



A Montagem e o Símbolo Imagista em Canções de Bob Dylan

Jairo Nogueira Luna¹

Universidade de Pernambuco (UPE)

E-mail: jairoluna@uol.com.br

Resumo

Neste artigo buscamos analisar os processo de composição do cantor e compositor americano Bob Dylan. Destacamos suas características musicais e seu processo de estrofação. Buscamos analisar também sua relação com o Imagismo e as influências poéticas que recebeu. Por fim, buscamos demonstrar 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. Mostramos ainda a questão da montagem e do símbolo em suas composições.

Palavras-chave:

Bob Dylan, música popular norte-americana, poesia e música, teoria literária.

Abstract

In this article we analyze the composition process of the American singer and songwriter Bob Dylan. We highlight their musical characteristics and stanzas process. We also seek to analyze its relationship with the Imagism and poetic influences received. Finally, we demonstrate that his writing process involves building a wide landscape of scenes in which a characteristic set of characters undergoes a constant transformation effect similar to Proteus myth. Showing still the question of assembly and symbol in his compositions.

Keywords

Bob Dylan, American popular music, poetry and music, literary theory.

¹ Professor com pós-doc, doutorado e mestrado pela FFLCH/USP, professor adjunto da UPE - Universidade de Pernambuco, campus Garanhuns.

1. Introdução

Causou polêmica a escolha de Bob Dylan como Nobel de literatura em 2016. Não vou entrar na querela de discutir aqui 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. Uma outra questão, se refere à importância que a música popular tem conseguido no âmbito das relações culturais. Nesse sentido, devemos pensar tanto nos seus aspectos positivos, como o valor poético e artístico que artistas 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.

Adorno já havia abordado a questão do valor da chamada música ligeira, numa posição profundamente crítica, observou a questão do fetichismo na música, notadamente ao que se refere como valor dado ao sucesso e ao rebaixamento da capacidade auditiva do público:

Se perguntarmos a alguém se "gosta" de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furta-los 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. Neste sentido, 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. Ao passo que 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 70, 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 um certo tom mais expressivo. Posteriormente, a partir dos anos 80, tem dado preferência ao acompanhamento por uma banda própria com músicos competentes que dão um 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 tem uma 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. Tambourin Man”, “All Along the Watchtower”, “It’s All Over Now, Baby Blue”, “Like a Hurricane”, entre várias outras, foram regravadas por vários artistas e são mundialmente conhecidas.

Mas não pretendemos aqui tratar de um histórico de Dylan, foi só um pequeno preâmbulo para tratarmos da análise de algumas de suas canções, buscando identificar um processo característico de Dylan.

2. O Padrão Tema-Refrão

Uma primeira característica que podemos notar em várias canções de Dylan, notadamente naquelas com letras mais longas é o que chamamos 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, sendo substituída por uma repetição do refrão. É uma estrutura simples, que tem origens na música medieval européia, que por sua vez veio a fornecer a base para as canções folclóricas no continente americano. No Brasil, por exemplo observemos a obra de Domingos Caldas Barbosa, no século XVIII, nos seus lundus e modinhas.

Em “Like a Rolling Stone” por exemplo, essa estrutura é facilmente perceptível, são 4 estrofes compostas cada uma por nove versos, entremeadas por um refrão de 3 versos² 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, observamos nitidamente esta estrutura. A canção trata da vida e morte de mafioso Joey Gallo, que foi morto em seu aniversário, em 07 de abril de 1972. Nesta canção, Dylan apresenta numa visão romântica a vida do mafioso, o que causou uma certa polêmica na época. O crítico musical Lester Bangs, por exemplo, 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 4 versos, sendo 2 apenas a repetição do vocativo com o nome “Joey” (“Joey, Joey”) e 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]*

² Tomamos por base, para estas considerações da forma, o texto publicado pela Sony/ATV Music Publishing LLC.

Esta estrutura de canção, baseada no esquema estrofe-refrão é constante em Dylan, são muitas as canções em que podemos identificar esse padrão de composição, como “Ballad of a Thin Man”, “Shelter from the Storm”, “Blowin’ in the Wind”, “Visions of Johanna”, apenas para citar alguns exemplos. Como várias dessas canções têm letras significativamente grandes, temos um círculo melódico cuja repetição vai dando um tom, não poucas vezes, monofônico, mais ou menos o que ocorre nos nossos famosos desafios de cantadores sertanejos ou em duplas de emboladas. A diferença substancial, é que nos cantadores e nos 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, onde “B” é o mote dado a ser desenvolvido pelos cantadores, portanto o refrão comum aos dois cantadores e “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...

Onde “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 em diferentes estrofes giram em torno de um personagem principal, real ou fictício. Num sentido bakhtiniano, não temos a polifonia no 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.

3. As Imagens Simbólicas

Convém agora nos determos não no que se refere à forma de suas composições mas ao que elas nos dizem. Sendo este ponto o mais significativo de sua produção artística. Dylan se revela aqui um poeta, no mesmo sentido que modernamente aplicamos essa denominação a alguns de nossos compositores populares como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Noel Rosa, para exemplificar. E o que nos parece ser marcante no seu processo de composição não é tanto o uso de aspectos formais como rimas, assonâncias e aliterações, o que aliás ele faz bem. E sendo suas letras extensas, no mais das vezes, com músicas que ultrapassam em duração os tradicionais 3 minutos das músicas de sucesso *pop*³, 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 canções 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*

³ 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 3 ou 4 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 são mais como excessões à regra, do que invalidação da mesma. Em Dylan, “Joey” no disco *Desire* tem 11:05 minutos. No mesmo disco, “Hurricane” tem 8:33 minutos. Esse disco que contém 9 músicas, cinco delas têm mais de 5 minutos. Outros sucesso de Dylan, como “Like a Rolling Stone”, no LP *Highway 61 Revisited*, tem 6:09. Nesse mesmo disco, “Desolation Row” tem 11:21 minutos.

*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*

*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 blue⁴*

Alguns críticos musicais identificaram um certo tom de poesia simbolista nesta canção, como o fez Seth Rogovoy (2009)⁵. 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 nossa 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 recomeçar (oitava estrofe), formam um painel de imagens que se sucedem,

⁴ Caetano Veloso fez com Péricles Cavalcanti uma interessante versão dessa música que foi primeiramente gravada 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.*

⁵ ROGOVOY, Seth. *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet*. New York, USA, Scribner, 2009.

entremeadas pelo refrão, criando assim, um conjunto de imagens simbólicas que vão compondo um cenário algo psicodélico ou mesmo um caleidoscópio. Seth Rogovoy aliás defende uma tese de que as imagens poéticas de Dylan tem uma 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 meanings*⁶ (ROGOVOY, 2009, p. 6).

O Símbolo, em termos de escola simbolista, possui uma significação mais intuitiva do que a definição objetiva e linguística de Saussure ou mesmo a semiótica de Peirce. Edmund Wilson assim nos 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. (WILSON, 1976, p. 21)

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. Este sentido simbólico se refere à solidão de Baby Blue, à sua despedida. Esta imagem vem reforçar este sentido, dando-lhe uma conotação simbólica que se envolve numa extensão da emoção causada pela despedida.

Como observa Álvaro Cardoso Gomes, além de ser um “disfarce das ideias”, o símbolo simbolista é assim um conjunto de palavras que criam 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)

Se atentamos para o nome artístico de Dylan, podemos ter uma pista de suas ligações com a poesia. O nome artístico Bob Dylan 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:

⁶ 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 envolvidos 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”

(...) 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 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.” (POUND, 1976, p.10-11).

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

Observemos outra canção, a título de aprofundamento dessa característica em Bob Dylan. Trata-se de “Visions of Johanna”(1965)⁷. A música nos 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 a tudo observa, distante, mas agudamente. Leiamos alguns trechos, 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 place.*⁸

⁷ Lp *Blonde on Blonde*, 1965.

⁸ Tradução livre: “No vagão vazio onde algumas mulheres jogam cabra-cega com as chaves 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 / Pergunte a si mesmo se é ele ou elas que é 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”.

Não é sem motivo que a canção se intitula “Visões de Johanna”. As visões aqui assumem um tom muito específico se pensamos na técnica imagista. Robert Shelton 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*”)⁹. Shelton ainda sugere que: “*constantly seeks to transcend the physical world, to reach the ideal where the visions of Johanna become real*”¹⁰ (SHELTON, 2011, p. 225). Para Theodora Hoar, “Visions of Johanna” tem aspectos que a aproximam do pensamento de Nietzsche, notadamente pelo modo como o filósofo alemão analisa a tragédia wagneriana e o pensamento romântico do *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) e Hoar 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 [grifo nosso]
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*¹¹.

Hoar observa que:

*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 mindedness*¹². (HOAR, 2016).

Essa característica imagística das letras de Bob Dylan, mesmo que seja a partir de uma releitura talvez ingênua da poesia de Dylan Thomas feita pelo compositor ainda quando adolescente, mas 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 arte¹³.

Se prestamos atenção devida a uma música como “*Shelter From The*

⁹ SHELTON, Robert. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Revised & updated edition. Omnibus Press, 2011. Pgs. 225 e seguintes.

¹⁰ Tradução livre: “Procura constantemente transcender o mundo físico, alcançar o ideal onde as visões de Johanna se tornam reais (palpáveis)”

¹¹ Tradução livre: “Nada como a noite para fazer truques quando você está tentando ficar quieto? / Nós sentamos aqui encalhados, 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”.

¹² Tradução livre: “Primeiramente para a ‘luz [que] cintila no sótão oposto’, a imagem recorrente é uma exploração para a questão da musa dos artistas. Aqui nós teríamos ganho 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”.

¹³ Acerca do conceito de Ingenuidade na Poesia e na Arte indico o livro: SILVA, Celina. *Almada Negreiros: A Busca de uma Poética da Ingenuidade*. Porto, Fundação Eng.º António Almeida, 1994. Também minha tese de doutoramento: LUNA, Jairo Nogueira. *José de Almada Negreiros, Poeta – Do Futurismo e do Sensacionismo à Poética da Ingenuidade na Poesia de Almada Negreiros*. Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Vecchi. São Paulo, USP/FFLCH, 2001.

Storm”, composta por dez estrofes que sempre terminam com o refrão: “Come in, she said, I’ll give you shelter from the storm”, podemos facilmente notar esse procedimento imagístico. Leiamos 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”*

*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”¹⁴*

Aqui podemos 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 torna-se 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, encontramos aqui o efeito da montagem cinematográfica, ao modo como por exemplo, Modesto Carone 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 (CARONE, 1974, P.102-103)

Em “*Masters of War*” (1963)¹⁵, o cenário da guerra se constrói quase num tom brechtiano, demonstrando o discurso da heroicidade e do valor da luta na guerra. Notemos 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*

¹⁴ 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”

¹⁵ LP *The Frewheelin’ Bob Dylan*, 1963.

*And I see through your brain
Like I see through the water
That runs down my drain*¹⁶

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 nos mostra a imagem de água escoando pelo ralo, sugerindo que os pensamentos que observa nos mestres da guerra também se destinam ao esgoto.

Lembremos que a Montagem Eisensteniana tem exatamente este 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 o seu ouvinte a trabalhar não apenas em termos sonoros sua música, ou ainda, apenas construir um pensamento a partir de uma narrativa, mas enquanto tal, leva a imaginação do ouvinte a compor um cenário dinâmico em que uma série de personagens se metamorfoseiam constantemente para criar relações simbólicas, em que, estas por sua vez, levam ao desvelar crítico das mensagens que propaga, como as canções de protesto pela paz, contra as violências do sistema e do estado, contra as liberdades do indivíduo e do espírito.

4. Os Personagens Proteicos de Dylan.

Neste cenário que Dylan constrói sua músicas, podemos constatar a ocorrência de um número vasto mas 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, Katie¹⁷, para citar algumas) ou não; 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 destas personagens postas em ação.

O mito de Proteu, da mitologia clássica é bem salutar para entendermos esse processo. Antônio Cícero 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

¹⁶ 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”

¹⁷ 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).

era na leitura anterior, mas de si próprio no exato instante em que o estamos a ler: Proteu nos braços de Eidotéia. (CÍCERO, 2007, p. 204)

Proteu, além de ser o deus mutante, o ser da metamorfose, é antes disso, um profeta, tem o dom da premonição. 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 como “profeta do rock” ou “da folk-music”¹⁸, assume uma postura de compositor sob a égide de Proteu, uma vez que seu processo imagista e de resignificação 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 quando não praticando atos vis. As personagens femininas: mulheres, amantes, musas, meninas, virgens, prostitutas, costumeiramente representado 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 de 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 pangarés cavalgando lentamente, ou só correndo para fugir de alguma coisa ou alguém¹⁹. São alguns dos tipos que Dylan compõe, tem vários outros. Poderíamos tentar dispor um amplo quadro com estas personagens, classificá-las e relacioná-las segundo padrões de ocorrência, mas isto foge ao escopo deste artigo e o tornaria por demais extenso. Penso em ser trabalho para posterior desenvolvimento.

Observemos a título de ilustração a canção “Knockin’ on Heaven’s Door” que podemos associar aos mestres da guerra (“Master of War”) da canção citada anteriormente, para notarmos esse processo proteuico 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

¹⁸ 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). BENZING, Gabreiele. “Il Profeta e la sua maschera”, disponível em: Ondarock (<http://www.ondarock.it/songwriter/bobdylan.htm>). “ ‘Não sou profeta’ - dis Dylan em rara entrevista a TV” - disponível em: UOL Música (<http://musica.uol.com.br/ultnot/reuters/2004/12/03/ult279u4903.jhtm>). O já citado livro de ROGOVOY, Seth. *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet*. New York, USA, Scribner, 2009. KARAGIANNIS, Dimitrios. “Bob Dylan and the Hebrew Prophets – Another side of Bob Dylan” disponível em: Expecting Rain Discussions (<http://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=26753&sid=48ff3d4792b>).

¹⁹ “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).

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

*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 door.²⁰*

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”).

Nesta 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 depositadas; ao passo que vê uma nuvem negra – metáfora de sua perda de sentidos – se aproximando e sendo uma vítima do sistema, portanto, inocente, lutando numa guerra que não é sua, tem o direito de bater às portas do céu solicitando sua 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 deste mesmo exército sofre a transformação proteica de ser a vítima.

Ou, ainda, e para finalizar, ouçamos *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 howl*

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

A resignificação do símbolo, por meio das imagens é um recurso presente em constância nas canções de Bob Dylan, e em termos de Neo-estruturalismo

²⁰ 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 conseguisse sair dessa vivo.”

Semiótico²¹ podemos perceber esta ocorrência como uma forma de desmascaramento/ remascaramento destes 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”, “Millon Dollar Bash” ou “Señor (Tales of Yankee Power)” são bem representativas deste processo. Aliás quanto a última, destacamos 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."*²²

Bob Dylan percebe o quanto a sociedade norte-americana se constrói sobre valores relativos e polêmicos. Basta pensarmos 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.

Referências

- ADORNO, Theodor W. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição” em: **Os Pensadores** – Adorno. São Paulo, Nova Cultural, 1996.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens**. São Paulo / Belo Horizonte, Annablume / FUMEC, 2004.
- CARONE, Modesto. **Metáfora e Montagem**. São Paulo, Perspectiva, Col. Debates, vol. 102, 1974
- CÍCERO, António. **Finalidades Sem Fim**. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo**. São Paulo, Ática, Série Princípios, vol. 240, 1994.
- HOAR, Theodora. “**About Three Visions of Johanna**”. Disponível na internet em: Panoptic – A Student Led On-line Magazine. <https://thepanoptic.co.uk/2016/10/23/three-visions-johanna>. 23/10/2016. Acessado em: 01/11/2016.
- JUNQUEIRA, Ivan. **Poemas Reunidos de Dylan Thomas**. Organização, tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.
- POUND, Ezra. **A Arte da Poesia: Ensaios Escolhidos**. Trad. De Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1976.
- ROGOVOY, Seth. **Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet**. New York, USA, Scribner, 2009.
- SHELTON, Robert. **No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan**, Revised & updated edition. Omnibus Press, 2011.
- WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**. São Paulo, Cultrix, 1976.

²¹ Indicamos o livro LUNA, Jayro. *Teoria do Neo-estruturalismo Semiótico*. São Paulo, Vila Rica, 2006.

²² 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 braços e disse: “Não te esqueças de mim.”