

A MONTAGEM E O SÍMBOLO EM CANÇÕES DE BOB DYLAN

Jairo Nogueira Luna*

Resumo: Este artigo busca analisar os processos de composição do cantor e compositor americano Bob Dylan. Destacam-se suas características musicais e seu processo de estrofação. Analisa, também, sua relação com o Imagismo e as influências poéticas que recebeu. Por fim, demonstra que seu processo de composição passa pela construção de um panorama amplo de cenas em que um conjunto característico de personagens passa por um efeito de constante transformação, semelhante ao mito de Proteu. Mostra, ainda, a questão da montagem e do símbolo em suas composições.

Palavras-chave: Bob Dylan. Poesia e música. Teoria literária.

INTRODUÇÃO

■ Causou polêmica a escolha de Bob Dylan como Nobel de Literatura em 2016. Não vou entrar aqui na querela sobre se foi merecido ou não o prêmio. Existem vários aspectos aí relacionados, implícitos e explícitos, que fogem ao meu entendimento crítico no todo ou parcialmente. Muito embora, ao escrever este texto analisando as canções do artista, possa dar uma impressão de minha posição a respeito, devo dizer que tal inferência pode não ser verdadeira, uma vez que meu propósito é apenas e tão somente analisar as canções, e este texto começou a ser pensado e escrito meses antes do anúncio da escolha do Nobel. Outra questão se refere à importância que a música popular tem conquistado no âmbito das relações culturais. Nesse sentido, penso nos seus aspectos positivos, como o valor poético e artístico que músicos como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Tom Zé, Arnaldo Antunes, Cazuza e Renato Russo – para ficar no âmbito dos mais conhecidos – alcançaram entre nós.

1 Universidade de Pernambuco (UPE), Recife, PE, Brasil. E-mail: jairoluna@uol.com.br

Adorno já havia abordado a questão do valor da chamada música ligeira. Numa posição profundamente crítica, observou a questão do fetichismo na música, notadamente no que se refere ao rebaixamento da capacidade auditiva do público e ao valor dado ao sucesso:

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida (ADORNO, 1996, p. 66).

Porém, a música dita ligeira alcançou diferentes meandros em termos de realização e participação na vida cultural e social das sociedades modernas. Alguns artistas e movimentos ou grupos específicos fizeram uso da música como forma de representação social e cultural, com vistas a desenvolver uma visão crítica e transformadora da realidade. Por outro lado, temos o domínio desestimulante da indústria cultural a vender cada vez mais produtos musicais que tendem à alienação.

Bob Dylan, artista surgido no âmbito da *folk music* e que enveredou pelo rock nos anos 1970, com o apoio fecundo do grupo *The Band*, tornou-se um dos ícones, senão o maior, da chamada “*protest song*”. Trabalhando em suas letras temas ligados às questões sociais e à paz, como o preconceito racial, a guerra, a marginalização, a pobreza, os *hippies* e a contestação ao sistema, elevou sua obra à condição de uma das mais significativas em relação ao papel de engajamento do artista em causas sociais. Dotado de poucos recursos vocais, distingue-se por uma interpretação vocal contida, mas muito expressiva, algumas vezes, quase declamatória. Músico também de recursos apenas razoáveis, suas melodias são previsíveis dentro do universo de possibilidades dos ritmos que pratica. O uso da gaita e do violão conjuntamente dão um tom de “homem banda” e de subjetivismo latente em várias de suas *performances*. Quando optou por se apresentar acompanhado pelo grupo *The Band*, na sua guinada para o rock, passou a cantar mais agressivamente, ganhando certo tom mais expressivo. Posteriormente, a partir dos anos 1980, tem dado preferência ao acompanhamento por uma banda própria com músicos competentes que dão brilho às suas composições musicalmente mais simples.

O estilo de cantar e de compor de Bob Dylan influenciou artistas em todo o mundo. No Brasil, Zé Ramalho (que gravou um CD só com versões de músicas de Dylan), Zé Geraldo e Elomar Figueira de Melo têm notória influência desse estilo. Raul Seixas em “Eu também vou reclamar” já confessava que imitou Dylan. Caetano Veloso fez uma brilhante versão de “It’s All Over Now, Baby Blue” para a voz de Gal Costa (“Negro Amor”).

Canções como “Like a Rolling Stone”, “Blowin’ in the Wind”, “Mr. Tambourine Man”, “All Along the Watchtower”, “It’s All Over Now, Baby Blue”, “Like a

Hurricane”, entre várias outras, foram regravadas por numerosos artistas e são mundialmente conhecidas.

Mas não pretendo discorrer aqui sobre o histórico de Dylan. Esse foi só um pequeno preâmbulo para tratar da análise de algumas de suas canções, em que tento identificar um processo característico de Dylan.

O PADRÃO TEMA-REFRÃO

Uma primeira característica que se pode observar em várias canções de Dylan, notadamente naquelas com letras mais longas, é o que se costuma chamar de padrão “tema-refrão”. A estrutura é a da Canção. Formada por introdução instrumental, estrofe A, refrão, estrofe B, refrão, estrofe C, refrão e conclusão. No caso de Dylan, muitas vezes, não temos a conclusão, que é substituída por uma repetição do refrão. É uma estrutura simples, que tem origens na música medieval europeia – que, por sua vez, veio a fornecer a base para as canções folclóricas no continente americano. No Brasil, por exemplo, a obra de Domingos Caldas Barbosa, no século XVIII, apresenta estrutura semelhante nos seus lundus e modinhas.

Em “Like a Rolling Stone” essa estrutura é facilmente perceptível: são quatro estrofes compostas cada uma de nove versos, entremeadas por um refrão de três versos¹. O esquema de rimas é ligeiramente variável, mas o último verso de cada estrofe sempre rima com o primeiro do refrão de forma imperfeita (*meal/feel, deal/feel, steal/feel, conceal/feel*). Em “Joey”, longa canção do disco *Desire* (1976), composta em parceria com Jacques Levy – que, além de compositor, era psicanalista –, observa-se nitidamente essa estrutura. A canção trata da vida e morte do mafioso Joey Gallo, assassinado em seu aniversário, em 7 de abril de 1972. Dylan apresenta numa visão romântica a vida do mafioso, o que causou certa polêmica na época. O crítico musical Lester Bangs qualificou a letra como “besteira romântica”, mas Dylan pretendia demonstrar o personagem mais como vítima da sociedade do que como criminoso consciente. Joey tem 12 estrofes (quartetos) de versos de variada medida, a maioria bárbaros (de 11 a 18 sílabas), e um refrão de quatro versos. Dois deles são apenas a repetição do vocativo com o nome “Joey” (“Joey, Joey”); os outros dois, intercalados aos versos de vocativo, com medidas diferentes também – o primeiro com dois pés e o segundo com cinco pés:

Joey, Joey [2 pés trocaicos]
 King of the streets / , child of clay [2 pés – peônio e anapesto]
 Joey, Joey [2 pés trocaicos]
 What made / them want / to come / and blow / you away [5 pés – pentâmetro iâmbico]

Essa estrutura de canção, baseada no esquema estrofe-refrão, é constante em Dylan. São muitas as canções em que se pode identificar esse padrão de composição, como “Ballad of a Thin Man”², “Shelter from the Storm”³, “Blowin’ in

1 Tomamos por base, para essas considerações da forma, o texto publicado pela Sony/ATV Music Publishing LLC.

2 Em “Ballad of a Thin Man”, letra com oito estrofes: sete delas com seis versos e uma somente com quatro versos. As sete estrofes com seis versos terminam com um refrão que ocupa dois versos: “And something is happening here but you don’t know what it is / Do you, Mr. Jones?”.

3 Em “Shelter From the Storm”, as dez estrofes de oito versos terminam sempre com o refrão de dois versos: “Come in, she said / I’ll give ya shelter from the storm”.

the Wind”⁴, “It’s all Over Now, Baby Blue”⁵, apenas para citar alguns exemplos. Como várias dessas canções têm letras significativamente grandes, percebe-se um círculo melódico cuja repetição vai dando um tom, não poucas vezes, monofônico, mais ou menos o que ocorre em nossos famosos desafios de cantadores sertanejos ou em duplas de emboladas.

A diferença substancial é que no caso dos cantadores e dos emboladeiros existe um diálogo, de tal forma que a estrutura por estrofes pode ser representada pelo esquema A-B-C-B:A-B-C-B, em que “B” é o mote dado a ser desenvolvido pelos cantadores – portanto, o refrão comum aos dois cantadores –, “A” é o desenvolvimento do primeiro cantador e “C” o do segundo. Em Dylan não existem duas vozes, é sempre Dylan, portanto, teríamos a seguinte representação: A1-B-A2-B-A3-B... em que “B” é o refrão e “A(n)” é o desenvolvimento do tema em estrofes consecutivas.

Desse modo, várias de suas canções possuem um forte aspecto narrativo dominante, em que os fatos narrados nas diferentes estrofes giram em torno de uma personagem principal, real ou fictícia. Num sentido bakhtiniano, não temos a polifonia em seu discurso, haja vista que Dylan é sempre a voz do eu lírico, analisando, denunciando, criticando determinada prática social ou narrando um episódio representativo que leva à crítica dessa prática.

Como salienta Paulo Bezerra (2007, p. 194) ao descrever as características da polifonia bakhtiniana:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável.

Levando-se em conta os aspectos narrativos de várias canções de Dylan e a apresentação de personagens – históricos ou fictícios –, a questão da polifonia nas letras de Dylan deve ser analisada. Ainda, citando Paulo Bezerra (2007, p. 192), a definição de discurso monofônico é que:

[...] no monologismo o autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance: “coisifica” tudo, tudo é objeto mudo desse centro irradiador. O modelo monológico não admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro; para ele não existe o “eu” isônomo do outro, o “tu”. O outro nunca é outra consciência, é o mero objeto da consciência de um “eu” que tudo enforma e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro, não reconhece nela força decisória.

Para uma rápida comparação, artistas brasileiros como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque têm capacidade de dar a voz ao outro em várias de suas composições – por exemplo, aquelas em que a voz feminina se faz presente no eu lírico⁶.

4 “Blowin’ in the Wind”, a famosa balada pela paz mundial, tem como refrão final das três estrofes de oito versos o seguinte distico: “The answer, my friend, is blowin’ in the wind / The answer is blowin’ in the wind”.

5 “It’s All Over Now, Baby Blue” tem como verso final, em suas quatro estrofes de seis versos, o refrão que é homônimo do título da canção.

6 Alguns breves exemplos: “Ana de Amsterdam”, Caetano Veloso (“Sou Ana do dique e das docas, / da compra, da venda, das trocas de pernas”); “As Camélias do Quilombo do Leblon”, Caetano Veloso & Gilberto Gil (“Somos assim, capoeiras das ruas do

Mas os aspectos negativos ressaltados pela análise bakhtiniana do discurso monológico são relativizados pela postura de *flâneur* que Dylan assume. É o poeta/profeta observador das contradições do mundo. E os discursos proféticos são, ao que me parece, em essência, monológicos. Sua voz é a desse observador que, algumas vezes, julga ou condena, noutras vezes, chama, convoca e, ainda em outras, apenas comenta.

AS IMAGENS SIMBÓLICAS

Convém, agora, observar não o que se refere à forma de suas composições, mas o que elas dizem – sendo esse ponto o mais significativo de sua produção artística. Dylan se revela um poeta, no mesmo sentido que modernamente se aplica essa denominação a alguns dos compositores populares brasileiros, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Noel Rosa, para exemplificar. E o que parece ser marcante em seu processo de composição não é tanto o uso de aspectos formais, como rimas, assonâncias e aliterações, o que, aliás, ele faz bem, mas as imagens simbólicas que constrói. E sendo suas letras extensas, no mais das vezes, com músicas que ultrapassam em duração os tradicionais três minutos das músicas de sucesso *pop*⁷, essa repetição vai criando um tom catártico, quase como um mantra.

Em suas canções, Dylan utiliza um procedimento poético que lhe é característico: a criação de imagens. As imagens poéticas são profusamente colocadas em sequência em suas canções. No geral, essas imagens têm uma característica alegórica e metafórica. Vejamos, por exemplo, a canção “It’s All Over Now, Baby Blue”, que é, aliás, uma das poucas em que o refrão se restringe a um único verso – o que dá título à canção:

You must leave now
 Take what you need you think will last
 But whatever you wish to keep
 You better grab it fast

Yonder stands your orphan with his gun
 Crying like a fire in the sun
 Look out, the saints are coming through
 And it’s all over now, baby blue

The highway is for gamblers
 Better use your sense
 Take what you have gathered
 From coincidence

rio / será sem fim o sofre do povo do Brasil / Nele, em mim, vive o refrão / As camélias da segunda abolição virão”). “O Meu Guri”, Chico Buarque (“Quando, seu moço, nasceu meu rebento / Não era o momento dele rebentar / Já foi nascendo com cara de fome / E eu não tinha nem nome pra lhe dar”). Para não ficarmos só nos exemplos de voz feminina, “Punk da Periferia”, Gilberto Gil (“Sou um punk da periferia / Sou da Freguesia do Ó / Ó ó ó ó / Aqui pra vocês / Sou da freguesia”).

7 Não é uma regra estabelecida, mas é um padrão. Nas paradas de sucesso (*hit parade*) e na mídia em geral, as músicas tendem a se restringir a um tempo não superior a três ou quatro minutos. É claro que podemos encontrar alguns bons exemplos de músicas que superam esse tempo, como “Whiter Shade of Pale”, do grupo Procol Harum, ou “Child in time”, do Deep Purple, ou, ainda, “Stairway to Heaven”, do Led Zeppelin, mas estas são exceções à regra. Em Dylan, “Joey”, no disco *Desire*, tem 11min05s. No mesmo disco, “Hurricane” tem 8min33s. Esse disco, que contém nove músicas, cinco delas têm mais de cinco minutos. Outros sucessos de Dylan, como “Like a Rolling Stone”, no CD *Highway 61 Revisited*, tem 6min09s. Nesse mesmo disco, “Desolation Row” tem 11min21s.

The empty handed painter from your streets
Is drawing crazy patterns on your sheets
This sky, too, is folding under you
And it's all over now, baby blue

All your seasick sailors
They are rowing home
Your empty handed army
Is all going home

Your lover, who just walked out the door
Has taken all his blankets from the floor
The carpet too, is moving under you
And it's all over now, baby blue

Leave your stepping stones behind
Now, something that calls for you
Forget the dead you've left
They will not follow you

The vagabond who's rapping at your door
Is standing in the clothes that you once wore
Strike another match, go start anew
And it's all over now, baby blue⁸

Alguns críticos musicais indentificaram certo tom de poesia simbolista nessa canção, como o fez Seth Rogovoy (2009). O órfão armado que chora feito fogo à luz do sol e os santos (alquimistas, para Caetano) que estão chegando (segunda estrofe), a estrada que se apresenta à frente e as coisas que devem ser juntadas apenas pelo princípio da coincidência – acaso (terceira estrofe), o pintor que desenha maluquices, o céu que desaba (quarta estrofe), os marinheiros enjoados e o exército desarmado (quinta estrofe), o amante que vai embora levando os lençóis e o tapete algo voador (sexta estrofe), as pedras e os mortos (sétima estrofe) e, por fim, o vagabundo que usa as roupas de Baby Blue e o jogo que deve recomençar (oitava estrofe) formam um painel de imagens que se sucedem, entremeadas pelo refrão, criando, assim, um conjunto de imagens simbólicas que compõe um cenário, algo psicodélico ou mesmo um caleidoscópio. Seth Rogovoy (2009, p. 6), aliás, defende a tese de que as imagens poéticas de Dylan têm forte influência da *Torah* judaica e da leitura de textos bíblicos:

[...] one of the most rewarding ways of approaching Bob Dylan's lyrics is to read as the work of a poetic mind apparently immersed in jewish texts and engaged in the age-old process of midrash: a kind of formal or informal riffing on the texts in order to elucidate or elaborate upon their hidden meanings⁹.

8 Caetano Veloso fez, com Péricles Cavalcanti, uma interessante versão dessa música, que foi gravada primeiro por Gal Costa (disco *Caras & Bocas*, 1977): "Vá, se mande, junte tudo que você puder levar / Ande, tudo que parece seu é bom que agarre já / Seu filho feio e louco ficou só / Chorando feito fogo à luz do sol / Os alquimistas já estão no corredor / E não tem mais nada negro amor // A estrada é pra você e o jogo é a indecência / Junte tudo que você conseguiu por coincidência / E o pintor de rua que anda só / Desenha maluquice em seu lençol / Sob seus pés o céu também rachou / E não tem mais nada negro amor // Seus marinheiros mareados abandonam o mar / Seus guerreiros desarmados não vão mais lutar / Seu namorado já vai dando o fora / Levando os cobertores? E agora? / Até o tapete sem você voou / E não tem mais nada negro amor / E não tem mais nada // As pedras do caminho deixe para trás / Esqueça os mortos, que eles já não levantam mais / O vagabundo esmola pela rua / Vestindo a mesma roupa que foi sua / Risque outro fósforo, outra vida, outra luz, outra cor / E não tem mais nada negro amor // E não tem mais nada negro amor / E não tem mais nada negro amor / E não tem mais nada negro amor".

9 Tradução livre: "uma das formas mais gratificantes de abordar as letras de Bob Dylan é ler como um trabalho de mente poética aparentemente imerso em textos judaicos e envolvido no processo milenar da *Midrash*: uma espécie de sequência de frases, formal ou informal, sobre os textos, a fim de elucidar ou elaborar sobre os seus significados ocultos".

O símbolo, no que diz respeito à escola simbolista, possui uma significação mais intuitiva do que a definição objetiva e linguística de Saussure ou mesmo a semiótica de Peirce. Edmund Wilson (1976, p. 21) assim apresenta a definição:

Os símbolos do Simbolismo têm de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns – o sentido de que a Cruz é o símbolo da cristandade ou as Estrelas e as Listras o símbolo dos Estados Unidos. Esse simbolismo difere inclusive de um simbolismo como o de Dante. Pois o tipo familiar do simbolismo é convencional e fixo; o simbolismo da Divina Comédia é convencional, lógico, preciso. Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias.

As imagens que Dylan utiliza em suas canções, como as que percebemos em “It’s All Over Now, Baby Blue”, são formadas não por uma palavra específica, mas um conjunto de palavras (expressões, frases, versos), como a imagem que se forma em torno do pintor de ruas: pintor de ruas + solitário + desenha maluquices + o lençol de Baby Blue.

Esses quatro blocos conferem o sentido simbólico relativo à imagem formada. Esse sentido simbólico se refere à solidão de Baby Blue, à sua despedida. A imagem formada pela junção dos quatro blocos vem reforçar esse sentido, dando-lhe uma conotação simbólica que se envolve numa extensão da emoção causada pela despedida.

Como observa Álvaro Cardoso Gomes (1994), além de ser um “disfarce das ideias”, o símbolo simbolista é um conjunto de palavras que cria a máscara que não apenas esconde, oculta o significado, mas que é em si mesma o próprio símbolo:

Em muitos casos, o símbolo é elaborado com vistas a imitar a continuidade e a infinitude de movimentos que existem na alma de um ser. O poema não procura, através de palavras isoladas, representar indiretamente uma outra coisa; pelo contrário, as palavras nada valem quando vistas isoladamente – na realidade, elas se aglutinam, formando uma rede complexa de sons e significados [...] (GOMES, 1994, p. 30).

O nome artístico “Bob Dylan” pode dar uma pista de suas ligações com a poesia. Formou-se a partir do primeiro nome de batismo do artista (Robert... Robert Allen Zimmerman), e o “Dylan” veio de suas leituras da poesia do poeta americano Dylan Thomas. Este, por sua vez, definiu sua arte poética como constituída por um: “[...] processo criativo [que] consiste numa ininterrupta construção e destruição de imagens que saem do núcleo central que é, ao mesmo tempo, destruidor e construtivo” (JUNQUEIRA, 1993, p. 13).

Esse processo não é propriamente simbolista, embora tenha clara influência, mas caracteristicamente moderno, e mais precisamente imagista. O Imagismo tal como concebido por Ezra Pound. Sobre o conceito de “Imagem”, Pound (1976, p. 10-11) assim o define:

“Imagem” é aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante. Emprego a palavra “complexo” sobretudo no sentido técnico utilizado pelos psicólogos mais modernos, como Hart, embora possa haver desacordo quanto à nossa maneira de aplicá-la.

A apresentação instântanea do “complexo” é que dá o sentido de súbita libertação; de emancipação dos limites de tempo e espaço; de crescimento repentino que experimentamos diante das maiores obras de arte.

Pois a leitura dessa letra de canção de Bob Dylan revela uma sequência de imagens que vão dançando em sucessão na mente do ouvinte. Nesse sentido, para utilizar ainda conceitos de Pound, há uma relação entre fanopeia, melopeia e logopeia na audição. Fanopeia pela exploração das imagens, melopeia pelo ritmo e a musicalidade em si mesma e logopeia pelo jogo de sentidos simbólicos que essas imagens assumem. Existe, pois, um vívido processo de ressignificação, uma vez que o pintor, os marinheiros, as pedras, os mortos, o vagabundo etc., na qualidade de palavras isoladas que guardam em si um sentido simbólico, são modificados pelo sentido mais amplo da imagem formada; afinal, apenas para exemplificar um caso específico, que marinheiros são esses que se enjoam com o mar?

A audição de outra canção, a título de aprofundamento dessa característica em Bob Dylan, pode exemplificar mais a questão. Trata-se de “Visions of Johanna”¹⁰. A música apresenta também uma sequência de imagens que se desdobram em torno de duas personagens centrais: a carnal Louise, envolta nos braços de seu amante, e a espiritual Johanna, que parece fugir a qualquer materialidade de sua definição existencial, como se fosse um *flâneur* que tudo observa, distante, mas agudamente. Leiamos a segunda estrofe:

In the empty lot where the ladies play blindman’s bluff with the key chain
And the all-night girls they whisper of escapades out on the D-train
We can hear the night watchman click his flashlight
Ask himself if it’s him or them that’s really insane
Louise she’s all right she’s just near
She’s delicate and seems like the mirror
But she just makes it all too concise and too clear
That Johanna’s not here
The ghost of electricity howls in the bones of her face
Where these visions of Johanna have now taken my place¹¹.

Não é sem motivo que a canção se intitula “Visões de Johanna”. As visões, aqui, assumem um tom muito específico conforme a técnica imagista. Robert Shelton (2011, p. 225 et seq.) observa que nessa canção existe uma “torrente de imagens” (“*skittering images*”), como se fosse uma mente agitada “flutuando na corrente dum rio” (“*a mind floating downstream*”) em imagens não sequenciais (“*non-sequential visions*”). Shelton ainda sugere que: “*constantly seeks to transcend the physical world, to reach the ideal where the visions of Johanna become real*”¹². Para Theodora Hoar (2016), “Visions of Johanna” tem aspectos que a aproximam do pensamento de Nietzsche, notadamente pelo modo como o filósofo

10 CD *Blonde on Blonde*, 1965.

11 Tradução livre: “No vagão vazio onde algumas mulheres jogam cabra-cega com a chave do cadeado /E as garotas de todas as noites que sussurram sobre escapadas para fora do trem / Podemos ouvir o vigia noturno ligar sua lanterna / Pergunta a si mesmo se é ele ou elas é que são realmente loucas / Louise está bem, está ali perto / Ela é delicada em frente ao espelho / Mas ela apenas torna tudo muito conciso e muito claro / Já que Johanna não está aqui / O fantasma da eletricidade uiva nos ossos de seu rosto / Onde essas visões de Johanna agora tomaram meu lugar”.

12 Tradução livre: “Procura constantemente transcender o mundo físico, alcançar o ideal onde as visões de Johanna se tornam reais (palpáveis)”.

alemão analisa a tragédia wagneriana e o pensamento romântico do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Hoar (2016) se detém, em determinado momento, num verso da primeira estrofe: “*Lights flicker from the opposite loft*”. A seguir, transcrevemos integralmente a estrofe, para melhor entendimento do exposto:

Ain't it just like the night to play tricks when you're tryin' to be so quiet?
 We sit here stranded, though we're all doing our best to deny it
 And Louise holds a handful of rain, tempting you to defy it
Lights flicker from the opposite loft
 In this room the heat pipes just cough
 The country music station plays soft
 But there's nothing really nothing to turn off
 Just Louise and her lover so entwined
 And these visions of Johanna that conquer my mind (grifo nosso)¹³.

Hoar (2016) observa:

First to the “light [that] flickers in the opposite loft”, the recurring image is an exploration into the question of the artists' muse. Here we'd profit from a quick diversion into the poetry of the romantics. High on Nietzsche's mind when constructing an outline for the re-birth of tragedy were Wagnerian opera and Goethe's visceral *Sturm und Drang* (Storm and Drive) literary mindedness¹⁴.

Essa característica imagística das letras de Bob Dylan, mesmo que a partir de uma releitura, talvez ingênua, da poesia de Dylan Thomas feita pelo compositor ainda quando adolescente, porém, é de uma ingenuidade muito próxima do conceito poético de Almada Negreiros, para quem a ingenuidade é a força vital para a descoberta das emoções na poesia e na arte¹⁵.

Prestando-se atenção devida a uma música como “*Shelter From The Storm*”, composta de dez estrofes que sempre terminam com o refrão: “*Come in, she said, I'll give you shelter from the storm*”, pode-se facilmente notar esse procedimento imagístico. Conforme as estrofes 7 e 8:

Well, the deputy walks on hard nails
 And the preacher rides a mount
 But nothing really matters much
 It's doom alone that counts
 And the one-eyed undertaker
 He blows a futile horn
 "Come in", she said, "I'll give you
 Shelter from the storm"

13 Tradução livre: “Nada como a noite para fazer truques quando você está tentando ficar quieto? / Nós sentamos aqui encahalados, embora todos estejamos fazendo de tudo para ignorar / E Louise detém um punhado de chuva, tentando te desafiar / Luzes tremeluzem do sótão oposto / Neste lugar os tubos do aquecimento só fazem barulho / A estação de música country toca umas músicas quaisquer / Mas não há nada, realmente nada que motive a desligar / Apenas Louise e seu amante tão entrelaçados / E essas visões de Johanna que conquistam minha mente”.

14 Tradução livre: “Primeiramente para a ‘luz [que] cintila no sótão oposto’, a imagem recorrente é uma exploração da questão da musa dos artistas. Aqui nós teríamos ganhado uma rápida apreciação da poesia dos românticos. No foco principal de Nietzsche, ao construir um esboço para o renascimento da tragédia, estavam a ópera wagneriana e a mentalidade literária visceral de *Sturm und Drang* (Storm and Drive) de Goethe”.

15 Acerca do conceito de ingenuidade na poesia e na arte, ver Silva (1994) e Luna (2001).

I've heard newborn babies
 Wailing like a mourning dove
 And old men with broken teeth
 Stranded without love
 Do I understand your question, man?
 Is it hopeless and forlorn?
 "Come in", she said, "I'll give you
 Shelter from the storm"¹⁶

Aqui se pode notar como se misturam quase caoticamente, algo caleidoscopicamente, o xerife que pisa em pregos, o pregador cavalgando até um morro, o papa-defuntos caolho e que toca algum tipo de trompa, as ruínas de algum lugar, bebês chorando, velhos desdentados e abandonados, tudo criando um cenário de desolação, de decadência, ao passo que o poeta (eu-lírico) encontra uma misteriosa figura que a cada final de estrofe lhe oferece abrigo.

O uso de imagens em Dylan se apresenta como um elemento característico de seu processo de composição. As associações que busca entre as diversas imagens tendem a criar um efeito dialógico, em que o ouvinte busca encontrar o significado que une as diferentes imagens. Para além do imagismo de Dylan, se encontra nas suas canções o efeito da montagem cinematográfica, ao modo como, por exemplo, Modesto Carone (1974, p. 102-103) analisa as poesias do poeta alemão Georg Trakl:

Tudo isso é válido mas ainda insuficiente para fixar o que aqui se entende por montagem. O conceito precisa ser explicado em pormenores. Voltemo-nos, nessa contingência, dos ensinamentos de Serguei Eisenstein, o cineasta que, entre seus pares, desenvolveu com mais rigor e profundidade a discussão em torno do problema. É dele a conceituação que pretendemos tornar operativa na análise dos conjuntos poéticos de Georg Trakl.

Em “Masters of War”¹⁷, o cenário da guerra se constrói quase num tom brechtiano, demonstrando o discurso da heroicidade e do valor da luta na guerra. Note-se a estrofe 3:

Like Judas of old
 You lie and deceive
 A world war can be won
 You want me to believe
 But I see through your eyes
 And I see through your brain
 Like I see through the water
 That runs down my drain¹⁸

16 Tradução livre: “Bem, o xerife pisa em pregos duros / E o pregador cavalga até o morro / Mas nada importa muito de verdade / Somente a ruína é que conta / E o papa-defuntos caolho / Que sopra um corno fútil / ‘Pode entrar’, ela disse, ‘te darei abrigo da tempestade’ // Eu já ouvi bebês recém-nascidos / Chorando como pombos arrulhando / E anciões com dentes quebrados / Largados sem amor. / Se eu entendi a pergunta, cara? / Só sem esperança e desamparado? / ‘Pode entrar’, ela disse, ‘te darei abrigo da tempestade’”.

17 CD *The Frewheelin’ Bob Dylan*, 1963.

18 Tradução livre: “Como um Judas do passado / Você mente e engana / Uma guerra mundial pode ser vencida / Você quer que eu acredite / Mas eu vejo através de seus olhos / E eu vejo através de seu cérebro / Como enxergo através da água / Que escorre pelo meu ralo”.

Aqui, Judas (A) + Visão do cérebro (B) + Água escoando pelo ralo (C) compõem um bom exemplo do uso da montagem como recurso imagístico poético. Os “mestres da guerra” do título da canção são comparados com a figura bíblica do traidor, que Judas representa simbolicamente. O poeta diz poder olhar para o interior do cérebro desses mestres da guerra (um *travelling* da câmera em busca de um *close-up*) e mostra a imagem de água escoando pelo ralo, sugerindo que os pensamentos que observa nos mestres da guerra também se destinam ao esgoto.

A montagem eisensteiniana tem exatamente esse processo, em que a imagem A + imagem B produzem um significado C. Este tipo de montagem, dita de oposição, tem um significado artístico diferente da montagem técnica desenvolvida por Griffith: “E sua montagem de oposição substitui a montagem paralela de Griffith sob a lei da dialética, propondo um cinema que *pensa* por imagens em vez de *narrar* por imagens” (AUGUSTO, 2004, p. 69).

Desse modo, Bob Dylan vai levando seu ouvinte a trabalhar não apenas em termos sonoros sua música, ou, ainda, apenas construir um pensamento a partir de uma narrativa, mas leva a imaginação do ouvinte a compor um cenário dinâmico em que uma série de personagens se metamorfoseia constantemente para criar relações simbólicas. Estas, por sua vez, levam ao desvelar crítico das mensagens propagadas, como as canções de protesto pela paz, contra as violências do sistema e do estado, a favor das liberdades do indivíduo e do espírito.

OS PERSONAGENS PROTEICOS DE DYLAN

Nesse cenário em que Dylan constrói suas músicas, pode-se constatar a ocorrência de um número vasto e repetitivo de personagens: os soldados, os marinheiros, os xerifes, a musa (mulher, jovem, moça), mulheres diversas, os ladrões e os presos, as crianças, os cães da rua, os artistas (poeta, pintor), os *hippies*, a pomba, o vagabundo, o mendigo... Personagens nomeadas (Johanna, Louise, Sara, Joey, Corrina, Katie¹⁹, para citar algumas) ou não. Personagens reais (John Wesley, Frankie Lee, Joey Gallo, Hurricane Carter, Billy The Kid) ou fictícios. Todas são, no conjunto da obra de Dylan, como elementos de uma grande ribalta. A cena que cada música monta é resultado de diferentes combinações dessas personagens postas em ação.

O mito de Proteu, da mitologia clássica, é bem salutar para entender esse processo. Antonio Cicero (2007, p. 204) assim analisa a questão da forma mutante na poesia, a partir da distinção entre *epos* e *mythos*, tomando por referência a relação de Platão com a poesia:

Toda a forma consiste num momento estancado e preservado do movimento do qual provém. Também o poema é uma forma, mas uma forma que porta em si a marca-d'água do movimento. Ele reflete no seu próprio ser o movimento originário. O poema é a forma que incorpora em si o seu oposto, isto é, o ápeiron, que é a poesia. Cada vez que o lemos, ele se torna diferente não só do que era na leitura anterior, mas de si próprio no exato instante em que o estamos a ler: Proteu nos braços de Eidotéia.

¹⁹ Johanna e Louise de “Visions of Johanna”, Sara e Joey de músicas homônimas – disco *Desire* (1976), Corrina de “Corrina, Corrina” – disco *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), Katie em “Katie's Been Gone” do álbum *Basement Tapes* (1975).

Proteu, além de ser o deus mutante, o ser da metamorfose, é, antes disso, um profeta, tem o dom da premonição. Ele se metamorfoseia como forma de se ocultar aos homens que o perseguem para saber do futuro. Dylan, que costumeiramente é chamado por diversos críticos musicais de “profeta do rock” ou “da folk-music”²⁰, assume uma postura de compositor sob a égide de Proteu, uma vez que seu processo imagista e de ressignificação simbólica transforma a objetividade das mensagens engajadas em um texto poético rico de outras significações – ou, melhor, de plurissignificações.

Em Dylan, são seus personagens que se modificam, alternam sua forma para se apresentar em cena. Os personagens masculinos ligados à representação do estado ou do sistema: soldados, marinheiros, xerifes, policiais. No mais das vezes, desarmados, desestimulados ou até praticando atos vis. As personagens femininas: mulheres, amantes, musas, meninas, virgens, prostitutas, costumeiramente representando o abandono, a tristeza, a desesperança ou o ato sexual destituído de paixão, quando não, representando o desencontro. Crianças representando a ingenuidade perdida ou servindo para compor um cenário em que são vítimas. Animais simbólicos, como os cães vadios, representando o abandono, a falta de rumo, ou a pomba, representando a paz, mas uma paz distante, embora desejada. Os cavalos, ou pangarês, cavalgando lentamente, ou só correndo para fugir de alguma coisa ou alguém²¹. São alguns dos tipos que Dylan compõe. Pode se tentar dispor um amplo quadro com essas personagens, classificá-las e relacioná-las segundo padrões de ocorrência, mas isso foge ao escopo deste artigo e o tornaria extenso demais. Penso em ser trabalho para posterior desenvolvimento.

A canção “Knockin’ on Heaven’s Door” – que se pode associar aos mestres da guerra (“Masters of War”) da canção citada anteriormente, pelo contexto de aspectos da guerra que apresenta – é outro bom exemplo para observação desse processo proteico de metamorfose:

Mama, wipe the blood off of my face
I can't see through it anymore
I need someone to talk to in a new hiding place
Feel like I'm looking at heaven's door

Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door

Mama I can hear that thunder roar
Echoing down from god's distance shore
I can hear him calling for my soul
I feel like I'm knockin' on heaven's door

Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door
Knock, knock, knockin' on heaven's door

20 Zé Ramalho, na música “Para Dylan”, escreve, na segunda estrofe: “não bastasse o profeta / se vingar do futuro / e os lamentos do muro / na passagem secreta” – *Zé Ramalho Canta Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008).

21 “No llores, mi querida / Dios nos vigila / Soon the horse will take us to Durango. / Agarrame, mi vida / Soon the desert will be gone / Soon you will be dancing the fandango” – “Romance in Durango”, disco *Desire* (1976).

You just better start sniffin' your own
 Rank subjugation, Jack, 'cause it's just you
 Against your tattered libido, the bank and
 The mortician, forever man and it wouldn't
 Be luck if you could get out of life alive

Knock, knock, knockin' on heaven's door
 Knock, knock, knockin' on heaven's door
 Knock, knock, knockin' on heaven's door²²

A canção, uma das menores em extensão das letras de Bob Dylan, se compõe apenas de três estrofes e um refrão de um verso que se repete várias vezes. A música teve uma versão em português feita por Zé Ramalho (“Batendo às portas do Céu”).

Nessa canção, o personagem é um soldado ferido, delirante, que busca, num estado de epifania, a compreensão da inutilidade de sua luta. Daí porque logo no início dizer que seu distintivo não tem mais serventia, assim como suas armas, que devem ser depostas. Ele vê uma nuvem negra – metáfora de sua perda de sentidos ou a personificação da morte – se aproximando e, sentindo-se uma vítima do sistema, portanto, inocente, lutando numa guerra que não é sua, acredita ter o direito de bater às portas do céu solicitando entrada. Como não lembrar aqui dos cruzados de Gil Vicente em *Auto da Barca do Inferno*? Assim, se em “Masters of War” o exército liderado por seus generais se apresenta como causador de tragédias à humanidade, aqui o soldado desse mesmo exército sofre a transformação proteica de ser a vítima.

Ou, ainda, e para finalizar, que se ouça “All Along the Watchtower”, em que presos conversam sobre um modo de fugir à prisão burlando a torre de vigia. Na última estrofe, lemos:

All along the watchtower
 Princes kept the view
 While all the women came and went
 Barefoot servants, too
 Outside in the cold distance
 A wildcat did growl
 Two riders were approaching
 And the wind began to howl²³

Nessa canção, os gatos da noite, os cavaleiros, a torre de vigia, as mulheres, os servos descalços, tudo se mistura ante a observação tanto da torre de vigia, ao alto, quanto dos presos na cela, embaixo. Personagens que se apresentam em sequência de ações, cuja função é tanto simbólica e metafórica quanto metamorfose contínua do que se pretende dizer. Imagens poéticas que buscam emoção poética, num caleidoscópio dinâmico de referências contraculturais,

22 Tradução livre: “Mamãe, tire esse distintivo do meu peito / Eu não posso mais usá-lo / Está ficando escuro, escuro demais para ver / Me sinto como se eu estivesse batendo na porta do céu // refrão: Bate, bate, bate na porta do céu / Bate, bate, bate na porta do céu... // Mamãe ponha minhas armas no chão / Eu não posso mais usá-las / Esta fria nuvem negra está descendo / Me sinto como se eu estivesse batendo na porta do céu // Refrão... // É melhor você começar a meter a cara / nos seus processos, Jack, porque você está sozinho / contra a sua libido esfarrapada, o banco e / o agente funerário, sempre, cara, e não seria / sorte se você conseguir sair dessa vivo”.

23 “Ao olhar do vigia da torre / Príncipes estão a ver / Mulheres para lá e para cá / Servos descalços também / Lá fora, longe, observe / Um gato selvagem a rosnar... / Dois cavaleiros vêm vindo / E o vento já está a uivar!”.

de protesto, em tom declamatório ou de brado profético contra uma sociedade opressiva.

A ressignificação do símbolo por meio das imagens é um recurso constantemente presente nas canções de Bob Dylan. Em termos de neoestruturalismo semiótico (cf. LUNA, 2006), pode-se perceber essa ocorrência como uma forma de desmascaramento/remascaramento desses símbolos, de desvelamento/ocultação, para que o ouvinte de Dylan se posicione ante os padrões sociais, no mínimo, com desconfiança das normas que os definem. Canções como “Like A Rolling Stone”, “Blowin’ in the Wind”, “Romance in Durango”, “Million Dollar Bash” ou “Señor (Tales of Yankee Power)” são bem representativas desse processo. Aliás, quanto à última, leiam-se os seguintes versos:

There’s a wicked wind still blowin’ on that upper deck
 There’s an iron cross still hanging down from around her neck
 There’s a marchin’ band still playin’ in that vacant lot
 Where she held me in her arms and said, “Forget me not”²⁴.

Bob Dylan percebe o quanto a sociedade norte-americana se constrói sobre valores relativos e polêmicos. Basta pensar no conceito de “Destino Manifesto” que orientou a marcha para o Oeste, a destruição das nações indígenas e a conquista de parte considerável do território do México. Nesse sentido, ele busca uma atitude de reflexão, de ressignificação desses valores, por meio de cenas em que vai nos apresentando a contradição intrínseca desses valores.

THE ASSEMBLY AND THE SYMBOL ON BOB DYLAN SONGS

Abstract: This article aims to analyze the composition processes of American singer and songwriter Bob Dylan. It emphasizes its musical characteristics and its process of strophic. He also analyzes his relationship with Imagism and the poetic influences he received. Finally, it shows that its composition process involves the construction of a wide panorama of scenes in which a characteristic set of characters undergoes a constant transformation effect, similar to the Proteus myth. It also shows the question of montage and symbol in his compositions.

Keywords: Bob Dylan. Poetry and music. Literary theory.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, T. W. *Os Pensadores – Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- AUGUSTO, M. de F. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2004.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 191-200.

²⁴ Tradução livre: “Há um vento estranho ainda soprando no convés superior / Há uma cruz de ferro ainda pendurada em seu pescoço / Há uma marcha da banda ainda tocando nesse lote vago / Foi quando ela me segurou em seus braços e disse: ‘Não te esqueças de mim!’”.

- CARONE, M. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, v. 102).
- CICERO, A. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMES, Á. C. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios, v. 240).
- HOAR, T. About three visions of Johanna. *The Panoptic*, 23 out. 2016. Disponível em: <<https://thepanoptic.co.uk/2016/10/23/three-visions-johanna>>. Acesso em: 1º nov. 2016.
- JUNQUEIRA, I. *Poemas reunidos de Dylan Thomas*. Organização, tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- LUNA, J. N. *José de Almada Negreiros, poeta – do futurismo e do sensacionismo à poética da ingenuidade na poesia de Almada Negreiros*. 2001. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- LUNA, J. N. *Teoria do neo-estruturalismo semiótico*. São Paulo: Vila Rica, 2006.
- POUND, E. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- ROGOVOY, S. *Bob Dylan: prophet, mystic, poet*. New York: Scribner, 2009.
- SHELTON, R. *No direction home: the life and music of Bob Dylan*. Revised & updated edition. Omnibus Press, 2011.
- SILVA, C. *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 1994.
- WILSON, E. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Recebido em novembro de 2016.

Aprovado em maio de 2017.