

DAMON, Maria. *The Dark End of the Street: Margins in America Vanguard Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DUNCAN Stephen Riley. *The Rebel Cafe: America’s Nightclub Underground and the Public Sphere, 1934-1963*. Tese. (Departamento de História) University of Maryland, 2014. Disponível em: < <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/15210>>

KAUFMAN, Bob. *Collected Poems of Bob Kaufman*. São Francisco: City Lights, 2019.

KASKOWITZ, Sheryl. *God Bless America: the surprising history of an iconic song*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

LINDBERG, Kathryne. Bob Kaufman, Sir Real, and his rather surreal self-representation. *Talisman*. Nº 11, outono de 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/community.28045492>

MAGEE, Jeffrey. Jewface. Reboot Stereophonic RSR 006, 2006. *Journal of the Society for American Music*. Volume 2, Nº1, fevereiro de 2008. Disponível em: http://journals.cambridge.org/abstract_S1752196308081091

MEEROPOL, Michael. *The Rosenberg Letters: a Complete Edition of the Prison Correspondence of Julius and Ethel Rosenberg*. Nova York: Garland Publishing, 1994.

SALZMAN, Jack. *Struggles in the Promised Land: Towards a History of Black-Jewish Relations in the United States*. Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1997.

SALOY, Mona Lisa. *When I Die, I Won't Stay Dead: The Poetry of Bob Kaufman*. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa). Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2005.

SMETHURST, James. "Remembering When Indians Were Red": Bob Kaufman, the Popular Front, and the Black Arts Movement. *Callaloo*. Johns Hopkins University Press, Volume 25, Nº 1, Inverno de 2002. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/6741#info_wrap