

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Letras

Gabriel Marinho Camargo

*E sim eu sei que eles vêm tomar meu drinque em meu copo a trincar: Bob Dylan, os beats  
e a contracultura*

Belo Horizonte

2025

Gabriel Marinho Camargo

***E sim eu sei que eles vêm tomar meu drinque em meu copo a trincar: Bob Dylan, os beats e a contracultura***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro

Belo Horizonte

2025

D996.Yc-e

Camargo, Gabriel Marinho.

*E sim eu sei que eles vêm tomar meu drinque em meu copo a trincar* [manuscrito] : Bob Dylan, os *beats* e a contracultura / Gabriel Marinho Camargo. – 2025.

1 recurso online (177 f. : il., fots., color.) : pdf.

Orientador: Gustavo Silveira Ribeiro.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 166-175.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Dylan, Bob, 1941- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ginsberg, Allen, 1926-1997. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura americana – História e crítica – Teses. 4. Geração beat – Teses. 5. Contracultura – Teses. 6. Música e Literatura – Teses. I. Ribeiro, Gustavo Silveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 810.9



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *E sim eu sei que eles vêm tomar meu drinque em meu copo a trincar: Bob Dylan ,os beats e a contracultura*, de autoria do Mestrando GABRIEL MARINHO CAMARGO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - POSLIT/FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Ligia Gonçalves Diniz - FALE/UFMG

Prof. Dr. Patrícia Marcondes de Barros - UEL

Belo Horizonte, 17 de fevereiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Patrícia Marcondes de Barros, Usuário Externo**, em 18/02/2025, às 12:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ligia Gonçalves Diniz, Professor(a)**, em 18/02/2025, às 15:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 22/02/2025, às 00:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3954792** e o código CRC **8EF67D8E**.

Para Fernanda,

“Ainda que não te fossem dedicadas

todas as palavras nos livros

Pareciam escritas para você”

Para Nemo, bibliotecário pessoal

Para Flock, *in memoriam*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que continuam a me apoiar nessa união entre trabalho e paixão. Nada disso seria mesmo sonhado sem vocês.

À Fernanda, “minha rainha, mulher, extensão e geografia”. Obrigado por me fazer entender, entre muitas coisas, o soneto XVIII, que ainda não celebra seus esforços em permanecer ao meu lado após todo esse tempo.

Ao Gustavo, orientador e amigo, pelas indicações sempre valiosas que fizeram um desejo antigo de falar do assunto uma possibilidade real.

Aos meus tios, Fábio e Antônio, pelo aconselhamento constante.

Aos meus amigos Júlia Santos, Lucas Calembó, Fernanda Pimenta, e Isabelle Scalabrini, que se mantiveram próximos, apesar de tudo.

Aos companheiros do ESCAPE, que nutriram as discussões sobre poesia.

À Sabrina Sedlmayer, pelo incentivo constante.

Aos profs. Roberto Said e Miriam Mansur, que ministraram cursos valiosos para este texto.

À Craig Robert Snow, pelo paciente envio de sua tese de doutorado.

À CAPES, pela bolsa que me permitiu desfrutar (mas não apenas) da condição de pesquisador profissional, ainda que brevemente.

“The poet’s function is to spread doubt and create illusions.”

Nicolas Calas, “Robert Rauschenberg”, *Art in the age of risk and other essays*

## RESUMO

O presente texto investiga as relações entre a obra de Bob Dylan, o círculo literário dos *beats* (especialmente a poesia de Allen Ginsberg) e os influxos da contracultura. Partindo de uma conexão já bem documentada entre a produção decisiva do cantor de “Like a Rolling Stone” e do autor de “Uivo”, um estudo das tradições poéticas que serviram de solo histórico para a produção associada à neovanguarda e à poesia experimental – especialmente nos Estados Unidos dos anos 1960 – se delinea, abrindo espaços para que as reflexões de pensadores como Susan Sontag (2020) e Herbert Marcuse (1974; 1975) fundamentem uma discussão sobre as transformações preconizadas no período. Num percurso não-cronológico, estabelecem-se pontos fundamentais na reunião entre Bob Dylan e Allen Ginsberg durante a *Rolling Thunder Revue*, turnê multiartística ocorrida ao longo dos anos de 1975 e 1976, para que uma herança compartilhada das tradições romântica, simbolista e surrealista, suporte uma releitura da produção dos artistas em diálogo com as reflexões estéticas, políticas e sociais que, em grande medida, fundamentavam a partir de seu trabalho. Ao discutir conceitos como o *camp*, mais bem definido por Susan Sontag (2020) como uma contra-cultura, literalmente, busca-se investigar como a transformação de Bob Dylan num artista abertamente associado à contracultura sessentista após um período de inserção na cena poético-musical do Greenwich Village, representa dos movimentos mais importantes da produção do artista e, além disso, um dos desdobramentos mais impactantes da cultura artística no último século.

Palavras-chave: Bob Dylan; Allen Ginsberg; contracultura.

## ABSTRACT

The following text investigates the relations between Bob Dylan's work and the *beat* poets' (especially Allen Ginsberg's) along with the influxes of the counterculture. Beginning from a well-documented connection between the decisive production of the authors of "Like a Rolling Stone" and "Howl", a study of the poetic traditions which served as historical soil for the production associated to the neo-avant-garde and experimental poetry – especially in the United States in the 1960s – spreads into the reflections of such authors as Susan Sontag (2020) and Herbert Marcuse (1974; 1975), who establish a discussion about the re-validated transformations of the period. In a non—chronological course, fundamental points of contact between Bob Dylan and Allen Ginsberg within the *Rolling Thunder Revue*, a multi-artistic tour which has taken place between 1975 and 1976, are made so a shared inheritance from romantic, symbolist and surrealist poetics support a re-reading of the artists' production in dialogue with the period's aesthetic, political and social reflections which, by and large, they expressed and supported in their work. Discussing concepts such as Susan Sontag's (2020) *camp* (literally a counter-culture), we intend to investigate how the transformation of Bob Dylan into an artist openly associated to the sixties counterculture after an initial insertion into the Greenwich Village's scene represents one of the most important movements of the artist's career and, also, one of the most resonant events in the last century's artistic culture.

Keywords: Bob Dylan; Allen Ginsberg; counterculture.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

**Figura 1:** Bob Dylan e Allen Ginsberg diante do túmulo de Jack Kerouac (novembro de 1975, Lowell, Massachussets). p. 11.

**Figura 2:** Bob Dylan na abertura de *Renaldo and Clara* (1978). p. 163.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>Introdução</b> .....   | 9   |
| <b>1. Bob Dylan e Allen Ginsberg no túmulo de Jack Kerouac</b> .....  | 11  |
| 1.1. Os elos romântico e simbolista da contracultura sessentista.....   | 22  |
| 1.1.1. A “tradição do alucinógeno”, de Baudelaire a Benjamin.....   | 27  |
| 1.1.2. Allen Ginsberg e a “poética do alucinógeno”.....   | 34  |
| 1.2. “The Death of Emmett Till” e os desvios canção de protesto de Bob Dylan.....                                 | 39  |
| 1.3. “Os ventos uivantes”: unindo Dylan e Ginsberg em seus inícios.....   | 45  |
| <b>2. A “quadriologia” de Dylan</b> .....   | 65  |
| 2.1. Interlúdio teórico.....  | 66  |
| 2.1.1. A “erótica da arte” ou a crítica das superfícies.....  | 66  |
| 2.1.2. A “escatologia da imanência”.....  | 69  |
| 2.1.3. “Notas sobre o <i>camp</i> ” e contracultura.....  | 74  |
| 2.1.4. “Uma cultura e a nova sensibilidade”.....  | 78  |
| 2.2. Do outro lado do atlântico: Maio de 68, <i>O anti-Édipo</i> , e algumas outras contribuições de Deleuze..... | 82  |
| 2.3. Conexões contraculturais: <i>The Fall of America</i> , de Ginsberg e o ocaso do “sonho americano”.....       | 87  |
| 2.4. <i>Bringing It All Back Home</i> ou o marco zero da contracultura.....                                       | 100 |
| 2.4.1. <i>Highway 61 Revisited</i> como epicentro da contracultura.....   | 124 |
| 2.4.2. Blonde on Blonde: o som da contracultura.....  | 143 |
| 2.4.3. John Wesley Harding: um epílogo contracultural.....  | 149 |
| <b>3. Coda: “With a voice like sand and glue” - as vozes de Bob Dylan</b> .....                                   | 153 |
| <b>Considerações finais</b> .....   | 164 |

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>Bibliografia.....</b> | <b>166</b> |
|--------------------------|------------|

## Introdução

Este texto nasce de uma paixão pessoal antiga pelos anos 60. Já afastada de nós por mais de meio século, esta década desperta, hoje, tanto interesse quanto dúvida. Para alguns, o que houve de mais valioso nela nunca foi real – como a reconexão com o corpo, ou as alternativas sociopolíticas baseadas na desestruturação da máquina capitalista -, apenas uma concentração de acontecimentos e pessoas exageradamente utópicos. Entretanto, como o trabalho se esforça para demonstrar, grande parte da utopia, se compreendida criticamente, representa correntes capazes de atuar de modo incisivo na realidade contemporânea diante do recrudescimento gradativo que foi dado à consciência revolucionária contracultural dos anos 60. Seja pela crítica generalizada ao capitalismo, ou mais especificamente à tecnocracia – muito cara às vertentes ecológicas da contracultura sessentista -, esta tradição de pensamento permanece conectada ao nosso tempo não apenas como gostaríamos - apesar de sua distância, deslocada de problemas estruturais -, mas de modo compulsivo, uma vez que a realidade que confronta hoje chega a ser ainda mais radicalmente ligada ao que se combatia então.

Dois dos mais expressivos artistas deste período recebem destaque ao longo dessas páginas. Bob Dylan e Allen Ginsberg, capazes de evocar as raízes mais remotas e as extremidades mais distantes do que se entende por contracultura – assunto percorrido em extensão -, fazem a ponte entre os escombros do modernismo e o mundo contemporâneo. Conexão marcada pela culminância de séculos de desenvolvimento científico, de expansão da razão ocidental, na bomba atômica. Sendo assim, nos anos que sucedem a Segunda Guerra, matrizes críticas que se voltavam contra a arquitetura civilizatória ocidental – enquanto macroestrutura responsável pela disponibilização de recursos para o desenvolvimento de armas de destruição em massa, mas não só - ganham força, aliadas ao clima mais amplo de transformação do mundo moderno num cindido entre as influências dos Estados Unidos e da União Soviética. Especialmente as gerações que nascem neste período, e que vêm a alcançar a adolescência e a juventude na década de sessenta, são as que mais participam da introjeção de novos moldes civilizatórios e culturais.

No primeiro capítulo, buscou-se traçar alguns paralelos entre os autores (Bob Dylan e Allen Ginsberg), privilegiando um ponto de contato posterior ao período representado pelos textos analisados, de modo a ressaltar a continuidade problemática dos elementos avaliados para além da restrição histórica da efervescência contracultural da segunda metade dos anos 60. Passando pelas tradições poéticas que mais interseccionam os autores, chegamos à produção selecionada como decisiva para a fulguração da contracultura.

No segundo capítulo, um interlúdio teórico, centralizado na figura de Susan Sontag (2020), tenta dar conta de uma introdução às noções que guiam nossa interpretação das obras de Dylan e Ginsberg, representados, respectivamente, por uma sequência de quatro discos (*Bringing It All Back Home* [1965], *Highway 61 Revisited* [1965], *Blonde on Blonde* [1966] e *John Wesley Harding* [1967]) e por seu livro mais significativo do período, *The Fall of America – poems of these states 1965-1971* (1973).<sup>1</sup>

O terceiro capítulo, por sua vez, aborda a questão multifacetada da voz (ou vozes) de Bob Dylan, com atenção especial às ideias de Roland Barthes sobre a recepção musical em “O grão da voz”, onde o autor francês reflete sobre a escrita da crítica musical de modo original. Escolhida como representante da marca indelével do artista, um de seus “instrumentos de trabalho” é pensado como capaz de se desprender da simples expressão, adentrando novas zonas significantes e conectando temporalidades históricas disjuntas. Logo, centralizamos, a partir dessa interseção teórica, o elemento mais poderoso e controverso da obra de Dylan, tentando trazê-la para um regime de autonomia semelhante ao feito por Barthes.

Portanto, ao longo deste trabalho, buscamos elaborar reflexões capazes de aprofundar leituras de artistas relevantes de um período histórico que ainda nos oferece alternativas para pensar a cultura em ampla escala. Na esperança de que a escolha de dois artistas do mais alto calibre relacionados ao contexto seja convincente e efetiva, adentramos em suas poéticas para dali extrair pequenos pedaços do que há de mais valioso no que nos oferece a arte.

---

<sup>1</sup> A escolha deste *corpus* se norteia por um recorte temporal claro, cuja base, entretanto, se funda menos na cronologia que na adequação dos projetos artísticos à discussão sobre as transformações culturais do período. O impacto dos influxos da contracultura nesses textos é tão relevante quanto a marca que legaram, para o futuro, na imagem da contracultura dos anos sessenta – podemos dizer com segurança estes são textos paradigmáticos da arte ligada à contracultura nos Estados Unidos dos anos 1960.

## 1. Bob Dylan e Allen Ginsberg no túmulo de Jack Kerouac

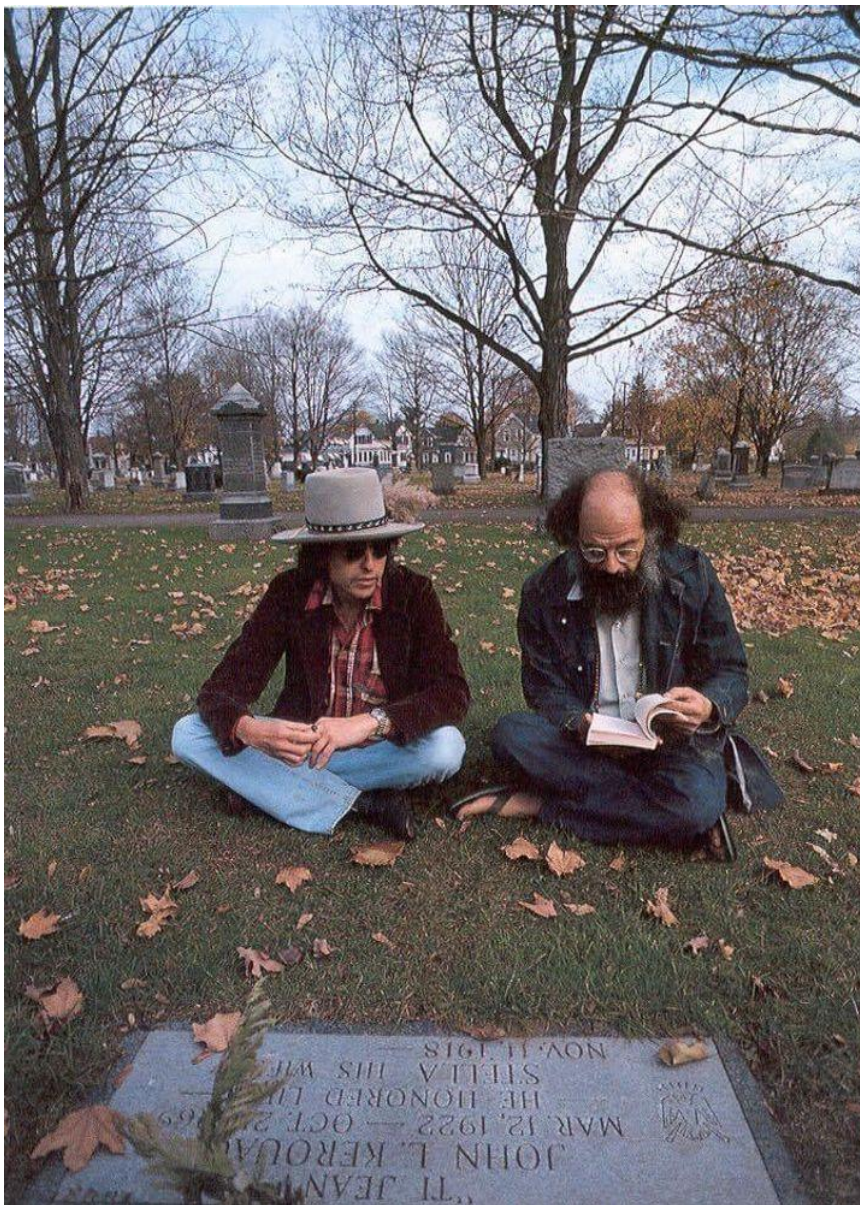


Figura 1 - Bob Dylan e Allen Ginsberg diante do túmulo de Jack Kerouac (novembro de 1975, Lowell, Massachussets)

Fonte: [link](#)

Como pode uma cena concentrar tanto?<sup>2</sup> Dois amigos prestam uma homenagem a alguém que já se foi. Aos olhos mais críticos, puro marketing. Aos apaixonados, um alinhamento perfeito. Ambas as visões, mero oportunismo publicitário ou celebração sincera, vistas em tensionamento não-excludente – ainda que uma relação de exclusão entre elas seja o esperado, principalmente para os detratores, de um lado, e os admiradores, de outro - fixam a imagem compartilhada pela obra dos autores presentes. Ambos, Bob Dylan e Allen Ginsberg, fizeram seus nomes na zona delicada entre a performance ritualizada, crente de si, e a autopromoção calculada. Além, é claro, de imenso e inegável talento poético – música e artes retóricas são parte do vasto repertório da poesia, como podemos observar ao longo da tradição poética ocidental.

Suas personalidades públicas dependiam desta suspensão, que sempre alimentou a difusão de muitos artífices da performance, como Andy Warhol com seu aparente automatismo imantado pela crítica da sociedade de consumo. Enquanto estivermos incertos do quanto se levam a sério, seu trabalho está feito – considerando o nível de iconoclastia envolvido no cenário artístico em questão, o limiar entre drama e paródia nunca se resolve, e somos entregues a figuras como o autômato-neovanguardista que Warhol representava, fosse por meio de suas obras, fosse por meio de suas aparições públicas (sempre insolúveis enquanto performance e comportamento cotidiano).

Dylan, que era, já há mais de uma década, devoto confesso da poética de Kerouac, agora fazia uma pausa em sua caravana para honrar seus restos mortais. Pouco há de lutuoso *strictu sensu* na cena, mesmo da parte de Ginsberg, que, agora, tão distante dos dias registrados em *On the Road* (1972 [1957]) e nos outros romances mais canônicos de Kerouac, como *Dharma Bums* (lançado em 1958), podia olhar para o passado recente, pouco antes da morte de seu caro Jean<sup>3</sup>, em que este e o próprio Dylan eram contemporâneos, e circulavam em sua obra [de Ginsberg] participando enquanto marcas da mistura de temporalidades que eram os anos 60 – heterogeneidade temporal que é, diga-se de passagem, condição estruturante das noções de pós-moderno e contemporâneo. O que impera é uma espécie de silêncio. Espécie pois não é de

---

<sup>2</sup> A cena aqui discutida é a visita ao túmulo de Jack Kerouac feita por Allen Ginsberg e Bob Dylan no outono de 1975 durante a *Rolling Thunder Revue*, cujas imagens estão presentes no filme *Renaldo and Clara* (1978), dirigido por Dylan, e no documentário *Rolling Thunder Revue: a Bob Dylan Story by Martin Scorsese* (2019).

<sup>3</sup> Nome de batismo de Kerouac, versão francesa do João bíblico, que em inglês se lê Jack. Um dos muitos apelidos atribuídos à Kerouac por Ginsberg, como podemos ler em sua correspondência. Cf. Morgan, Bill; Stanford, David (Eds.). *Jack Kerouac & Allen Ginsberg: as cartas*. Tradução de Eduardo Pinheiro de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2012.

fato. Ambos conversam, despreocupadamente, ao que parece, enquanto se aproximam da memória de Jack.

Memória esta, que para o mais velho dos que ali estavam naquela tarde outonal, ainda se esforçava para ultrapassar os detritos da perda do companheiro. Ginsberg não publicaria outro poema de impacto até dali a três anos, quando sua “Ode Plutoniana” (“Plutonian Ode” [1978]) faria seu papel em reiterar a posição política do autor de modo direto, como ele sempre apreciou. Desde 1972, vinha numa fase de publicações seguras, onde seu *Sad Dust Glories* 1972-1974 (*Tristes Glórias do Pó*, em tradução livre) mantinha o ofício poético ativo, à luz da energia do dínamo que era sua poética expansiva. Essa publicação relativamente desigual em relação ao logo anterior ciclo d’*A Queda da América* (1965-1971) também demonstrava, a seu modo, o impacto do passado. Não por coincidência, Ginsberg passara os últimos anos daquele ciclo, que ia de 1965 até 1971, na estrada, escrevendo sobre ela, em grande medida. A perda dos companheiros de viagens passadas em 1968 (Neal Cassady) e 1969 (Kerouac) ficou significativamente registrada nas publicações entre 1968 e 1971 (*Elegies for Neal Cassady*, *Ecologues of These States* e *Bixby Canion to Jessore Road*)<sup>4</sup> - componentes do ciclo *A Queda da América*.<sup>5</sup> Mais uma vez, a poética do luto tornava a ser o exercício mais consistente do autor, como podemos ver em “Jardins da Memória” (“Memory Gardens”), de 1969 – significativamente o primeiro poema que consta em sua coletânea *Collected Poems 1947-1997* com a data posterior à morte de Kerouac<sup>6</sup>:

cobertos de folhas amarelas

---

<sup>4</sup> Em tradução livre, respectivamente: *Elegias para Neal Cassady*, *Ecólogas desses Estados* e *Bixby Canion para Jessore Road*.

<sup>5</sup> Título do livro publicado em 1973, *A Queda da América*, tomado aqui como ciclo, pois agrupa uma produção vasta e de organização complicada. Originalmente, *The Fall of America 1965-1971* (publicado em 1973) reunia os poemas produzidos durante o período destacado no título, com exceção de *Angkor Wat* (1968), *Iron Horse* (1974) - escrito ainda durante os anos 60 -, *Airplane Dreams* (1969) e *Wichita Vortex Sutra* (1968). Nossa opção pelo “ciclo”, portanto, se vale da reorganização cronológica feita, sob orientação do próprio Ginsberg, para os *Collected Poems*. Assim, os títulos mencionados anteriormente foram reintegrados a uma versão “expandida” do *Fall of America* original. Quando falamos deste ciclo, portanto, dizemos respeito à fase decisiva de Ginsberg em nossa centralização ao lado da “quadriologia” de Dylan, que lhe é contemporânea. Embora o período de que falamos neste caso também englobe o que ficou, nos *Collected Poems*, como a seção anterior ao “ciclo”, “*King of May: America to Europe* (1963-1965)”, optamos por nos referirmos a ele como “ciclo d’*A queda da América*” pela potência que a publicação representa na produção do autor e pela carga significativa que todo o tema da queda do sonho americano – da ressignificação do legado whitmaniano – possui quando trazido ao estudo que aqui desenvolvemos. Além disso, a seção “King of May”, embora relativa a uma fase específica da produção do autor – uma temporada europeia recheada de polêmicas e um retorno agridoce aos Estados Unidos -, se imiscui bem à poética do “ciclo” e nunca foi, fora dos *Collected Poems*, uma “fase” separada, já que todos os poemas que integram esta seção haviam sido publicados em *Planet News* (1968) e *Poems All Over the Place* (1978), não em volumes que compusessem o período alocado na reunião completa.

<sup>6</sup> Portanto, possivelmente o primeiro escrito após a morte do amigo.

na chuva matinal

- Quel Deluge/

ele abriu os braços

& escreveu o Universo num existe não/

& morreu pra provar a hipótese.

Lua Cheia em Ozone Park

Ônibus do Aeroporto correndo no crepúsculo pra

Manhattan,

O Mágico Jack em sua

sepultura em Lowell

na primeira noite -

Aquele Jack por olhos de quem

vi

fumaça glória luz

ouro acima dos pináculos de Mannahatta<sup>7</sup>

nunca verá estas

chaminés a fumar

outra vez sobre as estátuas de Maria

no cemitério<sup>8</sup> [...] (Ginsberg, 2014, p. 158, trad. Paulo Henriques Britto)

Naquele outubro de 69, na viagem para o velório de Kerouac em Lowell, Massachusetts (evento que descreve posteriormente no poema), Ginsberg avistara, perto do aeroporto de Albany, Nova York, um destes “memory gardens”, que tanto lhe interessaram quando na Europa uma década antes (cf. p. ex. “At Apollinaire’s Grave”/ “Na tumba de Apollinaire”). Vendo as folhas outonais que logo cairiam sobre o túmulo recém-aberto de seu *chez Jean* – e

<sup>7</sup> Apelido dado por Whitman à ilha (“Starting from Paumanok”).

<sup>8</sup> “covered with yellow leaves/ in morning rain// -Quel Deluge/he threw up his hands/ & wrote the Universe dont exist/ & died to prove it.// Full moon over Ozone Park/ Airport Bus rushing thru dusk to/ Manhattan,/ Jack the Wizard in his/ grave at Lowell/ for the first nite-/ That Jack thru whose eyes I/ saw/ smog glory light/ gold over Mannahatta’s spires/ will never see these/ chimneys smoking/ anymore over statues of Mary/ in the graveyard” (Ginsberg, 2006, p. 539)

<sup>9</sup> Tentamos manter, na medida do possível, a formatação original do texto (conforme a edição brasileira em tradução de Paulo Henriques Britto), que varia dependendo da edição e segue este padrão que recebe o título de “sprawling verse” em inglês. Característica do verso expansivo (um dos sentidos mais imediatos de “sprawling”), esta “dança” na página é herança direta de William Carlos Williams, que também utilizou esta técnica de espaçamento em muitos de seus poemas, especialmente no célebre *Paterson*.

que, seis anos mais tarde, voltariam a envolvê-lo, no momento que aqui evocamos – *suas lembranças vêm como flashes* neste poema cujos versos mais contidos que o usual para aquele período (imediatamente posterior às *Elegias*, de metro algo mais longo e reflexivo) se desvencilhavam do registro fúnebre estabelecido em sua obra. De *Kaddish* (onde há a primeira formulação de peso de uma poética do luto no autor), às *Elegias para Neal Cassady*, até este poema, originalmente integrante de *Ecologues of These States*, seção de *A Queda da América* na senda da tradição pastoral que vinha de Virgílio aos mais “ecologicamente críticos”<sup>10</sup> do grupo *beat*, como Gary Snyder, as mortes que povoavam os poemas de Ginsberg não ultrapassavam a envergadura de seu eu lírico.<sup>11</sup> Agora, a morte de “Jack the Wizard” parece trazer mais insegurança que o usual, mais sensibilidade ao outro, neste caso o ente perdido (embora a voz permaneça a característica):

Jack nunca mais há de saltar na Penn Station  
em missão anônima, comer sanduíche  
com cerveja perto do New Yorker Hotel nem caminhar  
sob a sombra do Empire State.  
[...]  
Posso voltar atrás no tempo & repousar minha cabeça  
num ventre  
adolescente no segundo andar da rua 110?  
ou saltar do vagão de ferro com Jack  
na placa da Columbia de azulejos azuis?<sup>12</sup> (Ginsberg, 2014, p. 160,  
trad. Paulo Henriques Britto)

Assim, com os fragmentos de memórias refletidos por seus “jardins” compondo este conjunto de poemas algo alegórico do contexto estadunidense de então - todo o projeto de *A Queda da América* é atravessado por uma tentativa de poema político, que tomava o pulso do país naquele contexto particular -, o autor atinge o nível de *spontaneous prose* do falecido: “Bem, enquanto estiver por aqui/ vou trabalhar -/ e qual é o Trabalho?/ Aliviar a dor da existência./ Tudo mais, uma pantomima/ bêbada.” (Ginsberg, 2014, p. 162, trad. Paulo Henriques Britto). Os ecos horacianos e virgilianos, de toda a herança que traz este “Trabalho” ao fazer poético, mantêm,

<sup>10</sup> Daí a passagem do termo “écloga” para *ecologue* (algo como ecóloga).

<sup>11</sup> A poesia de Ginsberg com frequência permanece numa espécie de regime ególatra, onde a voz poética sempre incorpora de algum modo a *persona* do poeta, por mais trabalhada que seja a forma do poema.

<sup>12</sup> “Jack no more’ll step off at Penn Station/ anonymous erranded, eat sandwich/ & drink beer near New Yorker Hotel or walk/ under the shadow of Empire State. [...] Can I go back in time & lay my head on a teenage/ belly upstairs on 110<sup>th</sup> street?/ or step off the iron car with Jack/ at the blue-tiled Columbia sign?” (Ginsberg, 2006, p. 540-1)

sustentando a sequência de elegias, o poeta numa direção em que sua dicção é cada vez mais a da meditação transcendente via luto, seja de mortes, efetivamente, ou das múltiplas perdas, dos vários passados que voltam. A expansão da consciência pela poética visionária e pelo desregramento de todos os sentidos rimbaudiano dava cada vez mais lugar às tensões do poeta que passa a fazer mais parte do *establishment* e de uma *intelligentsia* levemente fora de lugar.

Este momento, em novembro de 1975 em Lowell, Massachusetts, como um ponto de máxima densidade, evoca talvez coisas demais. Mais do que podemos abarcar. A atitude, um passeio ao túmulo do ícone-mártir da geração *beat*, vista pelo lado “aliado”, é um ápice: o guru contracultural e o herdeiro transformador se postam frente ao túmulo que diz “He honored life”. A honra à vida, ali, naquele momento, é a pausa. Um momento de estase numa viagem cujo turbilhão ali se plasma. Vida contra morte (já pregava Norman O. Brown), as vozes poéticas mais destacadas daquele contexto histórico recitam as palavras mais espontâneas - e aqui está outro ponto que dividirá simpatizantes e não-simpatizantes – de Kerouac.

Lendo alguns versos de *Mexico City Blues (Blues da Cidade do México)*, em tradução livre), improvisando algumas canções e conversando sobre túmulos de outros poetas (Baudelaire, Maiakóvski) e dos seus próprios, Dylan e Ginsberg, seguidos por uma câmera que levaria imagens para filmes distintos (talvez até sem saber), assim como por um texto que iconizaria a cena de outra maneira – Sam Sheppard, dramaturgo, redigia um relato (whitmaniano, diria Sean Wilentz, em *Bob Dylan in America*) da *Rolling Thunder Revue*, publicado posteriormente como *Rolling Thunder Logbook*<sup>13</sup> –, vivem e encenam um ponto chave em suas vidas e obras. Dylan, trazido até ali, antes de mais nada, por Kerouac (assim gostariam os simpatizantes), estabelece um marco numa jornada pessoal. Da leitura de *On the Road*, fez o momento de sua carreira, revitalizante e de cariz complexo (um dos mais profícuos de sua trajetória), se transformar numa homenagem. Após um longo período tocando para grandes audiências e cercado pela efervescência contracultural, voltava a tocar para plateias menores, com uma proposta diferente. Se valendo de números artísticos diversos e uma banda que o fornecia

---

<sup>13</sup> Sheppard, contratado pela *Rolling Thunder Revue* para redigir o roteiro de um documentário sobre a turnê, acabou, sem instruções precisas, redigindo um diário onde conta sobre os dias a bordo da caravana contracultural que rodava o interior do país, se apresentando em pequenos auditórios, num show distante dos holofotes das performances de estádio de Dylan. Na época, Ginsberg lia poemas entre atos de cantores do círculo de Nova York, e sempre que uma cidade natal de um artista conhecido era visitada, este passava a incorporar os espetáculos. O tom do texto de Sheppard é engrandecedor, e compreende a turnê como parte transformativa da vida cultural de um país cindido.

acompanhamentos espalhafatosos e únicos, o herdeiro de Kerouac fazia da estrada, mais uma vez, sua imagem-mote.

Ginsberg, parte da “viagem original”, imortalizado como Carlo Marx em *On the Road*, assume um papel que havia recusado anteriormente. Domesticado na *persona* de “guru contracultural”, voz da experiência, mas à sombra do jovem cantor, participa da homenagem de modo a continuar - “[a]final ninguém te paga pra ficar. Pagam pra você mudar de lugar”. (Dylan, 2022, p. 91) Tendo sido parte, ainda, das jornadas a bordo do *Furthur* com Ken Kesey e os Merry Pranksters nos anos 1960<sup>14</sup> - além de muitas outras, como as imortalizadas em *The Fall of America* -, o poeta fazia desta turnê algo semelhante ao que os anos 1970 fizeram com a imagem da contracultura dos anos 1960: mantinha a chama acesa sob o tom decadente. Não mais à frente de seu tempo – ainda o semblante ideal da fusão *beatnik/hippie*, mas num tempo em que esta roupagem já havia sido absorvida pela cultura, ainda que parcialmente – o poeta, acoplado à trupe de Dylan com as maiores honras possíveis, mantinha na incontinência de seus versos e atos, a chama *beat*.<sup>15</sup>

Na convergência de ambas as trajetórias, a égide Kerouac. Como o padre lê os Salmos, ou o rabino a Amidá, Dylan e Ginsberg leem os refrões de *Mexico City Blues*. O 54º, recitado por Ginsberg diz:

Uma noite em 1941 eu era moleque  
E fugi da faculdade  
E peguei um ônibus pro Sul

---

<sup>14</sup> Com o intuito de divulgar os benefícios do LSD num período em que a substância ainda não possuía restrições legais – somente em outubro de 1968 a posse foi considerada ilegal nos EUA -, Kesey, outra figura contracultural e autor de títulos famosos como *Um Estranho no Ninho*, organizou, no verão de 1964, a primeira das muitas viagens no icônico ônibus cujo nome, profanação ortográfica do termo que significa “adiante; avante” (cf. “Manifesto Populista #2” In: Ferlinghetti, Lawrence. *Poesia como arte insurgente*), era uma materialização do *bateau ivre* rimbaudiano. As muitas idas e vindas do *Furthur*, registradas no livro *The Electric Kool-Aid Acid Test*, de Tom Wolfe e no documentário *Magic Trip* (2011), são, por si só, a dose mais concentrada de contracultura imaginável: a vida comunal, o afrouxamento de restrições morais, a aderência irreverente ao desejo e todo o investimento *anti-establishment* são ainda hoje pautas abertas, altamente discutíveis, representando um contraponto desestabilizador para a sociedade contemporânea.

<sup>15</sup> A congregação literária que veio a ser nomeada “New Vision” e, posteriormente “geração Beat”, assim como sua difusão cultural pelos termos *beat* e *beatnik*, recebeu muitas denominações ao longo da história. Focalizando mais os princípios poéticos, éticos e existenciais que moviam a produção - mas não só - de autores como Ginsberg, Kerouac, Gregory Corso, William Burroughs, Diane di Prima, entre outros, procuramos, por meio deste trabalho, desviar a discussão de um campo etário ou mesmo histórico-social para um cuja ressonância é mais parecida com um “espírito” (*geist*). Não mais um *zeitgeist* ou *l'air du temps*, esta “chama” têm suas fundações em diferentes tradições poéticas, literárias e culturais e se manifesta, em maior ou menor grau, no que se entende por “geração Beat”, e na produção contracultural – seja aquela ligada ao demográfico *beatnik* ou não -, assim como funda movimentos posteriores e ressoa, de maneira ampla a abarcar o momento aqui em questão, na *Rolling Thunder Revue*, e muito além, sendo observável naquilo que permanece presente, até hoje, como uma das frentes da cultura estadunidense. (Cf. Belletto, 2017)

Onde percevejos grudaram no meu cabelo

No Calor da Noite

E tudo o que eu via nas longas

Avenidas eram Negros

Uma vez fui ver um filme

à meia-noite, 1940, Carícia

Fatal, o nome do filme,

Os Vagões Vermelhos

Passando (na tela)

Simsinhô

a vida

finalmente

se

cansa

de

viver -

Nas duas ocasiões eu tinha um semblante

Selvagem olhando as luzes

De ruas onde fantasmas

apressadamente saíam de vista

Para Dentro do Tempo Memorial do Violoncelo<sup>16</sup> (Kerouac, 1959, pos. 695, tradução nossa)

Escritos sob uma luz muito mais sombria que os textos anteriores de Kerouac (o vício já lhe obsedava cada vez mais), estes versos ainda davam espaço às marcas já então (no momento da publicação original do livro, 1959) imortalizadas de sua escrita: o registro da prosa em/como verso, o trânsito indiscriminado entre alusões obscuras e explicitações didáticas, a moldura aventureasca ao relato simples, a herança simbolista da exacerbação pelas maiúsculas - para ficar apenas com os que nos ocorrem agora. Entretanto, outro tom, diferente daquele dos romances, se revelava. Enquanto a *spontaneous bop prose* dos romances era a do fluxo

---

<sup>16</sup> “One night in 1941 I was a kid/ And ran away from college/ And took a bus to the South/ Where bedbugs got in my hair/ In the Heatwave Night/ And all I saw on the long/ Avenue were Negroes// Once I went to a movie/ At midnight, 1940, Mice/ And Men, the name of it,/ The Red Block Boxcars/ Rolling by (on the Screen)/ Yessir/ life/ finally/ gets/ tired/ of/ living -// On both occasions I had wild/ Face looking into lights/Of streets where phantoms/ Hastened out of sight/ Into Memorial Cello Time”

incontinente – como dos versos de Ginsberg – aqui ela é mais elíptica, respeitando a organização - ainda que não totalmente avessa à incontinência, como o autor mesmo pontua numa nota introdutória ao livro – mais concisa dos “refrões”. Ainda que tenham sido musicados naquele dia de 1975, os versos de *Mexico City Blues* estão distantes do que entendemos por textos poéticos que se aproximam da música de modo explícito - que o diga Dylan, com textos como *Tarântula* e “Last Thoughts on Woody Guthrie” (“Últimos Pensamentos Sobre Woody Guthrie”). A inscrição da forma musical, forçada, reconfigura o texto e nos oferece focos mais sutis. Como Sean Wilentz muito bem observa, é a “simplicidade imposta” (2010, pos. 836) da trilha sonora de *Of Mice and Men (Carícia Fatal)*<sup>17</sup>, filme citado no poema, que parece iluminar a cena – tanto do texto quanto da leitura ritualística de Dylan e Ginsberg.

Porém, para além disso, passemos por uma leitura atenta do texto: o início, prosificação do “Once upon a time” fabular, se completa por “I was a kid”. A idealização da infância - ainda que esta não seja retratada aqui; se trata de uma cena da época de universidade de Kerouac – trazida apenas pela semântica, remonta à tradição francófona dos textos de memória a que podemos relacionar Kerouac, que, como bem pontuam Deleuze e Parnet (1998), é sempre a do retorno à casa e ao seio familiar, é cortada pela verve *beat* do próximo verso: “And ran away from college”. A fuga, elemento central para os *beats* e para a contracultura – e marca da literatura anglo-americana encabeçada por Kerouac, segundo Deleuze (1998) -, se inicia na direção contrária à *On the Road*, que começa com um curto percurso à norte. De ônibus em direção ao sul (para longe das fronteiras da família), portanto, as intempéries, preço fundamental da estrada, sínodoque de seu lado negativo, “Where bedbugs got in my hair”, logo dão espaço ao tom mítico/místico: “In the Heatwave Night/ And all I saw on the long/ Avenue were Negroes”. A “Heatwave Night”, clássica formulação da escrita *beat*, sempre de difícil tradução pela fluidez entre o que é substantivo e o que é adjetivo, é o *locus* da visão cintilante. No calor noturno, tudo o que se vê, para além da avenida, urbanização/domesticação da via principal que assombra toda a literatura de Kerouac – a estrada/*highway* - são os negros. A cultura negra, a diáspora, o jazz, o *Civil Rights Movement*, “The White Negro”, de Norman Mailer<sup>18</sup>, todos fazem parte do vórtice contracultural que se precipitava e são elos do que viria

---

<sup>17</sup> Tradução duvidosa do título do filme baseado no livro de John Steinbeck, que mantemos na tradução livre do poema de Kerouac em nota anterior.

<sup>18</sup> Texto fundamental de Mailer, publicado em 1957 na revista *Dissent*, onde elabora uma preciosa reflexão sobre o demográfico “hip” (que, considerando os influxos estudados aqui, é transversal aos *beats* e devém, algum tempo depois, nos *hippies*). Incorporando de modo brilhante sua linguagem (seu vocabulário e o próprio pendor à precariedade de expressão), Mailer associa a virada comportamental que este demográfico representa à posição conflituosa do impasse diante do horror da bomba atômica e às contribuições, cada vez mais visíveis, diz, da população negra na cultura em geral. Este, um dos textos mais comentados e republicados do período, foi muito

a ser nomeado “geração Beat”. É claro, o círculo literário, majoritariamente branco, e raramente abordado para além de seus autores homens, não é parte constituinte da cultura e da literatura negra dos Estados Unidos. Esta tradição, que no momento estava até em certa oposição à *beat*, mesmo compartilhando múltiplos pontos de contato (LeRoi Jones/Amiri Baraka, para ficarmos em apenas um exemplo), diverge em grande medida e estabelece suas linhas de fuga em outra direção. Portanto, a visão dos negros, capitalizada, dá vazão à imagem da cultura afrodescendente na obra de Kerouac – a que “honra a vida”, seja ela a simples, do *blues*, do trabalhador braçal, seja a do *jazz*, dos *spirituals*, da opulência e da profusão sonora.<sup>19</sup>

A quebra da estrofe, então, abre espaço para outro germe do “Once upon a time”, reiniciando o tom do conto, do épico-prosaico, e focaliza agora a sétima arte: “Once I went to a movie”, que, como a mitificar e mistificar ainda mais, se dá à meia-noite, num passado ainda anterior. “Mice/ And Men, the name of it”, na espécie de indecisão entre o abrupto da elisão de pequenas partículas como o “of” de *Of Mice and Men*, e o didatismo quase inexplicável da reiteração do título, introduz a imagem da tela: “The Red Block Boxcars/ Rolling by”. Os *boxcars*, vagões de trem que conectam o país e a literatura estadunidense – em nosso escopo momentâneo de associações livres, Woody Guthrie, Kerouac e Dylan -, mais uma vez carregam o didatismo “(on the Screen)”, de modo a lembrar que o que se passa é filme, ficção, conto, enfatizando, ainda, o choque de materialidades artísticas.

O *intermezzo*: “Yessir/ life/ finally/ gets/ tired/ of/ living -”, pérola da poesia *beat*, une, de uma ponta à outra dessa estrofe que é também um verso - um “*breath of spontaneous prose*”<sup>20</sup> -, o vernáculo ao existencialismo que se abstém de resolver sua própria “melancolização”, por assim dizer. Na voz do cotidiano, a poesia aparece, brota, jorra, flui – como sempre quiseram os *beats*. Não por acaso, são os únicos versos que “escorrem” visualmente. Marca esta, como

---

bem recebido por Ginsberg, mas criticado pelos que se opunham às manifestações deste demográfico, como James Baldwin (1998), que, apesar de grande admirador de Mailer, considerava suas observações sobre a cultura afro-americana estereotípicas demais, além de enxergar uma escrita condescendente na poesia dos *beats*.

<sup>19</sup> Sobre o papel dos negros e dos movimentos de libertação social, ver o texto “The Beats and Race”, de A. Robert Lee, no *The Cambridge Companion to the Beats*, onde há uma reavaliação cuidadosa das questões de raça dentro do contexto.

<sup>20</sup> E que aqui não deixam de lembrar os versos finais de “Memory Gardens”, de Ginsberg, citados logo acima. Ambos os poemas, separados por dez anos, mostram a continuidade visível que há entre luminescências poéticas do tipo nos poetas *beats*. Se há um vetor, ele vai de Kerouac a Ginsberg, seja pela precedência de seu texto, ou mesmo por sua posição de “capitão” no momento formativo do círculo literário. Sua preocupação com uma escrita que desse a ver o calor do momento e suas epifanias, presente desde o início, penetraram a poética de Ginsberg e se tornaram parte vital dela. Contudo, pouco há de interessante em “verificar influências”, entre ambos aqui. O que podemos garantir é que a escrita de versos como esses sempre foi o desejo dos autores.

já vimos, de alguma poesia de Ginsberg (principalmente em *A Queda da América*) – herdada, por sua vez, de W. C. Williams – que tentava dar lugar à mesma centelha,

Ó caro doce rosado  
 Inatingível desejo  
 ...quão triste, sem como  
 Mudar o louco  
 Cultivado asfódelo, a  
 Realidade visível...<sup>21</sup> (Ginsberg, 2006, p. 96, tradução nossa)

A escrita escorreita, seja neste Ginsberg precoce ou no daquele presente (de 1975), ou mesmo no Kerouac, de qual partimos, é marca da *in-fixidez* por excelência. A “frouxidão da forma”, incontinência, desrespeito à métrica clássica, instauração da prosa como matriz formal da poesia, incorporação do ritmo da oralidade, chamemos como bem entendamos, mantém um traço em comum a todas as classificações: a performatividade do movimento. Dando lugar à impermanência, celebrando-a até, este pequeno interlúdio traz ao refrão uma memória, muito bem acentuada pelo corte no hífen - que, na poesia dos *beats*, quase sempre era o lugar da adição, o “e... e... e...” deleuziano, o corte bíblico que chega à poesia *beat* - daquilo que os versos tentam reunir ou, de modo algo contraditório, conter.

A próxima estrofe, menos amparada na parataxe, traz uma hipotaxe mais característica da prosa, mas menos que a do *intermezzo*, onde a realidade do poema penetra a do filme de Lewis Milestone. O olhar selvagem “[o]n both occasions I had wild/ Face looking into” se direciona a um objeto que não discernimos mais ser filme ou realidade “lights/ Of Streets where phantoms/ Hastened out of sight/ Into Memorial Cello Time”. O que permanece inteligível é a marca simbólica dos espaços “Streets” e “Memorial Cello Time” e o ar místico dos “fantasmas que apressadamente saíam de vista”.

Tudo isso numa curta recitação despojada de Ginsberg. Trazido ao lugar de prece, este refrão assume lugar no rito, uma celebração à vida, diante daquele que a honrou, pelos que continuam a honrá-la. De fato, a sequência parece por demais montada, por demais “espontânea”. E aqui lembremos, por mais que os marteladores de Truman Capote insistam em opor *typing* e *writing*,

---

<sup>21</sup> “O dear sweet rosy/ Unattainable desire/ ... how sad, no way/ To change the mad/ Cultivated asphodel, the/ Visible reality...”

“espontâneo” nunca significou “inarticulado”.<sup>22</sup> A aparência de “first thought, best thought”<sup>23</sup> (Ginsberg, 2006, p. 6) da visita ao túmulo de Kerouac, de fato, sobrepõe a clara escolha da situação oportuna. A *Rolling Thunder Revue*, seguida pelas câmeras, pelas palavras de Sheppard e pelos integrantes que iam se juntando – toda a realza contracultural daqueles dias, de Joni Mitchell a Patti Smith – contava ainda com os holofotes da mídia.

Sendo assim, seria uma tremenda falta de atenção - e faro publicitário - os amigos não fazerem a visita. Um ato compulsivo, como os retornos surrealistas, segundo Foster (1993), passado por convulsivo<sup>24</sup>. Mais importante que achar o lado “certo”, a interpretação mais plausível, é entender a conjunção de ambos como elemento basilar da obra dos dois autores. Na escrita e no comportamento, Ginsberg e Dylan (quase) sempre se fizeram como malabaristas, equilibrando-se numa tensão entre a performance explícita, do voltar-se para si daquele que se coloca como acontecimento artístico e da espontaneidade sincera do que “age ao acaso”, “sendo si mesmo” e “falando as próprias palavras”. Atuando ou agindo? Escrevendo com ou como *beat*? - leia-se, para ser lido ou vendido? Fato é que pouco importa. Em termos poéticos e mercadológicos, as obras de ambos são sucessos. Resta entender como esse traço é

---

<sup>22</sup> Aludimos aqui à clássica polêmica protagonizada por Truman Capote à época da ascensão da geração *beat* pela ampla divulgação de *On the Road*. O autor de *A Sangue Frio* diria que aquilo não seria “escrita” (*writing*), mas mero “*typing*” (que hoje nos escapa à tradução, pois remete à prática amplamente difundida naquele tempo, de se contratar “*typists*”, profissionais cujo trabalho consistia em redigir ou copiar com velocidade através da máquina de escrever). A máquina de escrever simbolizava, de certo modo, um abraço da técnica com o impulso da “escrita automática” surrealista. A modernidade literária vinha ao campo da materialidade do ofício, transformando uma arte tradicionalmente caracterizada pelo vagar numa do movimento errático por excelência. Longe de nós querer resumir um assunto tão complexo quanto o do automático e do espontâneo na literatura moderna, contudo, assim como Jerome Rothenberg dizia, em 1968, “primitivo significa complexo”, de modo a reverter por completo os preceitos etnográficos que não viam “avanço” em culturas distantes do eixo ocidental com sua etnopoética, gostaríamos de enfatizar o quanto ainda há de interdito neste tópico. Não se trata, reforçamos, de defender que a poesia deva ser “espontânea”, pura e simplesmente, mas de ir, de fato, atrás de uma nova compreensão deste legado surrealista e de suas derivas. Talvez o fato deste ser um dos truísmos mais deploráveis do senso comum quanto à literatura, o de que ela é “inspirada”, e parte puramente “da emoção”, dificulte a consideração séria do tema. Entretanto, há um ótimo texto de Cláudio Willer sobre o assunto em *O surrealismo*, chamado “Escrita automática: uma questão falsa?”, que nos parece um bom ponto de partida. Ali, Willer disserta sobre os procedimentos dos membros originais do círculo surrealista bretoniano, abarcando a composição de *Nadja*, por exemplo. O crítico brasileiro investiga modos de entender aqueles textos que dão a ver a capacidade dos procedimentos de escrita automática em burlar algumas “travas criativas” que assolavam a literatura conformista do período, assim como em criar novos sentidos de beleza anti-clássica. As técnicas em questão, que serviram de base em diversos momentos da história para poetas e prosadores – como Kerouac, Ginsberg e mesmo Dylan, para nos atermos aos autores em que nos concentramos aqui - até hoje são vistas por parte da crítica e grande parte do público geral como corruptelas da arte literária que não merecem a atenção que receberam dos vanguardistas ou mesmo de seus caudatários. Willer, em contrapartida, nos mostra o quanto ainda não sabemos sobre os poderes da escrita automática e o quanto a crítica foi capaz de ignorar seus influxos na literatura moderna e contemporânea.

<sup>23</sup> Espécie de lema estético-poético da geração *beat*, traduzível livremente por “primeira ideia, melhor ideia”.

<sup>24</sup> Grande parte da arte surrealista estava para alguns preceitos dos manifestos de Breton que contrariavam valores clássicos de beleza e as instituições burguesas (“a beleza será convulsiva ou não será”, era um dos lemas). Promovendo a inquietude e o despertar de afinidades inauditas, seus interesses também adentravam os domínios compartilhados com a psicanálise, como os campos do retorno compulsivo (relativo ao trauma, amplamente estudado por Freud) e dos sonhos (idem).

constituente da produção deles e como isto os configura como possíveis pontos de confluência para a contracultura e para a neovanguarda poética estadunidense.

Daqui sai o fio que pretendemos seguir, rebobinando a cronologia até o momento emblemático da vaia (o famoso grito de “Judas”) registrada e elaborada no filme *Dont Look Back* e, mais recentemente, em *Um Completo Desconhecido* (com imprecisões históricas, que, entretanto, não prejudicam o posicionamento da cena em questão frente aos problemas que a constituem). Se tentamos entender o que mudou para Ginsberg e Dylan neste tempo (dos anos 60 para os 70), veremos a cristalização do que era revolucionário e as consequentes lapidações desses monumentos à rebeldia. Em 1975, os anos 60 já estavam enterrados, como Kerouac. Fosse *Woodstock* ou *Altamont* (apontados como “fins” da década), a onda já havia atingido a areia – a contracultura, que sempre negou a convivência pacífica com o establishment, passava a ser engolida pelo mesmo. O que havia de contracultural havia se dispersado do *flower power* para tantas sendas que já era virtualmente impossível entender a compatibilidade das duas décadas. O que para nós é, muitas vezes, apenas um período - este, majoritariamente entendido como “o da contracultura”<sup>25</sup> (como o das vanguardas históricas é feito pela crítica, por exemplo) - é, por óbvio, costurado por desdobramentos diversos.

Nestes dez anos (aproximadamente), a arte de Dylan e Ginsberg sofrera tamanhas transformações que ambas as produções jamais se recuperariam dessa “fase heroica” - que, no caso de Dylan, ia até 1967, com *John Wesley Harding*<sup>26</sup>, e, no de Ginsberg, até o final do ciclo d’*A Queda da América*, em 1971. Sendo assim, quatro álbuns de Dylan, de *Bringing It All Back Home* à *John Wesley Harding*, e cinco livros de Ginsberg, de *Reality Sandwiches* ao ciclo d’*A Queda da América*, formam o que, aqui, por fins didáticos, concentram o *corpus* que intersecciona os autores.<sup>27</sup> Assim, num recorte histórico que vai, grosso modo, do final da década de 1950 ao início da de 1970, nos concentraremos, aqui, no que une as duas cenas que pretendemos centralizar: a já mencionada visita ao túmulo de Kerouac, em 1975, e a acusação de traição de Dylan pelos puristas da tradição do *folk*, plasmada no período da transição para a

---

<sup>25</sup> Cf. Goffman; Joy (2007).

<sup>26</sup> Até *Blonde on Blonde*, numa leitura já mais consolidada pela crítica, a partir da “triologia” (*Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* e ele) da qual nos desviamos não por discordância, mas por fundamentação metodológica, o que ficará mais claro posteriormente.

<sup>27</sup> Não que este seja estritamente o *corpus* deste trabalho. A seleção apenas dá conta de elementos que os aproximam, como a contemporaneidade e o fato de ambos lidarem, no período que selecionamos, com a ascensão ao status de artista reconhecido. Ginsberg estava, na publicação de *Reality Sandwiches* (1963), em plena sequência ao polêmico nascimento de *Howl and Other Poems* (1956), que passara até por um processo por obscenidade – vencido, por sinal. Já Dylan lidava ativamente, após o lançamento de seus quatro primeiros LPs, com a fama de “profeta”, “voz da geração”, de modo único, para não nos adiantarmos.

sonoridade elétrica (entre outras), em que foi vaiado em diversas apresentações, como no festival de Newport em 1965 e no Royal Albert Hall (o famoso grito de “Judas”), no mesmo ano.

As imagens do documentário *Dont Look Back*, assim como o arco protagonizado por Cate Blanchett em *I'm Not There*, de Todd Haynes, fazem parte da iconografia que imortalizou a aliança de Dylan e Ginsberg. Tanto *Renaldo and Clara*, quanto o mais recente *Rolling Thunder Revue* de Scorsese são partes mais periféricas deste arquivo que, um por razões de obscuridade e o outro de novidade, alimentam e problematizam ao mesmo tempo.

Vale dizer que, menos interessados em todas as verificações biográficas que possa se fazer, estamos buscando aqui o que há de promissor *entre os textos* de ambos. Os contatos que buscaremos, ora alusões, ora intertextualidades diretas, ora inserções nesta ou naquela tradição, não serão pautados qualitativamente por critérios predefinidos. Deste modo, pretendemos formar uma imagem composta por duas das produções poéticas mais significativas do que aqui entendemos por “contracultural”. Há, porém, alguns eixos que unificarão, ainda que parcialmente, este percurso: são eles o contato com uma tradição romântica que, por sua vez, é acoplada a uma simbolista e outra surrealista; o trabalho poético na interseção dos textos sagrados (principalmente do Antigo Testamento); e a configuração de práticas “neovanguardistas” (seja na eletrificação do som de Dylan ou na performatividade, entre outras técnicas, de Ginsberg).

### **1.1. Os elos romântico e simbolista da contracultura sessentista**

Começamos, portanto, pelo que há de mais intrincado ou críptico, a associação a esta tradição encabeçada por românticos, simbolistas e surrealistas. Não é de hoje que se pergunta sobre o que há de romântico no surrealismo, ainda que ambos os períodos estejam distantes - não só temporalmente – para a maior parte da crítica. É Michael Löwy (2002) quem deslinda a contradição com mais destreza ao traçar uma genealogia mais complexa entre a associação entre entusiasmo, energia política, exacerbação subjetiva que marcam, entre outros fatores, o movimento surrealista e as ondas principais do Romantismo. Nossa leitura tentará se amparar em suas considerações, assim como nas de Hal Foster em *Compulsive Beauty*.

Se há um conceito que compreende o surrealismo, ele deve ser contemporâneo a este, imanente ao seu campo; e é parcialmente a historicidade deste conceito que me interessa aqui.

Acredito que este conceito seja o infamiliar [*unheimlich*], quer dizer, uma preocupação com eventos em que o material reprimido retorna de maneiras que perturbam a identidade unitária, normas estéticas, e a ordem social. Em meu argumento os surrealistas não só são atraídos pelo retorno do reprimido mas também buscam redirecionar este retorno para fins críticos. Então eu proponho que o infamiliar é crucial para certas obras surrealistas como para noções gerais do movimento (e. g. o maravilhoso, beleza convulsiva, e o acaso objetivo). Nesse respeito o conceito do infamiliar não é meramente contemporâneo ao surrealismo, desenvolvido por Freud a partir de preocupações compartilhadas pelo movimento, mas também indicativo de muitas de suas atividades. Ademais, ele ressoa com as noções mencionadas, Marxiana e etnológica, que informam o surrealismo, particularmente seu interesse pelo fora de moda e “o primitivo”.

Agora, se a experiência do infamiliar não é estranha aos surrealistas, o conceito do infamiliar é.<sup>28</sup> (Foster, 1993, p. xvii-xviii, tradução nossa)

Foster, em sua brilhante reinterpretação do surrealismo, dá vazão a uma leitura mais atenta ao que de fato foi realizado pelos artistas do que à mitologia que os cerca, ou mesmo às recepções “heroicas” que pouco se preocupavam com o que há ali de crítico e decisivo para a história da arte. Não necessariamente nos guiando por sua intuição crítica, mas nos valendo dela onde for oportuno, tentaremos, neste caminho, chegar à colisão que de fato nos interessa: aquela entre romantismo, ecos do simbolismo e elementos *específicos* do surrealismo – entroncamento privilegiado na arte associada à contracultura dos anos 60.

Não se trata de uma linha reta, que vá dos irmãos Schlegel, ou dos ingleses, aos franceses do *fin de siècle* aos artistas do entreguerras europeu. Mas, podemos falar em conexões, alimentadas diretamente por Ginsberg e Dylan, que formam continuidades (nunca isentas de tensões) entre William Blake, Shelley, Rimbaud, Corbière, Soupault e outros. Estamos preocupados com textualidades e modos de compará-las que iluminem o que esperamos dar a ver nas obras que destacamos neste texto.

---

<sup>28</sup> If there is a concept that comprehends surrealism, it must be contemporary with it, immanent to its field; and it is partly the historicity of this concept that concerns me here.

I believe this concept to be the uncanny, that is to say, a concern with events in which repressed material returns in ways that disrupt unitary identity, aesthetic norms, and social order. In my argument the surrealists not only are drawn to the return of the repressed but also seek to redirect this return to critical ends. Thus I will claim that the uncanny is crucial to particular surrealist oeuvres as well as to general surrealist notions (e. g., the marvelous, convulsive beauty, and objective chance). In this respect the concept of the uncanny is not merely contemporaneous with surrealism, developed by Freud from concerns shared by the movement, but also indicative of many of its activities. Moreover, it resonates with the aforementioned notions, Marxian and ethnological, that inform surrealism, particularly its interest in the outmoded and ‘the primitive’.

[...]

Now if the experience of the uncanny is not foreign to the surrealists, the concept of the uncanny is not familiar.

O primeiro elo, ou então, o que mais recua no plano histórico, é o primeiro expoente do romantismo inglês, aquele que até mesmo antecede o período histórico demarcado pela crítica, William Blake. O autor de *Marriage of Heaven and Hell* era, até os anos de 1960 – o que permanece residualmente – tomado como um precursor importante para a poesia de instrução romântica na Inglaterra, porém nem de longe o mais representativo ou sistematicamente ancorado nos critérios canonicamente reservados à poesia daquela escola. Tido até o período, em maior parte, como um grande artista perturbado por distúrbios mentais, a sombra da loucura sempre pairou sobre Blake. Toda sua discussão sobre poética visionária<sup>29</sup>, sobre o papel da poesia na transformação da vida, tudo o que não concernia habilidade – o que dificilmente é questionável em Blake -, assim digamos, era marcada pela mitologia de uma “alma perturbada”.

A contracultura, numa escala ampla, resgatou tanto a figura de Blake quanto os elementos constituintes desta mitologia que o cercava enquanto fundamentais para o campo da arte que promovia. O poeta foi “redescoberto”, de certo modo, por figuras como Ginsberg, para quem tudo o que era tomado por “loucura” em matéria de poesia poderia ser tomado pelo lema surrealista (herdado dos *poètes maudits*) do ditame *épater la bourgeoisie*. Contra o dogmatismo do *New Criticism*, preocupado com o desdobramento sistemático, limpo e calculado de “temas” em verso, a busca de energia poética no profetismo de Blake trazia à frente um pantagruelismo, uma “vontade multitudinária” à maneira de Whitman:

Ver um Mundo num grão de areia,  
E um Céu numa flor selvagem,  
Segurar o Infinito na palma da mão  
E a eternidade numa hora.<sup>30</sup> (Blake, 1996, p. 171, trad. nossa)

É do *Matrimônio do Céu e do Inferno* que desponta a maior pungência de Blake para o que buscamos aqui, no entanto:

“Uma Visão Memorável”

Enquanto os Profetas Isaías e Ezequiel jantavam comigo, perguntei-lhes como ousavam afirmar, sem reбуços, que Deus lhes falava; e se não pensavam, no momento, que, em sendo malcompreendidos, tornar-se-iam causa de imposição.

Isaías respondeu: Não vi, assim como também não ouvi, nenhum Deus numa percepção orgânica finita, mas meus sentidos

---

<sup>29</sup> Cf. Wisnik (1995).

<sup>30</sup> “To see the World in a grain of sand,/ And a Heaven in a wild flower,/ Hold Infinity in the palm of your hand,/ And Eternity in an hour.”

descobriram o infinito de todas as coisas, e eu, como estivesse então convencido, & disso obtivesse ratificação, de que a voz da indignação sincera é a voz de Deus, não me preocupei com as consequências, mas escrevi. (Blake, 2020, p. 195, trad. José Antônio Arantes)

Trazendo a poesia para o centro “existencial”, por assim dizer, Blake alinha a escrita profética com a poesia que fazia. Assim, dando primazia ao gênio poético - princípio fundador, segundo o Ezequiel de seu poema -, instituiu uma posição, ou ao menos uma impostura ao poeta. Essa impostura, em outro romântico, Shelley, seria aquela dos “legisladores desconhecidos do mundo”, em Rimbaud o da “alquimia do verbo”, em Ginsberg a do visionário em busca da expansão da consciência, e em Dylan a da tópica milenar da “recusa do profetismo”. Em seus desdobramentos, portanto, a proposta de Blake para a poesia enquanto atuante em transformações (reais, espirituais, existenciais, políticas) cria uma abertura que nos permite reconstruir intuitivamente o que seria esta tradição romântica.

No tempo de sementeira, aprende; na colheita, ensina; no inverno, desfruta.

Conduz teu carro e teu arado sobre a ossada dos mortos.

O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria. (Blake, 2020, p. 188, trad. José Antônio Arantes)

Os trechos acima, iniciais dos “Provérbios do Inferno”, e mais especificamente o último verso, funcionaram como lemas para a poética *beat*, da congregação inicial da *New Vision*<sup>31</sup> às dissidências internas (até mesmo poetas não-integrantes da geração *beat*, mas próximos a ela, como Robert Creeley, exaltam seu interesse no inglês). No que tange apenas a tradição que tentamos delimitar, podemos dizer que um fio se estende mais claramente de Blake à Rimbaud e dele à Ginsberg, poetas para os quais o verso tinha o poder de transformar a percepção - seja levando à realização de uma escatologia específica (caso de Blake), criando fenômenos e percepções impensadas pelo desregramento de todos os sentidos (Rimbaud), ou expandindo as noções de consciência e ser por meios diversos, como a experimentação com alucinógenos (Ginsberg).

Não à toa, são esses três os mais acusados de “loucura”. No que tange os surrealistas, nem é preciso mencionar, já que a simples consideração séria de sua produção é até hoje interdita em muitos círculos. Entretanto, em matéria de poesia, é mais fácil entender o que é retrabalhado focando nestes três autores. E, se há uma tópica a guiar este trajeto (do fio Blake-Rimbaud-Ginsberg), é o da viagem ao inferno.

---

<sup>31</sup> Nome formulado a partir da obra de Yeats, *A Vision*, para a congregação que viria eclodir no grupo dos *beats*.

Desde a antiguidade, a catábase é matéria central para a lírica. Mas, ainda que seja um tema já estabelecido na tradição clássica, sua reconfiguração por Dante na *Divina Comédia* trouxe à baila elementos valiosos. É da descrição detalhada das valas infernais, de sua população, de sua efervescência humana, por assim dizer, que Blake toma o germe dos “Provérbios”. Somente para alguém da estirpe do poeta inglês, capaz de levar às últimas instâncias sua crítica às instituições religiosas, seria possível publicar, nos fins do século XVIII, algo como:

Enquanto caminhava entre as chamas do Inferno, deliciado com os prazeres do Gênio, que os Anjos tomam por tormento e loucura, recolhi alguns de seus Provérbios, pensando que, assim como os adágios de uma nação expressam seu caráter, os Provérbios do Inferno revelam a natureza da sabedoria Infernal melhor que qualquer descrição de edifícios ou vestuário. (Blake, 2020, p. 183, trad. José Antônio Arantes)

Essa “sabedoria infernal” vai dar, quase um século depois, num jovem de Charleville que nos renderia diamantes como:

No passado, se bem me lembro, minha vida era uma festa em que todos os corações se abriam, em que todos os vinhos corriam.

Num anoitecer, sentei a Beleza em meus joelhos. - E a achei amarga. - E a insultei. (Rimbaud, 2021, p. 9, trad. Júlio Castañon Guimarães)

Ou

Bebi um bom gole de veneno. - Três vezes abençoado seja o conselho que me chegou! - As entranhas ardem-me. A violência do veneno contorce meus membros, faz-me disforme, abate-me. Morro de sede, sufoco, não posso gritar. É o inferno, a pena eterna! Vejam como o fogo sobe! Ardo como tem de ser. Vá, demônio!

Eu tinha entrevisto a conversão ao bem e à felicidade, a salvação. Posso descrever a visão, o ar do inferno não suporta os hinos! Eram milhões de criaturas encantadoras, um suave concerto espiritual, a força e a paz, as nobres ambições, que mais?

As nobres ambições!

E isso ainda é a vida! (Rimbaud, 2021, p. 25, trad. Júlio Castañon Guimarães)

Da perspectiva cristã de Dante, à Blake, cuja mitologia não desvia de uma tradição profética, como bem pontuamos acima, à de Rimbaud, há o salto, exaustivamente atribuído à “modernidade”, aquele da desestabilização das noções de “belo” e de “poético”. Paradigmaticamente atribuída à Baudelaire, essa modernidade de que falamos, a poética, é a que possibilita a aceitação de poemas como “Uma Carniça” (Baudelaire, 2019, p. 105) enquanto matéria poética da mais alta ordem. Não mais o lugar do cultivo beletrista, ou mesmo do sublime, a poesia moderna é o local do trabalho da linguagem, para onde quer que ela determine.

Sendo assim, chegamos a um Rimbaud no extremo da liberdade poética: um adolescente escreve, em verso e prosa, uma pequena obra que constituirá um manancial para toda uma tradição que nos interessa muito aqui, já que alcança com intensidade as poéticas de Dylan e de Ginsberg, mas também de muitos caudatários deles, como Patti Smith.

Cabe lembrar que o poema mais famoso de Ginsberg, “Uivo”, é uma catábase que enfatiza a verticalidade da descida aos confins de um mundo moderno assolado por “Moloch”, representante da penetração dos aparatos capitalistas em todos os aspectos da vida privada e coletiva<sup>32</sup>. Não se restringindo apenas ao mundo inferior, a viagem no poema contempla o cosmos em integridade, de anjos às subculturas, como os próprios beats. Em sua jornada dantesca, como Dickey (2018) observa, cada parte do poema de Ginsberg “tem seu mandato estrutural, sua retórica, seu próprio som arranjado ao redor de uma única palavra, mas juntas elas acumulam numa miniatura moderna da *Divina Comédia*.”<sup>33</sup> (p. 22, trad. nossa)

Entretanto, para além da temática “infernai”, um retorno aos elos desta corrente nos auxiliará no estabelecimento mais efetivo da tradição. De fato, o que estamos investigando aqui é uma textualidade que circula entre o poético e o sentido do religioso, fora ou dentro da sacralidade (uma vez que a profanação é fundamental). A *Divina Comédia* é considerada uma suma teológica da Idade Média, espécie de mapa poético da cristandade medieval. A poética de Blake, juntamente à de outros românticos, e, para os fins aqui descritos, juntamente mesmo à de Whitman e dos transcendentalistas americanos (Emerson e Thoreau), é patente de um gnosticismo ou mesmo de um panteísmo que uniam, já no contexto da modernidade histórica, e em alguns casos na fricção com uma “poética moderna”, poesia e pensamento transcendente. O caso de Rimbaud, deslocado destes pela veia irônica do simbolismo que representa, reconfigura essa textualidade sacra num outro registro. Vale lembrar que a poética simbolista, muito frequentemente reduzida às obras de Baudelaire e Stéphane Mallarmé, quando muito, não é tomada pelo paradigma crítico mais difundido enquanto estruturada por essa ironia. Alguns especialistas, como Marcos Siscar (1996), Michael Hamburger (1982) e Augusto de Campos (2002) sugerem haver duas frentes no simbolismo francês, sendo uma delas “irônica”, representada por Jules Laforgue e Tristan Corbière. Longe de nossa empreitada aqui seria questionar com propriedade o paradigma crítico e propor soluções para uma interpretação mais

---

<sup>32</sup> Cf. Crepschi (2017).

<sup>33</sup> “has its own structural mandate, its own rhetoric, its own sound arranged around a single word, but together they accumulate to a modern, miniature *Divine Comedy*.”

adequada do simbolismo francês historicamente. Apenas nos atentaremos à relevância de cada autor especificamente no devido contexto.

O que podemos extrair em nosso exercício é uma chave de leitura que busque, neste trabalho com uma textualidade inicialmente sacra, compreender como esta “ironia” específica representa uma senda da poesia moderna que retorna com toda força em Ginsberg e Dylan. Tomemos como exemplo o poema em prosa “Delírios I”, de *Um Tempo no Inferno*. Neste texto, Rimbaud toma a parábola das dez virgens (Mateus 25, 1-13) enquanto base para a organização. Recriando o tom e dicção parabólicos, mas deslocando a ética, não mais a pregação da prática da justiça como preparo constante para o encontro com Deus, passa-se a voz a uma das “virgens tolas”. Assim, nessa narrativa do convívio com o “Esposo Infernal”, uma das formas do livro de dar a ver, majoritariamente pela imagem poética em sua fulguração no poema em prosa, o submundo cristão, toda a teologia pela qual a textualidade bíblica é permeada se transforma numa dispersão de sentido. O Rimbaud da “explosão”, segundo Augusto de Campos (2002), é o da explosão do sentido escatológico cristão, neste texto.

Sendo assim, passemos por outra conexão nesta tradição.

### **1.1.1. A “tradição do alucinógeno”, de Baudelaire a Benjamin**

Em *Paraísos Artificiais*, Baudelaire (2024) entrega sua prosa aos prazeres e torturas do vinho, do ópio e do haxixe. Embora encerre seu texto original sobre o assunto, “Do vinho e do haxixe, comparados como meios de multiplicação da individualidade” (1851) em tom extremamente moralista, sua aparente contraditoriedade ao assumir esta postura mais rigorosa que de início não surpreende seu leitor calejado. Sempre ágil em enredar ideias díspares entre si – como bem aponta Hamburger (2007) -, o poeta das *Flores do mal* faz de seu estudo um trajeto cuidadoso, que comenta com lucidez e beleza as nuances provocadas nos sentidos pelas substâncias.

Capaz de analisar os efeitos dos entorpecentes em diferentes indivíduos e de compará-los à luz de diferentes condições, o autor nos oferece ainda, aqui e ali, nuances de sua própria poética. Ao falar dos “venenos” de seu tempo, é categórico, “há neles algo em comum: o desenvolvimento poético excessivo do homem.” (Baudelaire, 2024, p. 278) O que haveria de excessivo no desvio causado por essas substâncias? Não dizia o mesmo poeta que era preciso sempre se estar embriagado de algo? Que fosse da própria poesia... (cf. “Embriaguem-se”, id., p. 93-4) O moralismo não se sustenta inteiramente. Entretanto, nas análises que faz do

comportamento dos embriagados, ressalta a capacidade aumentada de associação, em diferentes níveis e configurações, com privilégio para a sinestesia, a de-subjetivação (característica dos poetas panteístas, afirma) e o comprometimento das percepções de espaço e tempo.

Ao falar do que chama da “segunda fase” do efeito do haxixe, diz:

Os sentidos tornam-se de agudeza e acuidade extraordinárias. Os olhos atravessam o infinito. O ouvido percebe os sons mais inapreensíveis em meio a ruídos mais agudos.

As alucinações começam. Os objetos exteriores adquirem aparências monstruosas. Revelam-se a você sob formas até então desconhecidas. Depois se deformam, se transformam, e por fim entram em seu ser, ou então você entra neles. Têm lugar os equívocos mais singulares, as transposições de ideias mais inexplicáveis. Os sons têm uma cor, as cores têm uma música. As notas musicais são números [...]. Você está sentado e fuma; acredita estar sentado em seu cachimbo, e é você que seu cachimbo fuma; é você que se exala sob a forma de nuvens azuladas. (Baudelaire, 2024, p. 273)

Longe de nossa intenção retornar às nuances específicas de cada uma das três substâncias estudadas pelo autor. Juntamente aos experimentos de Ginsberg com diversos outros psicofármacos, teremos tempo de nos debruçarmos sobre algumas dessas especificidades. Por agora, nos fixemos no quanto o autor francês dá voz às drogas, ainda que as hierarquize. Há uma evidente preferência pelo vinho. Por sua capacidade de excitar a vontade – o oposto do haxixe, diz -, de tornar os homens versões intensificadas de si mesmos: “O homem mau se torna execrável, como o bom se torna excelente.” (Baudelaire, 2024, p. 268) A seção “O vinho”, nas *Flores do mal* talvez já o denunciasse. Mas por lá havia mais da voz espessa da bebida, que retorna no texto inicial - “Acenderei os olhos de sua velha mulher, a velha companheira de seus desgostos diários e de suas mais antigas esperanças. Enternecerei seu olhar e porei no fundo de sua pupila o brilho de sua juventude.” (Baudelaire, 2024, p. 260) - que a das diferentes categorizações, da espécie de poética ou mesmo ritualística do vinho que rascunhava nas *Flores do mal*.

O ensaio que publica dez anos após o texto inicial, alargando seus estudos com uma elaboração mais detalhada das experiências que reunia, omitindo a seção elogiosa sobre o vinho e a condenatória sobre o haxixe, substituindo-as por uma monografia sobre a obra de Thomas De Quincey (*Confissões de um comedor de ópio*), traz o que era um “artigo” (como o chamava), embora seja amplamente reconhecido e até publicado como “poema em prosa”, para um domínio ainda mais multifacetado. O texto original, do qual não desvia paradigmaticamente, ainda se posicionava diante de ambas as substâncias de modo opositivo, realçando o moralismo

torto que expressa, da inaptidão do embriagado de haxixe para a vida social – e para a sociedade como um todo, por consequência - e da vivacidade do bêbado:

Nunca um Estado razoável poderia subsistir com o uso do haxixe. Isso não faz guerreiros nem cidadãos. De fato, é proibido ao homem, sob pena de decadência e morte intelectual, contrariar as condições primordiais de sua existência, e romper o equilíbrio entre suas faculdades e o meio circundante. Se um governo que tivesse interesse em corromper seus governados, ele só teria de incentivar o uso do haxixe.

Diz-se que essa substância não causa nenhum mal físico. É verdade, até o presente pelo menos. Pois não sei até que ponto se pode dizer que estaria bem um homem que apenas sonhasse e que fosse incapaz de ação, mesmo que todos os seus membros se achassem em bom estado. Mas é a vontade que é atacada, e esse é o órgão mais precioso. Nunca um homem que pode, com uma colherada de geleias, obter instantaneamente todos os bens do céu e da terra, nunca esse homem adquirirá a milésima parte disso pelo trabalho. É preciso antes de tudo viver e trabalhar.

[...] O gosto frenético do homem por todas as substâncias, sãs ou perigosas, que exaltam sua personalidade, testemunha sua grandeza. Ele aspira sempre a reanimar suas esperanças e se elevar em direção ao infinito. Mas é preciso ver os resultados. Eis uma bebida que ativa a digestão, fortifica os músculos e enriquece o sangue. Tomada em grande quantidade, causa apenas desordens bastante breves. Eis uma substância que interrompe as funções digestivas, que enfraquece os membros e que pode causar uma ebridez de vinte e quatro horas. O vinho exalta a vontade, o haxixe a aniquila. O vinho é suporte físico, o haxixe é arma para o suicídio. O vinho torna bom e sociável. O haxixe é isolador. Um é laborioso por assim dizer, o outro essencialmente preguiçoso. Para que, de fato, trabalhar, dar duro, escrever, produzir o que quer que seja, quando se pode obter o paraíso de uma só vez? Enfim, o vinho é para as pessoas que trabalham e que merecem bebê-lo. O haxixe pertence à classe das alegrias solitárias; é feito para os infelizes ociosos. O vinho é útil, produz resultados fecundos. O haxixe é inútil e perigoso. (Baudelaire, 2024, p. 278)

Em “Poema do haxixe” e “O comedor de ópio”, seções que reformulam o texto inicial, como dissemos, o autor abandona em larga medida o moralismo e dá vazão à análise minuciosa, de um lado das experiências dos *haschichins*, e das de De Quincey, do outro. O dispêndio verbal da parte do autor para descrever os efeitos de forma justa acaba por levá-lo a associações sempre próximas do pensamento poético, em sentido alargado, o que o faz ocasionalmente apontar as semelhanças entre os procedimentos. Embora não repita o elogio do vinho, seu interesse pela capacidade intensificadora dos entorpecentes não o permite esconder a beleza que enxerga nos estados alterados. Mente poética e sinestesia nunca pareceram tão alinhados. Preceito paradigmático da poética simbolista, aqui ela aparece como benefício, como estado psicológico almejado - já que buscado pelo que se embriaga. Elemento unificador, esta proximidade do pensamento poético é compartilhada pelo haxixe e pelo ópio.

As correntes de ideias, consequências do “delírio poético”, descritas como das maiores belezas concernentes ao assunto, não eliminam a contradição que há entre apreço e desprezo pelos sentidos. Parece haver, no seio da interpretação de Baudelaire, uma hesitação. Os que se embriagam de haxixe e ópio abandonam o corpo parcialmente em prol do intelecto, os que bebem pelo contrário: “A pessoa [embriagada de haxixe] está tão acima dos fatos materiais que preferiria decerto ficar completamente deitada no fundo de seu paraíso intelectual.” (Baudelaire, 2024, p. 274-5)

Mas o que diz das experiências do haxixe e do ópio, embora amplamente ressoantes quanto ao que têm de intelectualmente desenvolvido, é embasado na simples ideia de que se entrega a um estado inteiramente novo, no qual o corpo e suas funções, embora comprometidas, ainda participam de modo fundamental. O contato iniciático, virginal, parece vital para o processo:

pois se sabe que ignorar uma língua torna o ouvido mais sensível a sua harmonia. Do mesmo modo, ninguém está mais apto a saborear uma paisagem do que aquele que a contempla pela primeira vez, apresentando-se a natureza então com toda a sua estranheza, não tendo ainda se tornado menos atraente por conta de um olhar por demais frequente. (Baudelaire, 2024, p. 357)

A própria prostração forçada é o *locus* da visão. Mas há muito mais ainda. Este estado que abarca corpo e mente é suscetível ao domínio da alegoria:

A inteligência da alegoria atinge em você proporções desconhecidas por você mesmo; observaremos de passagem que a alegoria, esse gênero tão intelectual, que os pintores desajeitados nos acostumaram a desprezar mas que é na verdade uma das formas mais primitivas e mais naturais da poesia, retoma seu domínio legítimo na inteligência iluminada pela ebbriez. (Baudelaire, 2024, p. 314)

Alcança-se um estado que não se imaginava possível, intelectualmente e sensorialmente falando. A alegoria, associação intrincada entre símbolos num sistema específico, gênero intelectual, mas de funcionamento altamente sensível, já que atingido por meio de um “catalisador”, relaciona de modo ainda mais inseparável os aspectos sensível e intelectual, que o autor se esforça para deslindar, sem fazê-lo totalmente. Não só suscitam esta que é das formas mais antigas da poesia, mas elas nos voltam para este procedimento. O dobrar-se sobre si essencial de todo pensamento poético é plurívoco: seja uma antecipação pelo efeito que é e não o é ao mesmo tempo, seja uma de-subjetivação que acaba por tornar o sujeito ainda mais consciente de sua condição de indivíduo, separado daquilo que enxerga como objeto, os efeitos “iluminadores” dos entorpecentes acabam por tensionar, ao máximo, corpo e mente contra si.

Walter Benjamin, leitor assíduo de Baudelaire, também escreveu sobre o haxixe e o ópio. Partindo de experiências sob supervisão médica, o filósofo alemão redigiu protocolos, que

resultaram numa narrativa mais propriamente ficcional e um ensaio onde os protocolos ganham mais densidade e um fio narrativo mais claro. Menos moralista que Baudelaire, seus vestígios de uma investigação deste escopo são mais promissores que os do francês: “[n]esse transe há menos o ser humano, e mais o *daimon* e o *pathos*.” (Benjamin, 2013, p. 147) Há, isso é fato, uma capacidade maior de afetação, de incorporação - o que não deixa de remeter ao processo de-subjetivador paradoxal. Benjamin, entretanto, corrobora com algumas das impressões de Baudelaire, especialmente a respeito do retraimento à própria individualidade causado pelo haxixe, ao enfraquecimento da vontade, e ao embaralhamento entre sentidos e seus desdobramentos intelectuais:

Evidência poética no plano da sonoridade: num dado momento eu afirmo que, na resposta a uma pergunta, acabei de usar a expressão “muito tempo” apenas (por assim dizer) através da percepção de um período de muito tempo na sonoridade das duas palavras. Para mim, isso é evidência poética. (Benjamin, 2013, p. 143)

Vale notar o quanto Benjamin também se aproxima da noção de sinestesia. Há duas menções à “queda” de uma palavra, como se numa materialização de sua existência para além da sonoridade: “Eu deixei cair o nome de Delacroix”. (Benjamin, 2013, p. 145) Esta observação fugaz não deixa de ressoar nas semelhanças com o pensamento poético, uma vez que o “derrubar” uma palavra, especialmente um nome, lembra o início do Cântico dos Cânticos (1:2-3), “teu nome é como o óleo derramado” (tradução da Edição Barsa, 1966); “teu nome é como um óleo que se despeja”. (*Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*)

Exemplos singelos como este nos remetem à proximidade das “formas primitivas” da poesia de que fala Baudelaire, que, de fato, estão neste corpo a corpo com si mesmo, o mundo e a linguagem. Embora, como dissemos, Baudelaire mencione um “desprezo pelos sentidos”, isso não o impede de tecer comentários pertinentes a eles como:

A gramática, a própria árida gramática, torna-se algo como uma feitiçaria evocatória; as palavras ressuscitam revestidas de carne e osso, o substantivo, em sua majestade substancial, o adjetivo, vestimenta transparente que o veste e o colore como um verniz, e o verbo, anjo do movimento, que dá o impulso à frase. A música, outra língua cara aos preguiçosos ou aos espíritos profundos que buscam a distração na variedade do trabalho, fala-lhe de você mesmo e lhe conta o poema de sua vida; ela se incorpora a você, e você se funde nela. Ela fala de sua paixão, não de uma maneira vaga e indefinida, como o faz em suas noites despreocupadas, num dia de ópera, mas de maneira circunstanciada, positiva, cada movimento do ritmo marcando um movimento conhecido de sua alma, cada nota se transformando em palavra, e o poema inteiro entrando em seu cérebro como um dicionário dotado de vida. (Baudelaire, 2024, p. 315)

Todas as nuances elaboradas poeticamente por Baudelaire e Benjamin tendem a remeter a esta capacidade de tecer associações, conexões muitas vezes inauditas, habilidade fundamental para o filósofo alemão, que refletiu em extensão sobre ela ao longo de sua obra – como na citação abaixo, retirada do livro das *Passagens*:

As manifestações de superposição, de sobreposição (*Überdeckung*) que aparecem sob o efeito do haxixe devem ser compreendidas através do conceito de semelhança. Quando dizemos que um rosto se assemelha a outro, isto quer dizer que certos traços deste segundo rosto se manifestam no primeiro, sem que este deixe de ser o que era. As possibilidades de que as coisas assim se manifestem, porém, não estão sujeitas a nenhum critério, sendo, portanto, ilimitadas. A categoria da semelhança, que tem uma importância muito restrita para a consciência desperta, adquire uma importância ilimitada no mundo do haxixe. Neste, com efeito, tudo é rosto-e-visão (*Gesicht*) tudo tem a intensidade de uma presença encarnada, que permite procurar nele, como em um rosto, os traços manifestos. Sob tais circunstâncias mesmo uma proposição adquire um rosto (sem falar da palavra isolada), e este rosto assemelha-se àquele da proposição oposta. Assim, cada verdade remete de maneira evidente a seu contrário, e com base neste fenômeno explica-se a dúvida. A verdade torna-se algo vivo, existindo apenas no ritmo em que a proposição e seu contrário trocam de lugar para se pensarem. (Benjamin, 2006, p. 463)

Lembremos da descrição de Baudelaire do início das alucinações e de sua proximidade da configuração usual do “cérebro poético” e da sinestesia:

É com efeito nesse período da ebridez que se manifesta uma nova finura, uma acuidade superior em todos os sentidos. O olfato, a visão, a audição, o tato participam igualmente desse progresso. Os olhos visam o infinito. O ouvido percebe sons quase inapreensíveis em meio ao mais vasto tumulto. É então que começam as alucinações. Os objetos exteriores adquirem lenta, sucessivamente, aparências singulares; deformam-se e se transformam. Depois, chegam os equívocos, as inadvertências e as transposições de ideias. Os sons revestem-se de cores, e as cores contêm uma música. Isso, dirão, é apenas muito natural, e todo cérebro poético, em seu estado são e normal, concebe com facilidade essas analogias. No entanto, já adverti o leitor de que nada havia de positivamente sobrenatural na ebridez do haxixe; apenas essas analogias revestem-se então de uma vivacidade inabitual; penetram, invadem, abatem o espírito com seu caráter despótico. As notas musicais tornam-se números, e se seu espírito é dotado de alguma aptidão matemática, a melodia, a harmonia ouvida, ao mesmo tempo que conserva seu caráter prazeroso e sensual, transforma-se numa vasta operação aritmética, em que os números engendram os números, e cujas fases e geração você segue com uma facilidade inexplicável e uma agilidade igual à do executante. (Baudelaire, 2024, p. 302)

Ou ainda do que nomeamos acima “de-subjetivação”:

Acontece algumas vezes de a personalidade desaparecer e de a objetividade, que é aspecto próprio dos poetas panteístas, desenvolver-se em você tão anormalmente, que a contemplação dos objetos exteriores faz com que você esqueça sua própria existência,

e que em pouco você se confunda com eles.” (Baudelaire, 2024, p. 302)

Tudo isso, que pode ser reunido dentro do que chama de “delírio poético” (Baudelaire, p. 307-8), acaba por confirmar que “[n]ão há mais equação entre os órgãos e os prazeres”. (id., p. 303) O uso do todo corpo-mente toma uma feição inteiramente nova, porém, sempre disposta a recuperar as “funções poéticas”: “O olho interior transforma tudo e dá a cada coisa o complemento de beleza que lhe falta para que seja verdadeiramente digna de agradar.” (id., p. 315) O que, certamente, não deixa de nos lembrar a concepção romântica, de Wordsworth, do “olho interior” e sua capacidade apaziguante mágica em “The Inward Eye” (Cf. *Selected Poems*, p. 92.)

Ainda que no texto inicial de Baudelaire prepondere o complicado moralismo que mencionamos, sua intuição acaba por associar a experimentação com os entorpecentes de uma reação à condição específica da modernidade:

Sonhar magnificamente não é um dom concedido a todos os homens, e, mesmo entre aqueles que o possuem, ele corre o risco de ser cada vez mais diminuído pela dissipação moderna sempre crescente e pela turbulência do progresso material. A faculdade do devaneio é uma faculdade divina e misteriosa; pois é pelo sonho que o homem se comunica com o mundo tenebroso de que é cercado. Mas essa faculdade tem necessidade de solidão para se desenvolver livremente; mais o homem se concentra, mais está apto para sonhar ampla, profundamente. Ora, que solidão é maior, mais calma, mais isolada dos interesses terrestres do que aquela criada pelo ópio? (Baudelaire, 2024, p. 391)

Sendo assim, a busca pela reconexão entre corpo e mente passa por uma reelaboração dos circuitos que os integram. O “todo corpo-mente” almejado pela contracultura sempre (ou quase) esteve associado ao uso de drogas justamente por essa possibilidade que oferecem. O aumento da autoconsciência entre corpo e mente se faz por vias artificiais, seu exame passa a ser seu novo funcionamento. Não se trata de uma reestruturação definitiva, uma vez que passageira. Porém, para aqueles que, como Hoffman, querem desenvolver seu “barômetro psicológico” (cf. Baudelaire, 2024, p. 257), a experiência do alucinógeno permite uma expansão dos domínios a serem estudados.

Essa resposta à dissipação e ao progresso material, características das mais fundamentais da modernidade de acordo com os próprios Baudelaire e Benjamin, não é completa, não oferece uma saída revolucionária. Ao menos não à sociedade. No que concerne o indivíduo, talvez. Allen Ginsberg, que transformou suas experiências com entorpecentes em matéria poética ao longo de toda a sua obra, talvez represente essa “saída” ainda melhor. Nunca se tratou de contrariar Baudelaire (ao menos o dos *Paraisos Artificiais*, já que diz o contrário em

“Embriaguem-se”) e dizer a todos que se entreguem aos prazeres das drogas. Porém de, por meio da experimentação em campos diversos, da reavaliação total dos critérios morais e da proposição de formas alternativas de vida – fossem individuais ou coletivas -, *contrapor* a cultura estabelecida.

### 1.1.2. Allen Ginsberg e a “poética do alucinógeno”

A envergadura do eu lírico de Ginsberg sempre se valeu bem das drogas. O “homem superior” que se torna o embriagado, mencionado por Baudelaire (2024, p. 257), se aplica bem à voz que desenvolve. A constante reafirmação de uma expansão da própria consciência, que nunca esteve distante dos efeitos (especialmente do de-subjetivação) relatados acima, acaba por ser das práticas mais características de Ginsberg. Ainda que em “Uivo” não houvesse a associação direta entre a redação do texto e o uso de drogas, o poema tematiza a entrega às suas volúpias e torturas consideravelmente e, no nível da expressão formal característica do texto, também incorporava suas nuances.

Antes mesmo de “Uivo”, porém, Ginsberg já trazia as drogas ao centro de sua poética. Em “Marijuana Notation”, originalmente escrito em 1951, conforme anotação do autor, há o esforço para se aproximar do domínio poético sobre as drogas manifestado por Baudelaire:

“Como estou mal!  
   esse pensamento  
 sempre me chega  
   com horror.  
 É estranho assim  
   pra todo mundo?  
 Mas pensamentos fugidios assim  
 sempre foram  
   meu métier.

Baudelaire – mas ele tinha  
 ótimos momentos alegres  
   encarando o espaço  
 olhando a  
   meia distância,  
 contemplando sua imagem

na Eternidade.  
 Eram seus momentos  
 de identidade.  
 É esta solidão que  
 produz esses pensamentos.

É dezembro  
 quase, estão cantando  
 Canções de Natal  
 na frente das lojas  
 de departamento no fim do quarteirão da  
 Rua Quatorze.<sup>34</sup> (Ginsberg, 2006, p. 74, tradução nossa)

Representativo do jovem Ginsberg, este tímido poema já ensaiava a experimentação sistemática posterior. Afeito aos registros de sonhos desde a época, é a partir de *Reality Sandwiches*, publicado originalmente em 1963, que retornará aos experimentos mais explicitamente (ignoramos, intencionalmente, as tematizações do uso de drogas nos poemas que antecedem o livro), com “Laughing Gas” (“Gás Hilariante”).

Este longo poema, que não foi reproduzido na coletânea brasileira, passa por diferentes registros vernaculares e versificações. Em uma típica formulação poética para o autor, o anestésico utilizado pelo dentista desde o início do texto vai assumindo o controle da expressão verbal, realizando uma “intoxicação” que conduz à êxtases religiosos, como o Satori da tradição budista, que como o próprio autor descreve em nota ao poema, é um “flash repentino de iluminação, despertando um vislumbre da mente comum, frequentemente resultado de meditação Zazen prolongada”<sup>35</sup> (Ginsberg, 2006, p. 771, tradução nossa) O que não impede que iluminações mais “profanas” e próximas ao pensamento imediato ou cotidiano apareçam: “O universo é um vazio/ em que há um buraco-sonho/ O sonho desaparece/ o buraco fecha// É o instante do entrar/ ou sair da/ existência que é/ importante - para agarrar-se ao/ segredo da

---

<sup>34</sup> “How sick I am!/ that thought/ always comes to me/ with horror./ Is it this strange/ for everybody?/ But such fugitive feelings/ have always been/ my métier.// Baudelaire – yet he had/ great joyful moments/ staring into space,/ looking into the/ middle distance,/ contemplating his image/ in Eternity./ They were his moments/ of identity./ It is solitude that/ produces these thoughts.// It is December/ almost, they are singing/ Christmas carols/ in front of the department/ stores down the block on/ Fourteenth Street.”

<sup>35</sup> “Sudden flash of enlightenment, awakening a glimpse of ordinary mind, often result of prolonged Zazen meditation practice.”

caixa/ mágica/ Pulando pra fora do universo/ por meio do Óxido Nitroso/ anestesiando mente-consciência”.<sup>36</sup> (Ginsberg, 2006, p. 197, tradução nossa)

Em *Kaddish*, retornará à “poética do entorpecente” com “Mescaline”, “Lysergic Acid” e “Aether”, seus poemas mais conhecidos sobre o assunto. O primeiro deles, traduzido por Willer em sua coletânea de 1984, trata do entorpecente originado do cacto peiote, também muito importante para a poética de Michael McClure (2005), que tece reflexões muito próximas ao ecocriticismo contemporâneo em seus poemas e ensaios publicados em *A nova visão*. Além de ter inspirado a introdução de Aldous Huxley no universo da expansão da consciência, com *As portas da percepção*. O peiote, “estimulante dos rituais dos Taramara de que Artaud havia participado em 1937” (Willer, 2022, p. 132), suscita em Ginsberg uma escrita característica do delírio, de fixação recorrente na tópica do envelhecimento e da morte. As tangentes místicas passam pela ópera, pela tradição clássica e pelo renascimento italiano, numa menção a Fra Angelico. Como os demais poemas de experimentação psicodélica, marca uma transição gradual do discurso mais coloquial - próxima da oralidade, como a de William Carlos Williams – para uma em que as associações livres e a energia extática assumem papel mais central.

Embora a técnica de Ginsberg esteja diante da “clínica” de Baudelaire e Benjamin, seu aprofundamento no processo lhe permite acesso ao domínio de Thomas De Quincey, ou mesmo do mais francamente experimental de Benjamin. Em grande medida, Ginsberg compõe uma poética do delírio que lhe torna paradigmática de algum modo – assim como para os *beats* e seus caudatários. O confronto com os aclives e declives da reflexão individual refletem o impulso “expansivo” que Ginsberg confere à sua voz poética, sempre sedenta pela experiência reveladora e consciente de seus preços: “Quero/ eu quero eu quero ridículo saber saber O QUE ginsberg apodrecendo” (Ginsberg, 2022, p. 134) A alternância entre prosaico e altissonante se dá, ainda que de modo menos intenso que em “Kaddish”, num ritmo que caracteriza o texto do autor como uma massa verbal heterogênea, que, apesar de realizar momentos de fluidez sonora ou métrica, abunda em transições abruptas, que ressoam num derramamento de pathos diante da incompletude da experiência humana, que não transcende apesar da intensificação e expansão da consciência.

Em “Ácido Lisérgico”, este que aborda um dos entorpecentes mais popularmente associados à contracultura, e certamente o mais controverso - além de representar, na ausência de parâmetros

---

<sup>36</sup>“The universe is a void/ in which there is a dreamhole/ The dream disappears/ the hole closes// It’s the instant of going/ into or coming out of/ existence that is/ important—to catch on/ to the secret of the magic/ box// Stepping outside the universe/ by means of Nitrous Oxide/ anesthetizing mind-consciousness.”

claros para tal, as potências mais altas atingidas por drogas até então -, segue a egomania de Ginsberg, marcada por constantes aparições do nome próprio, num poema cujo ritmo marcado pela (além da técnica do mantra) repetição do pronome “ele” - procedimento já utilizado em extensão em “Uivo” e “Kaddish” - contribui para a atmosfera de uma “ritualística profana”. O autor também relaciona a experiência à mitologia budista, onde este “ele” lhe força um confronto, que rende as imagens do poema, cuja profusão veloz atinge seu ápice na mandala, descrita nos versos finais.

É em *Planet News*, porém, que a prática do registro da droga consumida enquanto o texto era redigido é estabelecida, se seguirmos a cronologia dos *Collected Poems*. Num conjunto de notas disposto ao lado do poema “Journal Night Thoughts” (“Pensamentos Noturnos no Diário”)<sup>37</sup>, passamos a acompanhar pequenos lampejos que o poeta adicionou posteriormente ao poema retirado de seu diário. As notas, datadas de mais de três anos após a publicação original do poema, pontuam desde endereços descritos (ou visitados), pessoas presentes (ou lembradas) e, é claro, as drogas. Seja a maconha em NY, yage (*Banisteriopsis caapi*) em Pucallpa, psilocibina em um táxi, o LSD, o “gás hilariante” (N<sub>2</sub>O) utilizado no dentista ou a já mencionada mescalina, todas passam a fechar um cerco ao redor do poema, direcionando nossa interpretação cada vez mais para seus domínios.

O texto, que não destoia da poética típica de Ginsberg em nenhum aspecto (a não ser pela particularidade do registro suplementar das substâncias e de outras informações), dificilmente nos remeteriam ao uso de entorpecentes, a menos que fôssemos intérpretes à moda de Sainte-Beuve e procurássemos vestígios do uso de drogas do autor. Logo, há uma intenção clara da parte de Ginsberg em associar sua escrita poética, da forma que mais a promoveu – como “espontânea” -, com o uso de entorpecentes. Seja porque vê, como Baudelaire e Benjamin, uma “intensificação” das capacidades sensoriais e intelectuais ou porque entende este elemento como de fundamental posição em sua imagem de “guru da contracultura”, Ginsberg se vale de cada oportunidade para conectar os domínios do poético e do alucinógeno.

É em “Angkor Wat” - outro poema ainda não traduzido para o português - que a maconha – a mais estereotipicamente atrelada ao imaginário do *beatnik* - será associada às dimensões transcendentais que tanto o interessavam. Como diz em nota, há trechos do poema que foram redigidos sob influência da *cannabis*, enquanto se sentava no topo do templo em ruínas do império Khmer. Representante de um momento específico da vida de Ginsberg, o poema foi

---

<sup>37</sup> Também não incluso na coletânea brasileira.

composto após um longo período “ascético” na Índia, em que não consumiu carne ou praticou relações sexuais por quase um ano. De volta à vida usual, mas ainda no oriente, decide viajar ao Camboja, e ver o que é considerado o maior complexo religioso já construído pelo homem. Já inteiramente integrado a um panteísmo de laivos hindus e budistas, o autor escreve “Angkor Wat”, afirma, “em uma noite meio dormindo e acordando, como transcrições de passagens da consciência da mente do autor tornada sonolenta por uma injeção de morfina-atrofina num quarto de hotel na cidade de Siemreap, adjacente às ruínas de Angkor Wat.” (Ginsberg, 2006, p. 780, tradução nossa)

É aqui que a figura de agitador cultural que lideraria diatribes *hippies* se cristaliza, numa poética que frequentemente se inseria na ética de “cura” dos mantras, capaz de circular níveis de sentido intrincadas como a alegoria, e rapidamente “descer” à oralidade ou mesmo à estratos pré-rationais do gesto repetitivo da verbalização dos mantras no contexto da meditação. A dedicação da poesia a este espaço de experimentação levaria Ginsberg à vanguarda dos movimentos sociais, a outros campos experimentais – como as incursões pelo mundo da canção, que, embora após muito esforço, lhe renderia ao menos uma composição de peso, “Capitol Air”, projetada para funcionar em apresentações da banda *The Clash*, com a qual colaboraria, ainda, na canção “Ghetto Defendant” - e contribuiria, ainda que indiretamente para sua conexão com Bob Dylan, à quem retornaremos agora.

## 1. 2. “The Death of Emmett Till” e os desvios da canção de protesto de Bob Dylan

Em 1955, enquanto visitava alguns parentes, um jovem de 14 anos foi brutalmente assassinado<sup>38</sup> em Drew, Mississippi, onde vigorava o tempo que ficou conhecido como a “era Jim Crow”. Nome este retirado de um personagem de Thomas D. Rice, o “Jim Crow” original é dos representantes mais paradigmáticos do *blackface*. As características do *trickster*, emblema tradicional da canção *folk* nos Estados Unidos que incorpora, lembram, com as devidas ressalvas, o “malandro” celebrado pelo samba brasileiro. Entretanto, no caso de Jim Crow, não se tratava de celebração, mas de pura acusação. O personagem, pensado para estereotipar ainda mais o demográfico negro, se tornou símbolo na virada do XIX para o XX no sul dos Estados Unidos. Na “terra dos livres”, vigorava nada menos que um *apartheid*. A segregação racial só foi perder amparo legal em 1965, com o *Voting Rights Act*. A morte de

---

<sup>38</sup> Após “aparentemente assobiar para uma mulher branca”, segundo Clinton Heylin (2009, p. 73).

Emmett Till foi seguida por um julgamento considerado, hoje, falso – as transcrições, misteriosamente, sumiram, diz Michael Gray (2006), e o júri era constituído inteiramente por brancos.

Em fevereiro de 1962, Bob Dylan escrevia o que, até então, considerava sua melhor canção. (Heylin, 2009) Mesmo que, dois anos depois, dissesse que a canção era uma “bullshit song”, e que sua escrita àquele tempo visse o mundo em “preto e branco”, esta era a primeira de uma série de canções que imortalizariam um *certo* Dylan no imaginário estadunidense. “The Death of Emmet Till”, lançada apenas no volume 9 da *Bootleg Series*<sup>39</sup> numa versão demo, começa:

‘Twas down in Mississippi not so long ago  
 When a young boy from Chicago town stepped through a Southern door  
 This boy’s dreadful tragedy I can still remember well  
 The color of his skin was black and his name was Emmett Till (Dylan, 2017, p. 44)

Foi lá no Mississippi não muito tempo atrás  
 Quando um menino de Chicago atravessou uma porta Sulista  
 Da sua terrível tragédia me lembro muito bem  
 A cor da sua pele era negra e seu nome era Emmett Till (tradução nossa)

Esta primeira estrofe, típica do que se conhecia no círculo do *folk revival* que povoava o Greenwich Village no início dos anos 1960 como *topical song*, abre a “primeira canção de protesto” de Dylan. De 1964 em diante, Dylan moveria montanhas para se distanciar da imagem do cantor *folk* do Village, cujas canções se baseavam, em grande medida, no desenvolvimento de um tema de injustiça social com contornos claros. Entretanto, já aqui, no germe do Dylan “cantor de protesto”, há uma intuição poética, uma fineza do verso, assim digamos, que despontava para além da submissão à uma tendência – ainda que fosse o caso neste momento em que o artista ainda tentava se estabelecer.

O segundo verso cria uma divisão espacial entre um país um pouco mais distante da realidade segregacionista e um outro que permanecia na ilusão confederada (e ainda entre um país “real”

---

<sup>39</sup> Série de lançamentos que dura até o presente momento em CD e LP para gravações anteriormente conhecidas apenas por versões piratas. O termo *bootleg*, hoje já muito difundido na cultura musical, vem da fabricação ilegal de bebidas na Lei Seca. Vale notar que são os *bootlegs* de Dylan, mais especificamente os respectivos ao disco *The Basement Tapes*, lançado após diversas gravações ilegais circularem, que “iniciaram” a cultura das gravações pirata nos Estados Unidos.

e um supostamente imaginado pelos “folks that thinks alike” da última estrofe). Essa “porta Sulista”, atravessada por Till, era a fronteira para dentro de um país cuja ética domiciliar racista, de preservação dos costumes, imperava. Daqui em diante a canção se vale com destreza de um jogo entre dentro e fora, onde os espaços privado e público cooperam para a segregação - ainda que o amparo legal das “leis Jim Crow”, como ficaram conhecidas, fosse o real responsável.

Após o terceiro verso, que reitera a posição da voz poética de portador da memória - posição tradicional da canção *folk* -, a enunciação da identidade coletiva e individual, nessa ordem no quarto verso, uma vez que sua etnia precede seu nome na canção, determinam o sentido “de protesto” da canção. Não se trata de dizer que Dylan escrevia canções de protesto, entretanto, o contexto e o teor da canção fizeram com que a recepção fosse, ao menos inicialmente, esta - que, infelizmente, se provou exaustiva ao longo do tempo.

No início da segunda estrofe, a recolha de Till por seus algozes para dentro de um celeiro volta a tocar naquele jogo entre dentro e fora. Aqui, no segundo verso, a ocultação da vítima é simples, entretanto, dois versos depois (no quarto verso), há uma jóia bruta: “[t]here were screaming sounds inside the barn/ there was laughing sounds out on the street” - vinham sons de gritos do celeiro, vinham sons de risos da rua (tradução nossa).<sup>40</sup> A cesura divide (no mesmo verso) dois pentâmetros iâmbicos reconhecíveis - que nossa tradução tenta resgatar, ainda que insatisfatoriamente -, duas realidades (interior e exterior), onde os gritos de Till, marcados pela pluralidade gramatical (were), que projeta a dimensão social de sua posição na canção, são contrapostos às risadas cuja marcação gramatical singular (was), ainda que lastreada no vernáculo, claramente pesa contra o coletivo da vítima. Os gritos eram contidos pelas paredes do celeiro, mas seus ecos eram os de toda a segregação racial, como é de praxe na poética de denúncia em que se baseia a “canção de protesto”. Já as risadas soavam livremente pela rua, que, lembremos, não é onde os assassinos estão no momento do crime. Portanto, há algo de cumplicidade na dimensão pública da cidade de Drew, segundo este verso.

A terceira estrofe, aberta por uma imagética poderosa, colore ainda mais a cena:

Then they rolled his body down a gulf amidst a bloody red rain  
And they threw him in the waters wide to cease his screaming pain  
(Dylan, 2017, p. 44)

---

<sup>40</sup> Verso cuja performance vocal destoa do que foi cantado até então, mais próximo da oralidade, com menos alongamento das vogais. Toda a primeira estrofe é marcada por alongamentos em partículas gramaticais por melismas, sendo este verso, mais próximo da fala que do canto, destacado pela ausência dessa técnica.

Então eles rolaram seu corpo num golfo em meio a uma chuva  
vermelho-sangue

E o jogaram nas largas águas pra cessar seus gritos de dor (tradução  
nossa)

Este dístico, cuja musicalidade já na página impressiona pelas aliterações em t, r e w, assim como pela rima, projeta o sangue de Till para a chuva, incorporando a cumplicidade do crime para a ordem totalizante do fenômeno natural que preenche o espaço. Há, vale notar, uma dose letal de ironia no fechamento do segundo verso – onde a rima pobre rain/pain parece chamar atenção para si mesma. Caetano Galindo traduz o trecho como “pra interromper sua dor gritante” (Dylan, 2017, p. 45). Sua intenção de esclarecer o sentido mais diretamente buscado, de fato, funciona, ocultando o que há de ambíguo no “cease”, usualmente utilizado com cargas de piedade. Dylan sugere que os algozes queriam cessar a dor de Till, enquanto, na verdade, queriam cessar seus gritos. Talvez o problema esteja no uso do adjetivo “screaming”, que nos dirige para o entendimento de “pain” enquanto centro semântico. De qualquer forma, esta ambiguidade é claro exemplo da “fineza de ouvido” do poeta de Minnesota.

Os terceiro e quarto versos da estrofe (terceira) voltam à “razão” dos criminosos, só para, novamente – num movimento típico da poética de Dylan - deixá-la de lado (até porque não havia razão alguma). Como o eu lírico de Johnny Cash em “Folsom Prison Blues”, os algozes de Emmett Till o mataram só para “vê-lo morrer” - menos honrosos que o personagem de Cash, porém, o fazem *lentamente*. A quarta estrofe, que retrata o julgamento, amplamente acompanhado pela imprensa internacional, não deixa dúvida: como em “Hurricane”: “o julgamento foi um circo” (Dylan, 2021, p. 59, tradução de Caetano Galindo) Já no início da quinta estrofe, há uma marca do que Aldon Nielsen considera o “ponto de vista de uma *implicated witness*”.<sup>41</sup> (Nielsen, 2009, p. 188, grifo nosso) Dylan, mesmo dentro do que ninguém hesitaria de chamar de “tradição da canção de protesto”, recusava a assumir uma perspectiva que não fosse deslocada da motivação pessoal ou imediata. Ainda que a associação ao CORE (Congresso de Igualdade Racial) e o envolvimento na Marcha sobre Washington em 1963 – Dylan cantou quatro canções logo após o emblemático discurso “I have a dream”, de Martin Luther King Jr. - dessem a ver um artista diretamente afetado pelos temas da justiça

---

<sup>41</sup> O termo, de difícil tradução já que o próprio conceito de testemunha já acarreta o sentido de implicação, diz respeito ao reconhecimento feito pela própria testemunha de seu envolvimento na situação que observa. Algo como um passo além da observação, à *implicated witness* está interdito um julgamento neutro da situação, flertando uma certa simpatia com a vítima. A ideia é cara à poética do *folk* tradicional, que recorre com frequência à perspectiva do cidadão comum que, por algum motivo, se sente diretamente relacionado à injustiça que relata, mesmo que ela não o diga respeito imediatamente – como é o caso de brancos cantando pela justiça racial, como Dylan nessa canção.

social, Dylan nunca quis se distanciar dessa posição da *implicated witness*, com ênfase no “testemunha”. Cantar canções de blues tradicionalmente compostas por negros que sofriam diariamente com o racismo, ou mesmo entoar, “enchendo a boca”, a famigerada “*N-word*” em “Hurricane” (treze anos após a gravação de “The Death of Emmett Till”), nunca ofuscaram seu julgamento a respeito de sua real posição de privilégio, ainda que amargo.

No último verso desta quinta estrofe: “[w]hile Emmett’s body floats the foam of a Jim Crow southern sea” - “enquanto o corpo de Emmett flutua na espuma de um mar sulista Jim Crow”<sup>42</sup>, a aliteração em f (do original) conduz, no nível da forma, a imagem do corpo que flutua nessa espuma, passível de ser entendida como lembrança da sordidez do crime. O “Jim Crow southern sea”, não possui mais seu “sulismo” capitalizado, e, portanto, não mais representa a institucionalização do racismo “de dentro para fora” (do ambiente domiciliar para o público), mas sim o monturo de um racismo encrustado numa vastidão aberta, sem lei.

Nas duas últimas estrofes, Dylan faz o que é de seus apelos mais associáveis à canção de protesto. O chamado à aliança faz com que a posição do cantor se evidencie, fixando o sentido para o leitor apressado – ou ouvinte, nesse caso. Há, contudo, outro cintilar no segundo verso da sexta estrofe. Dylan reconfigura a imagem mais-que-gasta das “mãos sujas” (de sangue e/ou de terra) para

If you can’t speak out against this kind of thing, a crime that’s so unjust

Your eyes are filled with dead men’s dirt, your mind is filled in dust  
(Dylan, 2017, p. 44)

Se você não ousa se manifestar contra algo do tipo, um crime tão injusto

Seus olhos estão cheios de terra de cova, sua mente cheia de pó  
(tradução nossa)

Assim, os olhos, “janelas da alma” tão excitadas nesta canção - como de costume em Dylan, diga-se de passagem -, é que estão sujos, não de sangue ou de lama, mas de “dead men’s dirt” (“sujeira dos mortos”, na tradução de Galindo, Dylan, 2017, p. 45), pois, lembremos, este crime havia sido cometido há quase uma década, e o racismo que Dylan condena aqui é imantado por toda a carga histórica que a segregação possuía num país que tanto pregava seus valores democráticos. A mente, “cheia de pó”, traz o caráter retrógrado ao nível da fanopéia: o pó de que viemos e para o qual retornaremos, a poeira do *dust bowl*, cenário das viagens de Woody

---

<sup>42</sup> Galindo traduz por “mar sulista de racismo”.

Guthrie, aqui, é símbolo do conservadorismo racista. Merecedores de “grilhões e correntes”, os compactuantes merecem que seu sangue “se recuse a correr” - a injustiça é tamanha que a revolta deve vir até mesmo dos princípios orgânicos do corpo. A *Ku Klux Klan*, que ainda existia, mais fantasmagórica que nunca no período, encerra, na última estrofe, o conjunto de imagens “tenebrosas” que fortalecem o “chamado” aos “folks that thinks alike”, cujo vernáculo interiorano evidencia que não se trata de uma causa “urbana”, aburguesada, mas de todos. O último verso, platitudinário - como o que resta de batido na canção e em muito da tradição do *folk revival* e da canção de protesto - retorna à dicção dos Pais Fundadores numa busca por uma “tábula rasa”, um reinício que não viraria as costas para toda a tradição que vai daqueles a Whitman, Thoreau, Emerson e destes para o tempo de Dylan, mesmo que, vale lembrar, a igualdade racial não fosse questão das mais primárias para essa estirpe de novecentistas.

Dylan jamais retornaria a este “preto e branco”. Não que a justiça racial fosse deixar de figurar em sua obra. Longe disso. O fato é que, daí em diante, o cantor recém-chegado a Nova York se desprenderia, cada vez com mais força - já visível nos lampejos poéticos desta canção - da tradição da canção de protesto. Os “Mr. Jones”<sup>43</sup> sempre tentariam voltar a este ponto, e o perguntariam incessantemente o que há de “engajado” por trás de letras como “Blowin’ in the Wind” ou “A Hard Rain’s A’ Gonna Fall” - sem mencionar as posteriores, integrantes da “quadriologia”, que dificultavam ainda mais provocações do tipo.

Em maio de 1963, com o lançamento de *The Freewheelin’ Bob Dylan*, o artista teria sua canção mais famosa até então (“Blowin’ in the Wind”) projetada ao nível de *hit*, com a versão do trio popular *Peter, Paul and Mary*, dois meses depois. Deste ponto em diante, a fricção com a imprensa e outros representantes mais tradicionalistas da luta social seria cada vez maior. Embora autor dos “hinos de protesto”, de seu tempo e de todos, a figura deste cantor que dedicava seu ofício poético às mazelas de seu mundo com clareza cristalina - ao menos um tipo específico de clareza - o assombraria a ponto de provocar uma recusa total.

E aqui se abre uma das chaves interpretativas para o período de Dylan que queremos abarcar, o compreendido entre os álbuns *Bringing It All Back Home* e *John Wesley Harding*. Para muitos, após tentativas mais brandas de se desvencilhar do *folk revival* e da cena das canções de protesto do Village, Dylan se valeria de uma abordagem mais radical, aliada às técnicas da poética *beat* e da performance característica do rock para fazê-lo. Nossa leitura, embora não

---

<sup>43</sup> Apelido difundido na recepção de Dylan a partir de “Ballad of a Thin Man”, onde ironiza a posição do jornalista “square”, sempre em busca de respostas diretas e associações entre o artista e o engajamento social e político.

negue o que há de recusa na roupagem, quer fazer possível uma imagem algo engajada do Dylan que recusa o lugar de *folksinger*. Nossa hipótese é que Dylan, desde sempre artista engajado politicamente, apenas transferiu suas energias para uma prática mais próxima do que desejava, longe do “preto e branco”, mas ainda preocupado com as dimensões políticas e sociais de sua obra. Contudo, não se trata de simplesmente dizer que essas dimensões eram seus únicos interesses no período em questão. Isso seria dizer que Dylan era um cantor de protesto antes e que, incrivelmente, permaneceu sendo. Longe de fazer o que talvez seja a mais herética das constatações neste campo de estudos (dos “Dylanólogos”), queremos apenas equilibrar o amplo reconhecimento do “engajamento” do Dylan “inicial” e o “radicalismo” *beat*/ “roqueiro” da “quadriologia”. A medida justa aristotélica, poderíamos dizer apropriando-nos do termo e balanceando o seu sentido.

Vale uma observação: o Dylan “canônico” da canção de protesto (leia-se, o que foi e continua sendo apontado como tal), dificilmente é o de “Emmett Till”. De fato, a contradição sempre foi evidente, pois o que era trazido à frente era o Dylan de “Blowin’ in the Wind”<sup>44</sup> e “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. E como está longe de nós querer oferecer interpretações que satisfaçam quaisquer vontades com essas canções, deixemos apenas um ponto claro: a resposta que sopra no vento carrega ou ao menos ecoa Allen Ginsberg. Embora o ponto inicial para o contato entre ambos os artistas seja, para muitos, “Hard Rain”, já que o autor de “Howl” afirma ser essa a primeira canção de Dylan que ouviu, e que o levou a chorar por sentir que o “bastão de uma geração *beat*” havia sido passado<sup>45</sup>, sugerimos que neste momento da carreira de Dylan sua poética já ecoava.

Steven Belletto, em texto sobre a interseção *Beats*/Bob Dylan, diz que a canção inicial de *Freewheelin’ Bob Dylan* lembra o poema “America”, de Ginsberg - publicado em 1956 em seu primeiro livro, *Howl and other poems* -, com suas “perguntas sem respostas”, e que

Ambos os conjuntos de perguntas requerem engajamento imaginativo da parte do leitor/ouvinte, e ressoam com a definição de ‘Beat’ segundo Kerouac, enquanto ‘um estado de beatitude...

---

<sup>44</sup> Os próprios comentários precoces e talvez dissimulados de Dylan sobre a canção sugerem que ele a via como uma criação mais simples. Isso é o que diz em Junho de 1962, quando a letra é publicada na revista *Sing Out!*: [Dylan] ‘Não há muito o que eu possa dizer sobre essa canção exceto que a resposta está soprando no vento. Muitos desses *hips* estão me dizendo onde a resposta está mas oh eu não vou acreditar. Ainda digo que está no vento e como um pedaço de papel incansável ela tem de descer em algum momento... Mas o único problema é que ninguém pega a resposta quando ela desce então poucas pessoas a veem e sabem... e aí ela voa de novo... Ainda digo que alguns dos maiores criminosos são aqueles que viram o olhar quando veem um erro e sabem que aquilo está errado. Só tenho 21 anos e sei que houve guerras demais... Vocês com mais de 21 são mais velhos e sábios.’ (Gray, 2006, p. 64, trad. nossa)

<sup>45</sup> Cf. *No Direction Home*, de Marin Scorsese.

tentando amar toda vida, tentando ser completamente sincero com todos, praticando resistência, bondade, cultivando alegria de coração'. (Belletto, 2021, p. 173, tradução nossa)<sup>46</sup>

Todavia, como o elo deste “engajamento beat” já foi apontado por Belletto e é, numa visão geral, da ordem do dia para a crítica, gostaríamos de sugerir uma associação menos explorada a partir da imagem do “vento uivante”. As questões que derivam desta ética kerouacquiana nos textos de Ginsberg e Dylan tendem a povoar a recepção dos autores. A predominância das análises sobre os aspectos comportamentais, quando se trata dos *beats*, é uma questão recorrente, e que costuma servir erroneamente de apoio para detratores. Embora este estado “beatífico” abraçado por Kerouac seja uma reação ao que ficou conhecido como o sentido da palavra “beat”, sua associação a ele é possível e frutífera em nosso caso. Portanto, quando os elementos comportamentais que compõem a ética beat e contracultural forem discutidos, deveremos manter em mente a plurivocidade dos termos com os quais trabalhamos e da fluidez entre interpretações místicas e ideológicas, por exemplo.

### 1.3. “Os ventos uivantes”: unindo Dylan e Ginsberg em seus inícios

Desde “Let Me Die in My Footsteps”, gravada em 1962, que já evocava os *bomb shelters* e, portanto, a dimensão quase universal do antiarmamentismo característico da associação com Ginsberg, Dylan toma a figura do vento enquanto fundamental para sua expressão.

The meaning of life has been lost in the wind (Dylan, 2017, p. 46)

Interpretando as canções comparativamente (“Let Me Die in My Footsteps” e “Blowin’ in the Wind”), o que sopra no vento é nada menos que o sentido da vida. Agora, para além de respostas fáceis e ultra-determinantes como essa, que já foram reiteradas exaustivamente, vale ressaltar que o vento é um condúite entre a poética de Ginsberg e Dylan, pois, lembremos, o “Uivo”, repete *ad infinitum* o pronome “who”. O som mais característico deste poema cuja energia vital transborda, justamente, de sua sonoridade, é o “who”, que lembra, sim, o uivo de lobos e cães, mas também o som de corujas e, por que não, do vento.

Para Ginsberg, a imagem do vento não funciona tanto como para Dylan em matéria de potência poética, para quem nele “sopra a resposta”. Na canção seguinte à “Blowin’ in the Wind” no disco *The Freewheelin’ Bob Dylan*, “Girl of the North Country”, o vemos, no plural e uivante:

---

<sup>46</sup> “Both sets of questions require imaginative engagement on the part of the reader/listener, and resonate with Kerouac’s definition of ‘Beat’ as ‘a state of beatitude... trying to love all life, trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart’.”

“Please see if she’s wearing a coat so warm/ To keep her from the howlin’ winds”.<sup>47</sup> (Dylan, 2017, p. 112) A expressão, comum no inglês, não chamaria atenção não fosse sua recorrência nas letras do autor. E, ainda, o fato de o vento ser, como o autor, multifacetado. Numa canção, “sopra a resposta” - para quantas perguntas, não é mesmo? - e, logo na próxima, representa uma intempérie da qual gostaria de proteger a amada distante, uma ameaça cujo som é nada menos que o da matilha de lobos que uiva.

Portanto, sigamos agora o sopro do vento por uma série de textos de Dylan que abrem portas para sua intertextualidade com Ginsberg e outros autores da tradição em que se inserem. Longe de exaustiva, esperamos que esta seleção seja sintomática do quanto a imagem vale enquanto matéria poética para ambos os autores. Se começarmos pelo começo,<sup>48</sup> é interessante notar que a descrição do primeiro contato com Nova York, “a cidade que viria a moldar meu destino, Gomorra moderna” (Dylan, 2005, p. 15), feito nas *Crônicas*, Volume 1, logo após desmentir os boatos que alimentava naquela época - sobre ter viajado em trens de carga como Guthrie e Kerouac -, é feita assim:

O que fiz foi atravessar o país desde o Meio-Oeste em um sedã quatro portas Impala 57 – direto de Chicago, dando o fora de lá, correndo por todo o trajeto, por cidades enfumaçadas, estradas sinuosas, campos verdes cobertos de neve, em frente, rumo ao Leste, cruzando as divisas estaduais, Ohio, Indiana, Pensilvânia, uma viagem de 24 horas, cochilando no banco de trás a maior parte do caminho, batendo papo furado. Minha mente fixada em interesses ocultos... e então finalmente rodando sobre a ponte George Washington.

O carrão parou do outro lado da ponte, e eu saí. Bati a porta atrás de mim, dei adeus, avancei para a neve espessa. *O vento cortante me atingiu no rosto*. Enfim eu estava ali, em Nova York, a cidade que parecia uma teia complexa demais para se entender, e eu não iria tentar. (Dylan, 2005, p. 15, grifo nosso)

---

<sup>47</sup> “Por favor, veja se ela está usando um casaco bem quente/ Pra se proteger dos ventos uivantes”. (trad. Caetano Galindo. In: Dylan, 2017, p. 113)

<sup>48</sup> Apenas para exemplificar a amplitude assumida pela figura do vento para Dylan, deixo a descrição de Michael Gray (autor da *Bob Dylan Encyclopedia*) de Duluth, cidade próxima à natal de Dylan (Hibbing), e uma menção à uma intertextualidade entre Dylan e T. S. Eliot. Em ambas a figura do vento e seu som são centrais: “Duluth é uma cidade desajeitada, dura, cheia de bebuns pelas ruas que tropeçam até a orla industrial aonde o vento vem da água. O lago é tão grande que parece o mar, fazendo Duluth parecer uma cidade à beira-mar, com ventos constantes, pessoas rígidas, um certo ar de ameaça, ou ao menos uma certa sensação de que é melhor tomar cuidado nessas ruas pálidas e encharcadas de pobreza.” (Gray, 2006, p. 192, trad. nossa) “Matthew Zuckerman pontua uma referência a Eliot que vem entre “Visões de Johanna” e “Sonhei que vi Santo Agostinho”, na canção “Muito de Nada”, das *Basement Tapes*. O refrão é “Diga olá a Valerie, diga olá a Vivien/ Mande a elas todo meu salário nas águas do oblvio”, Vivien Haigh-Wood foi a primeira esposa de Eliot, Valerie Fletcher a segunda. Zuckerman continua: “Coincidência? Provavelmente não... [e] ‘muito de nada’ é um resumo aceitável [um dos temas] de *A Terra Devastada*”. (Zuckerman *apud* Gray, 2006, p. 207) “Essas linhas ilustram o ponto” (Gray, 2006, p. 207): “Que barulho é esse agora? O que o vento está fazendo?/ Nada novamente nada./ Será Que você sabe nada? Será que enxerga nada? Será que lembra/ ‘Nada?’.” (Eliot, 2018, p. 121, trad. Caetano Galindo)

O trecho sublinhado dispensa comentários. Destaco apenas a dicção de Kerouac do relato. Num catálogo whitmaniano, de enumeração caótica e acúmulo, uma “*chain of flashing images*”,<sup>49</sup> Dylan rapidamente passa do meio-oeste à Nova York, cuja primeira impressão - duradoura, acreditamos - é cortante. Nada mais adequado que seu primeiro sucesso (“Blowin’ in the Wind”), inextricável da cena folk de Nova York, fizesse jus ao elemento basilar. O vento aparece em diversas canções<sup>50</sup> e poemas, além de figurar, como já vimos, em sua autobiografia, e em seu livro experimental *Tarântula*.

Por outro lado, Gray (2006) afirma que “howl”, era uma das palavras favoritas de William Blake,<sup>51</sup> poeta que, ainda segundo o autor, passava por um *revival* na cena da virada beat/hippie, vindo a se tornar um “New Age hero”. (p. 54) Com efeito, é Ginsberg quem mais representa esse *revival*. Personificação da interseção *beat/hippie*, o autor de “Kaddish”, já aos 22 anos, oito anos antes de publicar seu primeiro livro, escrevia:

“Ao ler ‘A Rosa Doente’, de William Blake”

Rosa do espírito, rosa de luz  
 Flor da qual tudo dirá,  
 Seria esta negra visão do meu olhar  
 A maneira de um orgulhoso feitiço,  
 Místico charme ou mágico brilho,

---

<sup>49</sup> “Corrente de imagens cintilantes” em tradução livre, termo derivado da poética *beat*, respectivo à técnica de transição imagética aperfeiçoada por Dylan e Ginsberg, mas que deve ser entendida enquanto procedimento decisivo para esta tradição a partir de seu desenvolvimento através das linhas simbolista e surrealista até os textos *beats* iniciáticos, como as cartas de Cassady e os primeiros romances de Kerouac. Ginsberg cunharia o termo em entrevista à Seth Goddard em 1994, falando, justamente, sobre Dylan: “Então aquelas cadeias de imagens cintilantes que você vê em Dylan como ‘the motorcycle black Madonna two-wheeled gypsy queen and her silver studded phantom lover’ [citação algo imprecisa de “Gates of Eden” feita de cabeça por Ginsberg na entrevista], elas são influenciadas pelas cadeias de imagens cintilantes de Kerouac e pela escrita espontânea, e isso se espalha nas pessoas. De ’64 em diante, as pessoas estão começando a olhar com cuidado os textos dos Beatles e de Dylan e começando a desenvolver outra instrução [literacy].” (Ginsberg *apud* Schumacher, 2017, p. 222, trad. nossa)

<sup>50</sup> Entre elas, mas não exclusivamente: “Talking New York”, “Song to Woody”, “Let Me Die in My Footsteps”, “Blowin’ in the Wind”, “Girl of the North Country”, “Bob Dylan’s Blues”, “Walls of Red Wing”, “All Over You”, “Farewell”, “Boots of Spanish Leather”, “When The Ship Comes In”, “Paths of Victory”, “Lay Down Your Weary Tune”, “Percy’s Song”, “Ballad in Plain D”, “Subterranean Homesick Blues”, “Love Minus Zero/No Limit”, “Mr. Tambourine Man” (windy beach), “Gates of Eden”, “All Along the Watchtower”, “One More Night”, “If Dogs Run Free”, “Watching the River Flow”, “When the Night Comes Falling from the Sky”, “Someone’s Got a Hold of My Heart”, “Caribbean Wind”, “Idiot Wind”, “You Changed My Life”, “Never Say Goodbye”, “Isis”, “Something There Is About You” (whirlwind), além de ecoar em ocorrências como “blows right through me” (“Brownsville Girl”).

<sup>51</sup> Rolling Thunder, nome da turnê de Dylan nos anos 70, ponto inicial e “final” deste texto, também seria uma de suas expressões favoritas, segundo Gray.

Ó julgamento de fogo e pavor?

Que eterna força confusa

Em seu ser, como um humano

Espírito encolhido numa confinada

Imortalidade, que Florescer

Nos reúne internamente, espantados?

É este o mal da ruína?<sup>52</sup> (Ginsberg, 2006, p. 14, tradução nossa)

Além de muitas imitações que praticava<sup>53</sup>, esta homenagem explícita revela a forte presença do romântico inglês em sua obra. Este *revival*, do qual fez parte também o poeta do *Black Mountain College* Robert Creeley, diz muito respeito ao contexto da contracultura, uma vez que o poeta sempre foi associado à loucura.

O Eliot de segunda fase (pós-*Quartetos*, não o de *Wasteland*) era o modelo a ser seguido, assim como alguns poetas hoje devidamente configurados como menores, como Allen Tate e John Crowe Ramson. Na crítica, predominava o *New Criticism*. Não se lia Blake, nem qualquer outro dos autores visionários da tradição romântica; seguia-se mais o formalismo de Pope e Driden. Não se falava em Whitman e muito menos em Hart Crane. Sabiam que Ezra Pound era importante, mas sem conseguir explicar os motivos. William Carlos Williams morava a vinte quilômetros de Columbia mas nunca havia sido chamado para dar uma conferência lá. Qualquer semelhança com situações análogas, inclusive em épocas mais recentes no meio literário ou acadêmico brasileiro, não é uma mera coincidência... (Willer, 1984a, p. 16)

O verso longo, expansivo, característico da obra “canônica” de Ginsberg é, segundo Marjorie Perloff, derivado de “Blake, Whitman e da Bíblia”. (1990, p. 205) Outro fato pontuado por ela sobre esta conexão é que um dos poemas mais antigos de Ginsberg, preservado em seus *Collected Poems* (datado 1945-1949), “An Eastern Ballad”, já carrega heranças blakeanas:

Falo de amor que vem à mente:

A lua é fiel mas cega;

Ela se move na mente, silente

Perfeito cuidado a fez sombria.<sup>54</sup> (Ginsberg, 2006, p. 26)

---

<sup>52</sup> “On Reading William Blake’s ‘The Sick Rose’”// Rose of spirit, rose of light,/ Flower whereof all will tell,/ Is this black vision of my sight/ The fashion of a prideful spell,/ Mystic charm or magic bright,/ O Judgement of fire and of fright?// What everlasting force confounded/ In its being, like some human/ Spirit shrunken in a bounded/ Immortality, what Blossom/ Gathers us inward, astounded?/ Is this the sickness that is Doom?”

<sup>53</sup> Antes de se tornar um poeta de sucesso, Ginsberg praticava muitas imitações de Blake, além de outros ingleses como Marvell e Donne. (Cf. *Collected Poems*)

<sup>54</sup> “I speak of love that comes to mind:/ The moon “is faithful although blind;/ She moves in thought she cannot speak/ Perfect care has made her bleak.

Como menciona a autora de *Poetic License*: “O poeta de vinte anos que colocou a cesura na terceira linha e encurtou a quarta, começando, ao modo Blakeano, com um troqueu, já era um poeta muito talentoso.”<sup>55</sup> (Perloff, 1990, p. 206, trad. nossa) Há, ainda, a famosa anedota que fez com que Blake acompanhasse Ginsberg até o fim:

Ginsberg [...] teve uma estranha experiência místico-visionária em 1948 no seu apartamento no Harlem; enquanto lia o poema *Ha! Sun-Flower* dos *Songs of Experience* de Blake e se masturbava, ouviu a voz do próprio Blake, recitando o poema; nesta ocasião, experimentou um estado de hipersensibilidade muito semelhante ao Satori budista ou a certas viagens de ácido. Esta experiência o convenceu que como poeta, estava destinado a prosseguir pela trilha de William Blake, ou seja, dos autores visionários, proféticos e messiânicos. (Willer, 1984b, p. 194)

A tradição formativa de Ginsberg passa, portanto, impreterivelmente por Blake, como podemos observar. Poderíamos dizer que a herança em Dylan já seria “reconhecível”, uma vez que “Uivo”, poema dos mais importantes do período contracultural, cujo sexto verso lê “que passaram por universidades com olhos frios e radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz de William Blake entre os estudiosos da Guerra” (Ginsberg, 1984, p. 41, trad. Cláudio Willer), lhe foi decisivo. Contudo, a ponte direta Blake/Dylan, mesmo sem a mediação de Ginsberg, é possível. Sendo assim, como este se trata de um trabalho onde a interseção entre Dylan e Ginsberg é fundamental, tentaremos dar conta daquela sem deixar esta inteiramente de lado.

Como gostaríamos de fazer claro, estamos trabalhando pela via da intertextualidade, e não pela da influência. Não buscamos, por meio de um árduo trabalho, verificar “créditos e débitos”, mas sim investigar modos de apropriação e reconfiguração poéticos que conectem autores e textos, muitas vezes distantes, de modo a iluminar seus sentidos e fortalecer uma leitura histórica e crítica. Desse modo, pensemos sobre o que diz Gray:

A influência Blakeana em Dylan pode ser aparente como questão de “pensamento”: isto é, num trabalho de pensamento que alcança uma economia de linguagem concentrada e um tom quase de desinteresse sobre o que é na verdade experienciado com intensa emoção pelo escritor. Em Blake vemos isso, por exemplo, em “The Sick Rose”. Em Dylan vemos isso na construção do álbum John Wesley Harding (especialmente em “I Dreamed I Saw St Augustine”) e em canções individuais de seu repertório, incluindo “Love Minus Zero/No Limit”, que compartilha com “The Sick Rose” o tema da possessividade destruindo o amor.<sup>56</sup> (2006, p. 51, trad. nossa)

---

<sup>55</sup> “The twenty-year-old poet who placed the caesura in the third line and who foreshortened the fourth, beginning, in Blakean fashion, with a trochee, was already a very accomplished poet.”

<sup>56</sup> “Blakeian influence on Dylan can be apparent as a question of ‘thought’: that is, in a labour of thought that achieves a concentrated economy of language and a tone almost of disinterestedness about what is actually experienced with intense emotion by the writer. In Blake we see this, for instance, in ‘The Sick Rose’. In Dylan

Entretanto, é em duas canções que o autor diz recair com mais força a influência. “Gates of Eden” e “Every Grain of Sand”, certamente, são as mais “blakeanas” de Dylan, tentemos entender por quê. Alcides Cardoso dos Santos, em *Visões de William Blake*, nos diz:

A “leitura infernal” que Blake propõe e pratica em sua poesia promove a desarticulação das certezas e dos princípios que fundamentam os sistemas de pensamento, fazendo com que suas “rodas estelares”, termo que Blake usa para designar o racionalismo, girem de forma diferente. [...] Essa forma de leitura, ou releitura, se preferirmos, caracteriza o tipo de existência que Blake denominou “vórtice” ou “centro”, que estabelece um movimento centrípeta rumo ao infinito, ao contrário da forma de existência denominada “circunferência”, aquela que se fecha sobre si mesma instaurando as certezas e verdades que darão suporte à dominação. (Santos, 2009, p. 22)

Vejamos, agora, a primeira estrofe de “Gates of Eden”:

Of war and peace the truth just twists  
 Its curfew gull just glides  
 Upon four-legged forest clouds  
 The cowboy angel rides  
 With his candle lit into the sun  
 Though its glow is waxed in black  
 All except when ‘neath the trees of Eden (Dylan, 2017, p. 306)

De guerra e paz a verdade só se torce  
 Só paira a gaivota de seu toque de recolher  
 Sobre nuvens-florestas quadrúpedes  
 Cavalga anjo caubói  
 Com sua vela inflamada de sol  
 Por mais que se encere de negro sua chama  
 A não ser quando sob as árvores do Éden (Dylan, 2017, p. 307,  
 tradução de Caetano Galindo)

Tomando de empréstimo o modelo do monólogo dramático de outro inglês, Robert Browning, Dylan abre esta canção com versos que, em razão da dimensão poética, e talvez dos visíveis ecos de Blake, receberam uma tentativa – frustrada, diz Gray (2006) – de leitura poética “tradicional”. Num programa da BBC, a recitação dos versos não preservou a potência da

---

we see it in the make-up of the John Wesley Harding album (especially in ‘I Dreamed I Saw St Augustine’) and in individual songs throughout his repertoire, including ‘Love Minus Zero/No Limit’, a song that shares with ‘The Sick Rose’ the theme of possessiveness destroying love.”

performance original. Qualquer leitor de Dylan que já tenha tentado o feito verá rapidamente a série de problemas que se impõem, ainda que haja letras cuja força na página resiste mais bravamente que outras. O “balanço de opostos”, procedimento fundamental para a poética de Blake, é o norteador do texto. Porém, de saída, é preciso esclarecer que esta canção faz parte de um período em que Dylan começou a escrever canções bem distintas das que havia feito até então, assim como poemas em verso livre bem próximos dos *beats*. A força dos elos romântico-simbolista-surrealista, nessa fase, é muito maior, e a interpretação da canção não pode prescindir de sua definição mais detalhada.

O simbolismo e o surrealismo compartilham uma busca pelo “sur-real”, por um “mais real”, que, no caso dos primeiros, tinha cores transcendentais mais claras, enquanto estes já trabalhavam no campo do inconsciente. De qualquer forma, o filtro *beat* faz com que o objetivo para o qual essa busca se dirige se torne ainda mais difuso. O que permanece é uma estética altamente sinestésica, como das “Correspondências” de Baudelaire e do “Soneto das Vogais”, de Rimbaud.

Lá entre o fim do ocaso e a badalada débil da meia-noite  
 Nos agachamos na soleira da porta, trovão retumbando  
 Enquanto majestosos sinos de raios riscavam sombras nos sons  
 Parecendo os carrilhões da liberdade reluzindo  
 Reluzindo pelos guerreiros cuja força não é lutar  
 Reluzindo pelos refugiados da estrada desarmada das fugas  
 E por cada um dos soldados oprimidos na noite  
 E encaramos os carrilhões da liberdade reluzindo<sup>57</sup> (Dylan, 2017, p. 232, trad. nossa)

Assim começa “Chimes of Freedom”, canção significativa de um momento em que a poética de Dylan tomava um rumo diferente. Não só sua poética, é claro. Mas foquemos nisso por enquanto. De início, o crítico espaço temporal – a noite, cuja definição nos chega de modo específico - já nos desafia. O que significa o momento entre o fim do pôr do sol e a meia-noite? Há algo de específico sobre este período da noite que não captamos, além da ausência total de luz solar? E, se é isso, por que o limite da meia-noite?

---

<sup>57</sup> “Far between sundown’s finish an’ midnight’s broken toll/ We ducked inside the doorway, thunder crashing/ As majestic bells of bolts struck shadows in the sounds/ Seeming to be the chimes of freedom flashing/ Flashing for the warriors whose strength is not to fight/ Flashing for the refugees on the unarmed road of flight/ An’ for each an’ ev’ry underdog soldier in the night/ An’ we gazed upon the chimes of freedom flashing” (Dylan, 2017, p. 231)

Talvez, achar respostas claras o suficiente para deslindar as muitas tramas de um texto que nos coloca desafios como este não seja o melhor caminho. Como bem diz Baudelaire,

A Natureza é um templo onde vivos pilares

Deixam às vezes vagas falas manifestas;

E o homem nela passa por entre florestas

De símbolos que o olham com olhos familiares. (Baudelaire, 2019, p. 43, trad. Julio Castañon Guimarães)

A “vaga fala manifesta” da noite nos olha com “olhos familiares”, certamente. Mas, o que entendemos dela são apenas “longos ecos vagos [que] se respondem/ Em uma tenebrosa e profunda unidade,/ Tão vasta como a noite e como a claridade”. (id. *ibid*) Ou, ainda, como Jacques Rivière diz sobre Rimbaud: “Quanto mais o percebemos exato, e fiel ao objeto que pinta, menos o compreendemos, porque antes de tudo seria preciso saber o que ele pinta.” (Rivière, 2021, p. 235, trad. Julio Castañon Guimarães) Acessamos um “objeto” indefinido por uma descrição (ou “pintura”) que guarda sua indefinição. E é preciso lembrar, a indefinição não está apenas em nosso *acesso* a ele. Sua natureza é *ser indefinido*. Apenas a aceitação de um regime transcendente ou inconsciente o traria para uma definição “clara”. As interpretações políticas desta canção, por exemplo, se permitem a liberdade de definir com mais exatidão um *ethos*, ainda que os seus contornos não sejam claros na letra.

Minha hipótese é que desde “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, em boa parte de sua poética, Dylan está para o que escreve como Rimbaud – essencialmente -, e em simultâneo como Baudelaire, especialmente este das “Correspondências”. Rivière, poucas linhas depois da citação sobre Rimbaud acima, diz:

A verdade não é que Rimbaud não saiba o que diz, mas é que ele não sabe o que é que ele diz. A incoerência de sua linguagem é apenas o reflexo da ignorância em que ele se encontra a propósito da espécie de coisa de que ele fala. [...] Suas palavras nascem perto demais de seu espírito, de modo que as não pode ouvir antes de as pronunciar. (Rivière, 2021, p. 236)

Fato é que Rivière traz problemas sobre a natureza da linguagem que fundariam preceitos pós-estruturalistas algo como meio século depois. Não é nosso intuito abordá-los descritivamente aqui. A injunção do francês já é clara o suficiente. Enquanto o *New Criticism*, por exemplo, se baseava na poética do Eliot dos *Quatro Quartetos* – que comprimiam à sua perspectiva, vale dizer -, onde o desenvolvimento de um tema, claro e circunciso, era primordial (não importa quão obscuro fosse ele ou seu tratamento), a resposta a essa vertente, dada por muitos poetas modernos, mas especialmente os *beats*, que chamavam para si toda essa poética que não

prescindia de um “tema”, dava vida a uma das tensões mais fortes da poesia moderna, que permanece até hoje - claro, com desdobramentos contemporâneos que escapam ao escopo de nossa empreitada.

Há, como dissemos, um possível *ethos* político em “Chimes of Freedom”. Contudo, a ressonância de John Donne (Meditação 17 – “Devoções sobre ocasiões emergentes”), ainda que com a *liaison* de Hemingway – que poderíamos ignorar, pois Dylan dialoga mais diretamente com Donne que com o americano (e. g. “Standing in the Doorway”) - desloca esse *ethos* político da canção de protesto, mais atribuível à “The Death of Emmett Till”, por exemplo, para uma consideração mais ampla sobre a condição humana, talvez nem mesmo restringível ao contexto da Guerra Fria.

A esse respeito, a ressonância de “Vacillation”, de Yeats – mais claro pelo primeiro verso da primeira estrofe e pelo primeiro verso da última estrofe<sup>58</sup> - contribui ainda mais. O poema de Yeats começa:

Entre extremos  
O homem corre seu curso;  
Um estigma, ou hálito flamejante,  
Vem destruir  
Todas essas antinomias  
De dia e noite  
O corpo o chama morte, O coração remorso  
Mas se corretos  
Que é a alegria?<sup>59</sup> (Yeats, 1996, p. 381, tradução nossa)

A meditação tardia sobre temas fundamentais, inicialmente menos crítica que o texto de Dylan, mas que rapidamente assume uma feição mais complexa, está distante da poética que descrevemos acima. Yeats, bem mais tradicionalista que qualquer dos autores que constituam nosso cânone específico aqui, entra como uma das muitas intertextualidades de Dylan, leitor ávido e multidirecional.

O deslocamento da técnica de Yeats e da ética de Donne, de uma certa indefinição espaço-temporal que abarca as questões mais profundas, para uma “estética beat”, como diria Wilentz

---

<sup>58</sup> “Starry-eyed an’ laughing as I recall when we were caught” (Dylan, 2017, p. 234) e “Open-eyed and laughing” (Yeats)

<sup>59</sup> “Between extremities/ Man runs his course;/ A brand, or flaming breath,/ Comes to destroy/ All those antinomies/ Of day and night;/ The body calls it death,/ The heart remorse./ But if these be right/ What is joy?”

(2010, pos. 1206), é oportuna para sintonizar o momento da carreira de Dylan que mencionamos logo acima. A passagem de um momento de adequação mais estrita à tradição do *folksinger* para um que definiria historicamente a performance do *rock*, para Dylan, nunca perdeu de vista o que, poeticamente ao menos, significava tradição. Instruído nos poetas que mencionamos acima, além de muitos outros, uma das poucas coisas deixadas de lado por Dylan foi a roupagem mais característica do cantor de protesto. *folk* e do *blues* nunca saiu de vista. Guthrie, ainda que menos explicitamente, permanecia no espírito aventureiro e fraternal, quase indistinto, já nesse momento, do *frisson* contracultural, do legado whitmaniano (sem perder de vista Thoreau e Emerson) filtrado pela “beatitude” transgressiva de Kerouac.

Dylan vai, cada vez mais, circular livremente por sua “biblioteca”, indo, ora a Blake, ora a Donne, a Villon, a Rimbaud, a Robert Johnson, e a quem mais estiver no caminho. Uma canção como “Chimes of Freedom”, que apenas começa a delinear o que seria da poética de Dylan nos próximos anos, impressiona pela maestria do manejo verbal. Não que isso fosse novidade. “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” já havia consolidado esse impacto, além de, é claro, porções específicas de outras canções, ou mesmo pérolas como “With God on Our Side”.

O rompimento de Dylan com a política e o movimento que havia sido sua primeira inspiração desencadeou seu gênio poético e musical; ele o liberou para explorar uma paisagem interior. Suas letras se tornaram mais obscuras; narrativa coerente foi descartada em favor do surrealismo carnavalesco; a austeridade do trovador folk acústico foi substituída pela extravagância hedonista de um conjunto de rock ‘n’ roll eletrificado. As canções retratavam um universo privado – mas um forjado em resposta a eventos públicos tumultuosos. É notável que tantos críticos de Dylan da esquerda tenham falhado em ver a política que infundia suas obras-primas do meio dos anos sessenta.<sup>60</sup> (Marqusee, 2003, s.p., trad. nossa)

A perspectiva de Marqusee, que é ecoada por Boucher e Browning, que consideram “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” e “Chimes of Freedom” como o despontar de um “lírico expressionista” (2004, p. 2), traz o Dylan da “quadriologia” para uma concentração de maestria poética negligenciada com frequência pela crítica. Falaremos melhor disso mais à frente.

Logo, retornemos à questão que nos trouxe aqui, a imagem do uivo/vento. “Uivo”, o poema célebre de Ginsberg nasce enquanto performance, vindo a público pela primeira vez numa

---

<sup>60</sup> “Dylan’s break with politics and the movement that had been his first inspiration unleashed his poetic and musical genius; it freed him to explore an inner landscape. His lyrics became more obscure; coherent narrative was jettisoned in favour of carnivalesque surrealism; the austerity of the acoustic folk troubadour was replaced by the hedonistic extravagance of an electrified rock’n’roll ensemble. The songs depicted a private universe—but one forged in response to tumultuous public events. It’s remarkable that so many of Dylan’s left critics failed to see the politics that infuse his masterworks of the mid-sixties.”

leitura em 1955 imortalizada sob o título de *Six Gallery Reading*. Seu caráter hipnótico, devido à repetição do pronome “who” através dos inúmeros versos, que se alongam de modo a consumir a respiração do poeta – como um uivo o faz – lembra as leituras dos poemas homéricos feitas pelos aedos na Grécia antiga. Essa espécie de transe coletivo gerado pela leitura do poema, que vai transferindo sua energia ao longo de cadeias imagéticas como *collages*<sup>61</sup>, inteiramente guiado pela poética fanopaica da tradição simbolista-surrealista, é reforçada, ainda, pelo ritmo anapéstico predominante no texto. Metro marcante do ritmo da marcha militar, posteriormente incorporado aos coros dramático e cômico na Grécia, assume, na modernidade, a conotação do movimento apressado – entre outras, como a do verso humorístico por sua presença na tradição do *limerick* -, conforme registra a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012). O verso de Byron: “The Assyrian came down like a wolf on the fold” (“The Destruction of Sennacherib”), efetiva este sentido.

Não há uma linha desse poema enorme e expansivo que não pode alegar ser a parteira desarranjada e inspirada do Dylan do meio dos anos sessenta, o Dylan da “the motorcycle black madonna two-wheeled gypsy queen” e o resto. A realização de Dylan inclui o notável fato dele ter sido capaz de dar a volta completa e se tornar uma grande influência para Allen Ginsberg, como suas [de Ginsberg] notas lindamente expressivas para o álbum *Desire*, de Dylan, e sua presença afetuosa de mamute-peludo no filme de Dylan *Renaldo & Clara*, ambos testemunham.<sup>62</sup> (Gray, 2006, p. 256, trad. nossa)

Para além da menção à já referida relação Blake/Ginsberg/Dylan, o texto de que foi retirada a citação acima, o verbete “Allen Ginsberg”, da *Bob Dylan Encyclopedia*, reitera o que grande parte da crítica, e mesmo da imprensa, disse ao longo dos últimos sessenta anos sobre a relação entre Dylan e Ginsberg. O fato de que o texto simboliza, para ambos os autores, um período histórico-cultural específico, formativo, traz o texto à baila sempre que a questão de um “cânone” pessoal [de Dylan] surge. Dylan já afirmou que preferia o “Kaddish”, texto que não coincidentemente foi escolhido por Martin Scorsese para encerrar as imagens da visita ao túmulo de Kerouac, num *fade-in* para a performance de Ginsberg durante a *Rolling Thunder Revue*, também presente no filme *Renaldo and Clara*, escrito, dirigido e estrelado por Dylan.

---

<sup>61</sup> Perloff (1990) discorda, e recusa associar Ginsberg a uma poética da colagem diante de exemplos mais radicalmente vinculados à técnica.

<sup>62</sup> “There is not one line from this huge, sprawling poem that cannot claim to be the deranged, inspired midwife of the Dylan of the mid-1960s, the Dylan of ‘the motorcycle black madonna two-wheel gypsy queen’ and the rest. Dylan’s achievement has included the remarkable fact of his being able to turn right round and become a major influence on Allen Ginsberg, as Ginsberg’s beautifully expressive sleeve notes to Dylan’s *Desire* album, and his endearingly woolly-mammoth presence in Dylan’s *Renaldo & Clara* film, both testify.”

Contudo, o que há, textualmente, entre “Uivo” e Dylan? Em primeiro lugar, este é o poema que fez Ginsberg famoso, o que todos leram e continuarão lendo, ao que parece. Provavelmente o primeiro contato com a *beat poetry* de Dylan foi com este poema – embora ele afirme, na cena da visita ao túmulo, ter tido contato com *Mexico City Blues*, de Kerouac, em 1959. As “*chains of flashing images*”, que viriam a iluminar sua “My Back Pages”, começavam a povoar as páginas de Ginsberg ainda em 1956, com a publicação de seu primeiro livro, *Howl and Other Poems*. “Peyote solidities of halls” (Ginsberg, 2006, p. 134), “hydrogen jukebox” (id. *ibid*), “bop kabbalah” (id. p. 135), entre outras, são formações emblemáticas de Ginsberg, um “*master wordsmith*”, segundo Perloff (1990).

Tendo isso em mente, é sintomática esta passagem das *Crônicas*:

Creio que estava à procura do que havia lido em *On the Road* [...] buscando a cidade grande, buscando a velocidade, o som dela, buscando o que Allen Ginsberg havia chamado de “*mundo jukebox de hidrogênio*”. Talvez eu tivesse vivido nele a vida toda, eu não sabia, mas ninguém jamais o chamara assim. Lawrence Ferlinghetti, um dos outros poetas beats, havia chamado aquilo de “*mundo de privadas com assentos plásticos, Tampax e táxis, à prova de beijo*”. Isso também era ok, mas o poema “Bomb”, de Gregory Corso, ia mais ao ponto e tocava melhor no espírito dos tempos [...]. (Dylan, *Crônicas*, p. 254, trad. Lúcia Brito)

Citando Ginsberg com um equívoco dylanescos, o cantor dá a ver a importância do contato inicial com os *beats*. A “hydrogen jukebox”, de Ginsberg, imagem muitas vezes tomada como paradigma de sua poética, da justaposição radical de instrução modernista, abriu portas para que artistas como Dylan entrevissem novos modos de escrita, que poderiam, se valendo de técnicas já consagradas por artistas canônicos, realizar novos feitos. Efetivamente, esta radicalidade atingiu graus ainda maiores quando, por exemplo, John Cage publica seu “Writing Through ‘Howl’”, em homenagem a Ginsberg, como aponta Perloff (1990), ou, para ficar num exemplo brasileiro – que não ignora esta continuidade que traçamos -, o que vemos nos “*escritos babilônicos*” de Hélio Oiticica.<sup>63</sup>

A colagem de duas palavras que forma uma expressão verbalmente poderosa, mas semanticamente incongruente – especialmente num poema como “Uivo”, contexto ainda mais tensionante - é patente da linha de continuidade que vem de Rimbaud aos surrealistas e aporta em Ginsberg com força total. “O Barco Bêbado”, poema célebre do jovem de Charleville, começa:

---

<sup>63</sup> Cf. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*, de Frederico Coelho e *conglomerado newyorkaises*, organizado por César Oiticica Filho e Frederico Coelho.

Quando eu atravessava os Rios impassíveis,  
Senti-me libertar dos meus rebocadores.  
Cruéis peles-vermelhas com uivos terríveis  
Os espetaram nus em postes multicores.

Eu era indiferente à carga que trazia,  
Gente, trigo flamengo ou algodão inglês.  
Morta a tripulação e finda a algaravia,  
Os Rios para mim se abriram de uma vez.

Imerso no furor do marulho oceânico,  
No inverno, eu, surdo como um cérebro infantil,  
Deslizava, enquanto as Penínsulas em pânico  
Viam turbilhonar marés de verde e anil.

O vento abençoou minhas manhãs marítimas  
Mais leve que uma rolha eu dancei nos lençóis  
Das ondas a rolar atrás de suas vítimas,  
Dez noites, sem pensar nos olhos dos faróis!

Mais doce que as maçãs parecem aos pequenos,  
A água verde infiltrou-se no meu casco ao léu  
E das manchas azulejantes dos venenos  
E vinhos me lavou, livre de leme e arpéu.

Então eu mergulhei nas águas do Poema  
Do Mar, Sarcófago de estrelas, latescente,  
Devorando os azuis, onde às vezes – dilema  
Lívido - um afogado afunda lentamente;

Onde, tingindo azulidades com quebrantos  
E ritmos lentos sob o rutilante albor,  
Mais fortes que o álcool, mais vastas que os nossos prantos,  
Fermentam de amargura as rubéolas do amor! (Rimbaud, 2002, p. 29-31, trad. Augusto de Campos)

A presença do vento e dos uivos, selecionada não gratuitamente nesta citação, é certo, já que Rimbaud foi formativo para Ginsberg e Dylan, por si só já diz muito. Entretanto, é o procedimento algo sinestésico, tensionante das relações semânticas entre os termos, como no “surdo como um cérebro infantil”, que abriam espaço para que poetas interessados no desbravamento destas sendas levassem o processo às últimas consequências. Cabe dizer que mais frequentemente o Rimbaud associado ao surrealismo é aquele dos poemas em prosa, de *Um tempo no inferno* e das *Iluminações*. Porém dada a natureza breve e fulminante de sua obra, qualquer que seja o texto escolhido, certamente encontrará ressonâncias no campo aqui delimitado.

Este poema em questão, dos mais emblemáticos de Rimbaud e que faria uma aparição alusiva em “Mr. Tambourine Man”, vai às profundezas de uma consciência não humana, que ultrapassa os limites da subjetividade característica do “eu” pessoal, ativando meios primitivos e modernos de poesia. Em alta voltagem fanopáica, preserva-se um ritmo que nos recorda do balançar cadenciado do mar, e as tópicas da embriaguez, do êxtase e do furor – este afim ao motivo platônico do *furor poeticus* – fazem sua aparição em peso.

Num salto brusco, consideremos esses versos de Philippe Soupault, expoente do surrealismo francês:

1

O Senhor Miro mercador de trajes  
 morreu ontem à tarde em Paris  
 é noite  
 é escuro  
 faz noite escura em Paris

2

Neve neve neva na Noruega  
 Até que eu aprenda o solfejo

3

Toma teu mais belo cavalo branco

e tua gravata e tuas luvas  
 corre à cidade o mais pronto  
 e olha o belo castelo  
 O belo castelo na floresta  
 que perde as folhas sem remorso  
 a galope a galope amigo  
 nem tudo é róseo na vida. (Soupault *apud* Pierre; Schuster, 1988, p. 171, trad. Antônio Houaiss)

Este poema, publicado em 1921 no livro *As canções dos alvos e dos reis*, à época representava o que havia de mais radical em poesia. Até hoje, o sentido lato de “surrealismo” mantém os paradoxos, incongruências mais gerais e a inventividade com sabores oníricos à ordem do dia. Porém, vejamos alguns aspectos essenciais. Em 1921, escrever poesia deste modo era inaceitável até mesmo para muitos modernistas, como para a tríade Eliot, Pound e Stevens - até mesmo Williams, à época, poderíamos dizer com mais dificuldade. Pregadores do “verso liberto”, do “metro fantasma”, trabalhavam o aspecto inovador de sua poesia por outras vias. Mesmo que houvesse semelhanças estilísticas - pensemos nos correlativos objetivos de Eliot: “Let us go then, you and I,/ When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherized upon a table”<sup>64</sup> (Eliot, 2018, p. 12) -, a ancoragem teórica era inteiramente diversa. O alcance dos impensados não se destinava, como para os surrealistas, ao inconsciente.

E se fôssemos continuar na busca de semelhanças, nos valendo, digamos, do conceito freudiano do *unheimlich*, transversal aos surrealismos bretoniano e battaileano (como mencionamos acima), ainda estaríamos anos-luz distantes de uma continuidade de fato. Com certeza, através dos *beats* e de Dylan, isto se torna mais possível, mas é preciso atentar às especificidades históricas, e mesmo que a Paris do entreguerras abrigasse tanto Eliot quanto Soupault, ambos eram poetas de espécies diferentes.

Assim, a aplicação do verso livre, a transferência do apelo formal do poema para a dimensão sonora da presentificação (“é noite/ é escuro), da coalisão “forma/conteúdo”<sup>65</sup> em espécies de onomatopéias (“Neve neve neva na Noruega”; “a galope a galope amigo”), trazia a linguagem poética para campos em que as formas tradicionais não mais se sustentavam. As incongruências semânticas, radicalizadas de modos diversos, seja por técnicas procedimentais como o

---

<sup>64</sup> “Pois vamos lá, você e eu,/ Quando a tarde no céu se estendeu/ Como um doente eterizado numa mesa” (tradução de Caetano Galindo) (Eliot, 2018, p. 13)

<sup>65</sup> Não que sejamos defensores de uma cisão. Poderíamos dizer com relativa segurança que não há separação entre forma e conteúdo. Entretanto, para fins didáticos, falar sobre um intrincamento forma-conteúdo ajuda a chamar atenção para o que se fazia, por vias muito delicadas às vezes, em matéria de poesia no alto modernismo.

paradoxo e a personificação, ou mesmo pelo estabelecimento de núcleos narrativos descontínuos, até conflitantes – isso para não falar na interseção dadá-surrealismo, que, já à época, praticava colagens de fato<sup>66</sup> – davam lugar a uma poesia onde o desenvolvimento de temas, caro às poéticas parnasianas em nossas terras tupiniquins, e ao *New Criticism*, dos filhos de Colombo, perdia cada vez mais espaço. A primazia da linguagem, paradigma pós-estruturalista que, segundo Marjorie Perloff (1990), é constantemente negligenciado por *revivals* do *New Criticism*, entre outros, já é atribuível aos surrealistas, é seguro dizer.

Retornando a Dylan, portanto, é significativo observar que seu lapso, ao falar que buscava o “mundo *jukebox* de hidrogênio”, liga diretamente suas preferências poéticas a uma busca existencial, não muito distante da expansão da consciência de Ginsberg ou de todas as “jornadas espirituais” caudatárias da contracultura. Dylan via no manejo verbal habilidoso de Ginsberg uma linguagem destituída das repressões tradicionais, típicas da cristalização das formas poéticas. E, ainda que Corso tocasse melhor o *zeitgeist* – escolha tendenciosa, já que o poema “Bomb” é dos mais facilmente agregadores do que havia de “engajado” na poesia da virada dos anos 50 para os 60 – era Ginsberg quem fornecia a imagem.

Dylan e Ginsberg são poetas da imagem, como esperamos já tenha ficado claro com os exemplos postos até aqui. Até mesmo o Rimbaud que os interessava mutuamente era, enviesadamente, um poeta da imagem, uma vez que a contribuição “explosiva”, segundo Augusto de Campos (2002), do simbolista, ultrapassa em larga medida o Rimbaud traduzido por Ezra Pound no início do século XX, paradigma da fanopeia. A recepção de Rimbaud se faz um caso à parte, e, caso nossa avaliação se apoie por demais nessa parcela “imagética” dele, que fique registrada nossa ciência da profundidade do assunto.

Há, ainda, outro caminho fundamental ligando “Uivo” à Dylan. Como já ressaltamos, as relações de influência Ginsberg-Dylan já foram reforçadas *ad exhaustiam* pela crítica. Entretanto, como nossa análise não busca creditar ou debitar ninguém, se faz necessária uma abordagem que entenda a relevância dos aspectos destacados para ambas as obras, de modo a iluminá-las simultaneamente enquanto constituintes de um fazer poético específico, não enquanto “pai e filho”.

O elemento determinante desse caminho é uma *entonação de voz*. Monótona e algo autoritária nas leituras de Ginsberg (Pisaro *apud* Marcus, 2010, p. 22), quando colidida com a de Dylan

---

<sup>66</sup> Aludimos aqui ao exercício de composição poética promovido por Tristan Tzara de recortar palavras, jogá-las num saco e, após misturá-las, colá-las na ordem que viessem.

(para Pisaro e Marcus, especificamente a de “Like a Rolling Stone”, mas estendemos sua abrangência, aqui, para toda a fase da “quadriologia”), resulta numa semelhança que remete, de uma só vez, à admoestação profética (o “*admonish*” em inglês) e ao *avant-garde* de Maiakóvski (mencionado na cena do túmulo por Ginsberg).

Nos concentremos, de início, em Ginsberg. O verso inicial de “Uivo”, pelo qual o poema ficou conhecido – sendo quase sempre citado junto ao título<sup>67</sup> - se abre no tropo da “visão profética” (“I saw...”). Mecanismo fundamental da poética dos livros proféticos, como o de Isaías, que, com frequência, também abre de modo a destacar o aspecto visionário - imagético e admoestador – da voz que fala, sua aplicação traz uma entonação específica, que, por sua vez, recorre a uma autoridade. Contudo, antes de nos concentrarmos na autoridade de que falamos, é preciso esclarecer algo sobre o que entendemos por *entonação* e *tom* aqui.

É certo que há muito o que destacar na materialidade da entonação das leituras de Ginsberg e do canto de Dylan – ou mesmo de sua leitura de “Last Thoughts on Woody Guthrie”.<sup>68</sup> Ambos ficaram conhecidos pelas características incomuns de suas vozes, Ginsberg pela leitura monótona, monocórdica e hipnótica, e Dylan pelo canto rasgante, pouco melífluo ou melífluo *sui generis*, próximo do desafino em alguns momentos, até. Mas não é desta materialidade que falamos agora.<sup>69</sup>

A entonação de que falamos no momento é perceptível no texto em si, na página. Como o exemplo intertextual que trazemos aqui (Isaías) diz respeito a um texto cuja materialidade não é conhecida pela via da performance – ao menos não da do “autor”, que por si só já é um problema, como a recepção deixa claro -, estamos, neste momento, diante de uma entonação advinda da dicção do texto mesmo, que, no caso de Ginsberg, é constituída pelo encadeamento coordenativo de imagens, sendo a repetição do pronome “who” o mesmo procedimento da textualidade bíblica em sua recorrência à conjunção “e”.

Sendo assim, Ginsberg e Dylan, nesse momento específico de suas obras, *admoestam*. Mas, o que admoestam, a quem, e a partir de que autoridade? Em “Uivo”, a voz de Ginsberg se calca na experiência pessoal, ainda que pela projeção - no momento das performances iniciais, em 1955, já classificável de “histórica”, não só pela distância temporal instaurada, mas também

<sup>67</sup> Como consta, por exemplo, no sumário do *Postmodern American Poetry*, de Paul Hoover.

<sup>68</sup> Performance que Dylan faz, supostamente de maneira espontânea, após mencionar que trouxe o poema consigo por acaso para o show que fazia no Town Hall, em Nova York, em abril de 1963. Uma de suas únicas leituras em sentido estrito registradas.

<sup>69</sup> Retornaremos a esse assunto no capítulo final sobre “as vozes de Dylan”.

pela intenção do próprio texto de registrar o “sofrimento geracional” - telescópica de um grupo, base na qual se solidifica uma perspectiva individual, subjetiva e marcante. A voz de um poeta desconhecido, até 1955, mas que diz falar por muitos, de alguém que, por sua inserção “profética”, elabora uma espécie de advertência. “A Ginsberg coube a missão de confrontar poeticamente a democracia como pesadelo. Não se trata de profetizá-la, mas de pensar um país em frangalhos, antípoda máxima do ‘sonho americano’...” (Crepeschi, 2017, p. 26) Este confronto, que se vale de toda a determinação profética compõe uma poética na qual a profusão de imagens e a maestria verbal elevam as descrições ao domínio da potência do texto profético. Melhor definida no Deuteronômio, como lembra Crepschi (2017), a posição do profeta consta, lá, do seguinte modo: “Eu lhes suscitarei do meio de seus irmãos um profeta semelhante a ti: e porei na sua boca as minhas palavras, e ele lhes dirá tudo o que eu mandar” (18:18). Esta ética, doutrinária na Bíblia (“[m]as o que não quiser ouvir as suas palavras, que ele falar em meu nome, eu me vingarei dele), em Ginsberg, não parte de uma autoridade divina e não se destina à constituição de uma instituição verbal sagrada – ela é contrária à determinação sagrada do texto, pois no próprio versículo vinte do mesmo capítulo há o aviso de morte contra falsos profetas. O “Uivo” está muito mais relacionado à reivindicação de uma textualidade não-repressiva, tanto em relação à tradição poética moderna, assim digamos – em sua carga iconoclasta e forma distante da metrificação tradicional, embora ainda predomine residualmente o anapesto -, quanto à tradição poética em sentido lato, para além da modernidade. Entendendo, assim, os textos proféticos enquanto parte de uma tradição *poética*, Ginsberg reivindica seus mecanismos e, deslocando seus procedimentos, os ressignifica à luz de uma prática mais francamente ligada à contracultura.

Mais importante que a titulação de contracultural, entretanto, é o aspecto neovanguardista detectado. Hal Foster, em seu *O retorno do real*, pergunta:

[c]omo estabelecer a diferença entre um retorno a uma forma arcaica de arte que reforça as tendências conservadoras no presente e um retorno a um modelo de arte perdido destinado a deslocar os modos habituais de trabalhar? (Foster, 2017, p. 21, trad. Célia Euvaldo)

Observando, em seu caso, os retornos que se manifestavam principalmente nas artes visuais da segunda metade do século XX, Foster deixa claro que suas noções se abrem para toda a arte que, seguindo o modernismo já enquanto dado histórico (tradição) retornam, ora a ele, ora a tradições anteriores, de modo a buscar novas sensibilidades. Logo, o retorno de Ginsberg a uma

dicção profética, longe de uma “sacralização” de sua poesia<sup>70</sup>, ou mesmo de um estabelecimento conservador de sua atividade, desloca o “modo profético” de fazer poesia para uma direção diferente. Não devemos esquecer, por óbvio, que este deslocamento não é uma inovação em matéria de poesia. Blake já recorria à prática, também na constituição de uma mitologia pessoal. Não se tratando de uma “busca pelo novo”, então, o que Ginsberg faz é um posicionamento dentro de uma tradição “visionária” ou “vidente”, na qual a voz poética, carregada do “peso” profético, é destituída do valor religioso institucional.

Como bem diria Foster:

*a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos - em suma, num efeito a posteriori que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição. (2017, p. 46, grifos do autor)*

Pensando Ginsberg, então, como

um profeta-vidente-ator, portador de verdades coletivas de um grupo – os beats – cuja característica mais evidente é ver e buscar visões, estas entendidas, claro, de modo mais amplo, como transcendências do cotidiano militar, frio e calculista que o cerca e destrói na figura do Moloch (Crepeschi, 2017, p. 52),

estamos diante de um poeta que, numa posição dissidente inicial – para uma posterior inserção no cânone - estabelece um modo de fazer poesia muito próprio que abriria portas para o que viria a se entender como *beat poetry*,<sup>71</sup> imitada à exaustão, mas não só, como bem sabemos, uma vez que falamos aqui de seu caudatário mais ilustre. Este modo de fazer poesia que, como queremos que fique claro, diz respeito a uma considerável porção da poesia que é feita nas décadas de 1950 e 1960, vai informar outra das vozes mais emblemáticas do período, Jim Morrison.

Trazemos o vocalista da banda *The Doors* (e poeta) para a leitura pois seu apelo ao dionisíaco nos remete a outro dado fundamental do que constitui esta “tradição visionária”. Em seu estudo sobre Morrison, Marcel de Lima Santos faz uma observação oportuna para nossa trajetória até

---

<sup>70</sup> Embora, é necessário reconhecer, as fronteiras estejam muito borradas na compreensão de Ginsberg. Todo o aspecto xamânico que assume após a viagem ao oriente, a dimensão de cura que atribui à poesia, complicam muito esse diálogo.

<sup>71</sup> Especialistas diriam que o termo *beat poetry*, em sentido alargado, como de praxe em questões contraculturais, teria sua origem nas cartas de Neal Cassady, lembradas por Kerouac em *On the Road*, ou mesmo na prosa deste romance. Contudo, como queremos nos eximir completamente da busca por origens (sempre próstéticas, como bem lembra Derrida), assumimos a dicção de “Uivo” enquanto propulsora de tudo o que se realizava até então no círculo *beat* – o que é fato histórico - e, conseqüentemente, passível de ser reconhecida como marco fundamental.

aqui. Falando de um clima refratário ao belicismo, ainda na esteira do pós-guerra, na década de 1960, afirma:

Muitas vezes clamavam por um mundo diferente e mais pacífico. No entanto, as ideias de Morrison sobre um mundo diferente tinham a ver com uma pessoa diferente, alguém que desejava explorar os mais remotos limites do próprio ser, alguém que buscava uma nova voz, uma voz interior que revelaria sentidos sagrados adormecidos, aguardando o momento de serem despertados. Grandemente influenciado por filósofos das trevas existenciais, como Nietzsche (“Prefiro ser um sátiro a ser um santo”), e pelos poetas da rebeldia, como Rimbaud (“De meus ancestrais herdei: a idolatria e o amor pelo sacrilégio, oh! Todos os vícios: ódio, luxúria”), Morrison cria na necessidade de uma metamorfose. (2013, p. 37)

Deste modo, muitos aspectos se concentram aqui, seja no que diz sobre Morrison ou sobre seu tempo. Primeiramente, a vertente pacifista contracultural, epitomizada pelos *hippies*. Como Santos mesmo diz algumas páginas depois, Morrison trazia, em suas performances, um chamado muito mais violento, uma vez que imantado pela proposta de retorno à realidade dionisíaca, vitalista, mas dificilmente pacifista. Em seguida, a busca conjunta por um mundo e uma individualidade diversos. Há tanto as manifestações sociais quanto as buscas pela “expansão da consciência”, quase sempre veiculadas pela experimentação com alucinógenos. Este é um traço que o liga a Ginsberg e Dylan – como teremos oportunidade de ver mais à frente -, gerando, de quebra, um jogo que também nos é muito necessário.

Morrison, assim como Dylan, não se via muito próximo dos *hippies*, ou mesmo de muitos que apareciam na cena pública naquele tempo. Ginsberg, por sua vez, foi o elo entre a cultura *beat* e a *hippie*.<sup>72</sup> Participando de inúmeros movimentos enquanto uma espécie de “guru”, rapidamente após sua ascensão ao estrelato poético com a publicação de *Howl and other poems* sua figura de poeta se torna inseparável da de “agitador cultural”. Título, hoje, atribuível aos três, de fato, faz mais jus à prática de Ginsberg, que circulou o mundo em nome dessa tarefa e produziu parte de sua obra decisiva sob este signo – o que também veremos mais à frente. O contato com a cena pública, portanto, é decisivo no que tange os autores de que falamos. Tanto a recusa quanto a aceitação de papéis sociais fundamentam suas figuras. Certamente estamos diante de três das mais influentes vozes da cena contracultural, e a atribuição de cada um a este contexto é um problema em si só.

Retornando ao que dizia Santos (2013), podemos passar sem muito vagar pelo aspecto do sagrado e do místico, que norteia sua leitura de Morrison pela poética xamânica e pela

---

<sup>72</sup> Cf. Lipton, Lawrence. *The Holy Barbarians*.

etnopoética (cf. Rothenberg, 2006) Ainda que este seja elemento fundamental para Ginsberg, ele nos será menos caro, já que o trabalho do autor com textualidades sacras e na constituição de uma mitologia pessoal entram muito mais na constituição das continuidades entre poética visionária, romântica e moderna que tentamos fazer que na atribuição do título de xamã. Quanto à Dylan, também caberia, fosse numa leitura de sua obra inicial e as reiteradas titulações de profeta, ou numa interpretação de sua fase “*born-again*”, marcada por uma conversão ao protestantismo que informou sua obra de 1979 a 1983, ressignificando sua poética por completo e talvez irreversivelmente. Todavia, não é nossa intenção aqui centralizar tais estratégias interpretativas. Cada um destes elementos tem seu lugar e, de fato, nos interessa (e muito) aqui, mas nosso ensaio tem outros intuitos e mesmo o percurso imediato deste texto nos impede de alongar a reflexão agora.

Assim, voltemos ao penúltimo aspecto a ressaltar na citação de Santos: a “influência” dos “filósofos das trevas existenciais, como Nietzsche” e dos “poetas da rebeldia, como Rimbaud”. Com estes dois autores, estamos diante do panteão do pensamento retomado com centralidade pela cena contracultural, somado aí aos nomes ligados ao mundo não-Occidental. Grosso modo, toda a filosofia que guia os caminhos contraculturais é de herança nietzschiana e toda poesia é rimbaudiana. Não precisamos nos ancorar em aforismos como este, sem dúvida, pois já adiantamos parte desse problema e ainda teremos tempo de discutir o legado de Nietzsche. Mas, sem dúvida é significativo que Santos traga ambos a sua consideração de Morrison, que centralizaria, ainda, uma “poética inspirada”, herdeira do *furor poeticus*, rastreável até o *Ion*, de Platão. As tantas continuidades de que falamos aqui, entre profetas, românticos, visionários, simbolistas, surrealistas e neovanguardistas, vão criando força nos apoios múltiplos que despontam, aqui e ali, sempre que os autores em questão são lidos.

O último aspecto, portanto, está no final da citação de Santos: “Morrison cria na necessidade de uma metamorfose”. (Santos, 2013, p. 37) O tema da metamorfose, da mudança *em si*, tem seu ponto luminoso maior em Ovídio. Afim à busca pela transformação social e política e à pela expansão da consciência, essa metamorfose buscada por Morrison tem traços transcendentais claros. Em nosso caso, trazendo a noção para as obras de Dylan e Ginsberg, precisamos de cautela quanto a este elemento. Podemos dizer que há uma necessidade de metamorfose, também, em ambos – diferentes entre si, por óbvio -, mas distante da do “Lizard King”, apelido que Morrison deu a si mesmo.

A mudança já foi apontada como única constante na obra de Dylan, na já gasta lembrança de Heráclito. O caso de Ginsberg é mais traiçoeiro quanto a este aspecto, já que sua obra tende

mais à unidade e suas características mais proeminentes não passaram por transformações tão radicais quanto em Dylan. Teremos tempo, mais à frente, para tratar das metamorfoses na voz de Dylan, que propomos aqui como suas vozes, plurais como tudo o que lhe diz respeito. Mas quanto a Ginsberg não pretendemos tanto. Sendo assim, ressaltamos a relevância desta ideia na citação de Santos para que a conexão fosse clara o suficiente, porém, além disso, para que a metamorfose não seja perdida de vista até que seu lugar por excelência neste texto – o capítulo sobre as vozes de Dylan – chegasse.

Posto isso, nos encontramos frente ao ponto fulcral da transformação de Dylan e Ginsberg, e suas produções decisivas merecem maior destaque. Entramos no período do *Going Electric*, título que serviria a James Mangold para sua cinebiografia de Dylan (com lançamento previsto para o Natal de 2024 nos Estados Unidos e fevereiro de 2025 no Brasil) até ser trocado por *A Complete Unknown*.

## 2. A “quadriologia” de Dylan

A ideia é que este capítulo contemple os quatro álbuns de Dylan (*Bringing It All Back Home* a *John Wesley Harding*) como constituintes privilegiados do que se entende aqui por contracultura, mas também informados por ela. Parte de um contexto específico, que, ao mesmo tempo que moldavam, sofriam seu impacto, eles concentram mudanças específicas na carreira do artista que refundamentavam sua obra, ao mesmo tempo que reafirmavam a vitalidade já mostrada pelo trabalho inicial.

A cena central, desta vez, é a vaia emblemática (“Judas” - em 17 de junho de 1966 no Free Trade Hall). Momento exemplar da fricção que havia entre uma cultura/sensibilidade preestabelecida e o surgimento de novas que viriam a transformá-las, a rejeição sofrida por Dylan, se é que podemos a chamar assim - já que o fato histórico recebeu muitas distorções, como abordado em detalhe e rigor histórico por Heylin (2016) -, é sintomática de muito do que acontecia então.

Como a discussão se organiza pelo choque cultural da década de 60, passaremos por um “interlúdio” teórico, onde discutiremos as contribuições essenciais de Susan Sontag para a discussão do tópico. Nos baseando, principalmente, nos ensaios reunidos em *Contra a interpretação* e outros ensaios (2020), tentaremos fundamentar algumas noções importantes

que já vêm sendo mencionadas (como a de sensibilidade), assim como outras que ainda receberão destaque ao longo do texto.

Crítica decisiva para a literatura do século XX, principalmente no que concerne a contracultura, Sontag é das teóricas mais pungentes ao falar dos anos 60. De modo sincrônico, o que ainda é mais impressionante, a autora estadunidense indagava sobre os modos do fazer artístico que presenciava diariamente fazendo jus ao privilégio da situação. Suas intuições históricas, seus julgamentos decisivos, faziam com que os textos que escrevia, como “Notas sobre o *camp*”, atingissem o paradigma crítico de seu contexto. Duas noções propostas por ela ainda na década de 60 podem nos guiar com destreza através deste *melting pot* que é a contracultura: a erótica da arte e a escatologia da imanência.

Propostas, respectivamente, em “Contra a interpretação” e “Psicanálise e *Vida contra morte* de Norman O. Brown”, elas se relacionam de modo complexo. Ambas apontavam, como muito do que Sontag escrevia ao momento – e que, para fins didáticos, resumiremos aos ensaios presentes em *Contra a interpretação e outros ensaios*, por enquanto – para uma releitura da tradição ocidental que desse conta do que ocorria àquele tempo e que fosse capaz de embasar novas teorias críticas da arte.

## 2.1. Interlúdio teórico

### 2.1.1. A “erótica da arte” ou a crítica das superfícies

Sontag abre seu célebre ensaio “Contra a interpretação” numa chave contracultural por excelência. Retornando ao princípio ritual da arte primitiva e contrapondo-o à tradição teorizante – de origem helênica -, a autora constata que o ímpeto exegético que se desdobrou à máxima potência na crítica até então falhava em trazer à luz aquilo que é essencial à experiência proporcionada pela obra de arte. Mimese ou representação, conforme gostaria Aristóteles, a arte, para os que pensam nesse molde, *diz* algo. Sontag, todavia, está em busca do que a arte *faz*.

Antes de continuarmos, vale sublinhar que esta busca pelo que a arte “faz” é basicamente a busca contracultural – fosse em nome da “essência da arte”, da “verdadeira arte”, ou o (exagero, talvez) que fosse, o ocidente voltava sua atenção para a *experiência* artística. De fato, o *poiien* grego remete ao fazer, não ao dizer – o vão que há entre o conceito (helênico mesmo) de poesia e o entendimento correspondente que se fazia dele pela via da representação já é patente deste

problema que vem à tona em Sontag -, e a poesia tinha um valor comunitário, ritual e até educativo na Grécia antiga.

Uma resposta ao valor mítico - de textos religiosos, por exemplo -, a interpretação faz seu percurso da Antiguidade tardia aos nossos dias pela constatação de uma “discrepância” entre o sentido claro e a exigência de sentido que se faz posteriormente deste texto. Marx e Freud coram, portanto, uma tradição hermenêutica que “escava” o texto em busca de um “subtexto que é o verdadeiro”. (Sontag, 2020, p. 20) A autora vai dizer, ainda, que esta “tradição hermenêutica”, poluente como o mundo do capitalismo tardio, que “envenena nossas sensibilidades”, “[é] a vingança do intelecto contra o mundo”. (Sontag, 2020, p. 21) A teorização se esforça por “domesticar” a arte, submetendo-a a um regime de sentido que não é propriamente seu. Sontag é radical quanto a isso, talvez o mérito da arte esteja “em outro lugar que não em seus ‘sentidos’.” (Sontag, 2020, p. 23)

“A interpretação, baseada na teoria altamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, violenta a arte. Converte a arte num artigo de uso, passível de inclusão em um esquema mental de categorias.” (Sontag, 2020, p. 24) Sendo assim, diz a autora, a arte pode “fugir”, da interpretação. Seja se tornando paródia, abstração, decoração, ou mesmo “não-arte”, ela pode tentar “escapa[r] às garras brutais da interpretação”. (Sontag, 2020, p. 25) Tomando como paradigma desta fuga, em matéria de poesia, o simbolismo francês - título que condena -, ela disserta sobre a experiência de “introduzir o silêncio nos poemas e reinstaurar a magia da palavra”, movimento este que, nos Estados Unidos, “depôs Eliot e alçou Pound”, diz. (Sontag, 2020, p. 25) Sabemos que a deposição de Eliot é a deposição, por consequência, do *New Criticism*, dos exegetas e dos “correlativos objetivos”, que, circundando tudo o que há de “sentido textual”, perdem o que há de “poético”, *strictu sensu*, já que, para Pound, é a proximidade da música (herança simbolista de Verlaine: “de la musique avant toute chose”), o valor de presença e de impacto que contam, não *necessariamente* o sentido. Assim, Sontag chega ao ponto nevrálgico: a tensa distinção entre forma e conteúdo. Criação da tradição helênica, esta distinção daria valor de suporte à forma e primazia ao conteúdo. Porém, como já dissemos anteriormente, se valer dessa distinção é, de saída, fechar os olhos para o que constitui, como unidade – ainda que em tensão -, o poder da arte, aquilo que ela *faz*.

Ao falar do cinema, e de seu status artístico recente, a autora esbarra num problema que lhe será central em alguns outros ensaios – especialmente “Notas sobre o *camp*”, de que falaremos logo a seguir -, a distinção entre arte e cultura de massas. Pivô do embaralhamento dessas categorias, o cinema era, em sua opinião, o que mais instigava essa reflexão, já que, deixado

de lado por muito tempo pelos críticos - antes de seu status de arte ser mais claro e difundido (por mais estranho que isso soe hoje, a polêmica ainda era muito recente) -, e, posteriormente, tomado de assalto por eles, seu poder parecia superar ambos os contextos. É como se o cinema fosse mais do que via a massa que se entretinha, mas o “mais” não era o que os críticos tinham a dizer, já que a forma subvertia os sentidos que tentavam lhe atribuir.

Sontag, portanto, termina seu ensaio numa proposta de reflexão sobre a posição do crítico. Ela reivindica a “atenção à forma na arte” (Sontag, 2020, p. 27), tarefa que reconhece ser difícil e passível de se basear apenas na melhor espécie de crítica, que, segundo ela, diz respeito àquela que revela “a superfície sensual da arte sem se perder nela”, que “dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma”. (Sontag, 2020, p. 28) Logo, o crítico deve buscar a “transparência”, “sentir a luminosidade da coisa em si, das coisas sendo o que são”. (Sontag, 2020, p. 28) Distanciando a arte do Pensamento e mesmo da Cultura<sup>73</sup>, o crítico, segundo Sontag, deve se voltar à matéria de seu ofício, se dedicar à arte em si e não a seu sentido. Sua reflexão fecha em tom nietzschiano:

Nossa cultura se baseia no excesso, na superprodução; o resultado é uma perda constante no grau de agudeza de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – de sua abundância material, seu puro e simples abarrotamento – se somam para embotar nossas faculdades sensoriais. E é à luz da condição de nossos sentidos, de nossas capacidades (e não da de outra época), que se deve avaliar a tarefa do crítico.

[...]

Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte. (Sontag, 2020, p. 29)

Conceito difícil este, a “erótica da arte”, não deve ser confundida com uma “recusa total” à interpretação. Embora o título polêmico se volte contra ela e, de fato, a proposta do texto seja um abandono parcial dela, o que Sontag propõe é seu reposicionamento dentro de uma crítica que seja atenta ao ser da arte, não ao seu dizer. Toda a poesia de que falamos aqui (pensemos no “Uivo”, de Ginsberg, à guisa de exemplo) parece próxima desta ideia, de uma entrega à experiência da arte. A dissolução da arte na pura experiência, da qual os *happenings* são exemplo cristalino – aos quais Sontag também dedicaria escritos na época -, nos parece ser um dos dados fundamentais da arte contracultural.

---

<sup>73</sup> As maiúsculas, na discussão dos textos de Sontag, geralmente indicam estereótipos a serem confrontados pela realidade que descreve. Pensamento e Cultura estão para o entendimento tradicional - poderíamos dizer oitocentista – dos conceitos, que, em “Contra a interpretação”, por exemplo, assumem formas mais fluidas e menos compatíveis com o que normalmente se diz quando se usa as maiúsculas.

Entretanto, o arcabouço que esperamos de herdar de Sontag tem suas extremidades na erótica da arte e na escatologia da imanência, como dissemos. E de uma ponta à outra, da arte à filosofia, da crítica literária à “Teoria”, há ainda outros pontos cruciais. Em “Sobre o estilo”, Sontag se dedica a este que é um dos possíveis correlatos da “forma”. Tendo seu sentido vinculado ao “exterior” - em oposição a um “conteúdo interior” - historicamente, estilo, segundo Sontag, é superfície, mas também interior. Ainda que paradoxal, se nos lembrarmos que “[u]ma obra de arte é uma coisa no mundo, não apenas um texto ou comentário sobre o mundo” (Sontag, 2020, p. 38), esta noção de estilo já é mais adequada à sua “erótica da arte”.

Trazendo este domínio para um regime do saber, ela diz: “o conhecimento que obtemos por meio da arte é uma experiência da forma ou estilo de conhecer alguma coisa, e não um conhecimento de alguma coisa (como um fato ou juízo moral) em si mesma.” (Sontag, 2020, p. 38) Ela retorna, assim, à máxima de Nietzsche exposta n’*O nascimento da tragédia*, aquela da arte como “suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la”. (Nietzsche, 2007, p. 138) Preocupada com este valor da arte, portanto, esta capacidade de nos atingir com o que tem de mais próprio, a autora vai dotar este termo (estilo) de um sentido que, de certo modo, já lhe era atribuível, extirpando suas conotações “hermenêuticas” tradicionais:

Sempre que o discurso, o movimento, o comportamento ou os objetos mostram um certo desvio do modo mais direto, útil e imperceptível de expressar ou ser no mundo, podemos vê-los como dotados de um “estilo”, sendo ao mesmo tempo autônomo e exemplar. (Sontag, 2020, p. 57)

Gostaríamos de sublinhar os elementos “útil” e “imperceptível” como termos a serem reconfrontados após esta exposição, uma vez que dizem respeito a concepções tradicionais da crítica. Muito podemos falar da “inutilidade” na arte em geral. Quanto à contracultural, especificamente sobre a de Ginsberg e Dylan, há bastante o que dizer – a polêmica em que Dylan está inserido (a “rejeição” de que falamos, epitomizada pela vaia) tem, em parte, seu eixo na discussão da utilidade, uma vez que o afastamento da canção de protesto era visto por alguns como uma entrega ao cômico e inútil. Quanto ao “ser perceptível” do estilo, da tendência contracultural de chamar a atenção para o que normalmente não era valorizado<sup>74</sup> – dados performáticos, “nonsense”, “extra-semânticos” -, ou mesmo a de retornar a elementos

---

<sup>74</sup> Ainda que o projeto das vanguardas históricas tenha trilhado o mesmo caminho, boa parte dessa recorrência, como acenos ao *verfremdungseffekt* brechtiano, permanecia estranha ao público daquele tempo.

“primários” de modo a deslocar a atenção para o “estilo”, também há muito o que dizer. Entretanto, fiquemos com Sontag um pouco mais.

### 2.1.2. A “escatologia da imanência”

Seguindo a ordem dos ensaios em *Contra a interpretação*, chegamos ao que fala da “escatologia da imanência”. E, embora não seja o último a contribuir para nosso arcabouço sontaguiano, define a “outra extremidade” a que nos referimos anteriormente. Neste ensaio, Sontag não fala de arte propriamente, e não explicita a relação que há entre as reflexões ali postas e seu possível valor na crítica de arte que propõe. Esta relação é uma das propostas que fazemos como uma de entendimento do pensamento da autora em sentido mais amplo, como se este fosse um dos motores de sua obra e, portanto, sua elucidação não se oferece de modo simples. Em “Psicanálise e *Vida Contra Morte* de Norman O. Brown”, a autora se envereda pela teoria psicanalítica que lhe era contemporânea. De modo geral, é um ensaio sobre a herança freudiana.

Assim, este ponto adiado até aqui se faz necessário: é no traço do caminho posterior a Freud que a teoria contracultural se insere. Poderíamos dizer, de modo aforismático, que a contracultura (entendida agora enquanto contexto historicamente definido, e não enquanto termo quase trans-histórico, como sugerem Goffman e Joy (2007) – sentido que não será descartado por nós, vale dizer) é uma resposta ao “Mal-estar na civilização”, de Freud. Boa parte dos teóricos que definem o *corpus* da contracultura que aqui reivindicamos, se defrontam com ele: Marcuse, Deleuze e Guattari, os próprios O. Brown e Sontag, Theodore Roszak, entre muitos outros.

Descrever o legado deste texto e de sua recepção “contracultural” é trabalho digno de uma tese, para não dizer de uma vida. Apenas o texto original fundamenta um princípio e um fim, podemos dizer: é ali que a psicanálise se torce numa união entre ontogênese e filogênese, diz Marcuse em *Eros e Civilização* (1975 [1955]). Frágil e indefeso, o homem é forçado a se submeter a uma realidade desconfortante para sobreviver. Cada vez mais distante do “ser primitivo” e do princípio de prazer que guia a infância, o homem se vê forçado a seguir este que é seu “compasso”, o princípio de realidade. Um dado fundamental para a recepção contracultural de Freud, porém, é o adendo que fará Marcuse (1975): o ser humano não está numa dialética entre princípio de prazer e princípio de realidade, mas entre o primeiro e um “princípio de desempenho”.

Para Marcuse, as categorias freudianas possuíam o ponto cego da realidade social e política, ainda que inscritos no domínio antropológico. Ao modelo psicológico freudiano deveria ser acrescentado, após séculos de desdobramentos capitalistas, o “princípio de desempenho”, um pendor primordial de conservação - como o de realidade -, porém, orientado não mais para o que constitui a “civilização” ou a “cultura” (dado o problema tradutório de *kultur*, mantemos ambos aqui), mas para os alicerces do capital, a exploração do trabalho. Marcuse volta a este célebre texto de Freud, então, para dali retirar sua interpretação da psicanálise como uma etapa de seu pensamento. As categorias freudianas descrevem a origem do homem, seja enquanto indivíduo ou como espécie. A história, assim, também estaria sujeita a uma “repressão”, e o desenvolvimento de uma sociedade “não-repressiva” seria a herança Freud-Marxista de Marcuse não só neste livro, mas em toda sua obra. De *Eros e Civilização* à *O Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, contudo, há um mundo, e a resposta à repressão dos franceses, algo como duas décadas depois de Marcuse, se vale de uma relação muito diversa com a psicanálise, assim como com seu tempo, e a tangente a tomar aqui seria demasiado longa. Vale, portanto, um retorno ao texto de Sontag, na esperança de que Marcuse, Deleuze e Guattari surjam, posteriormente, como interlocutores mais estabelecidos em nosso percurso.

Sontag está, neste texto (“Psicanálise e *Vida Contra Morte* de Norman O. Brown”), em meio a um debate que já lhe precedia, que precedia mesmo Marcuse, algo como um ponto inicial, reconhecido até mesmo por ela, da polêmica em questão. A herança da psicanálise, sua inserção no contexto da vida burguesa do século XX, havia desencadeado uma série de tendências ao niilismo, para dizer de modo resumido. Enquanto erotismo e liberdade, “temas gêmeos”, segundo Sontag, apenas começavam a receber tratamento sério naquele tempo, os veículos para seu tratamento, as ideias psicanalíticas,

constituem uma forma de retirada do mundo real e, portanto, de conformismo com ele. O tratamento psicanalítico não contesta a sociedade; ele nos devolve ao mundo, apenas um pouco mais capazes de suportá-lo e sem alimentar esperanças. A psicanálise é entendida como antiutópica e antipolítica - uma tentativa desesperada, porém essencialmente pessimista, de salvar o indivíduo das exigências opressivas mas incontornáveis da sociedade. (Sontag, 2020, p. 325)

O desencanto, “filho da preguiça”, segundo ela (id. *ibid.*), é a marca dos intelectuais americanos de seu tempo. Não há tenacidade nas ideias, e o campo da sexualidade carece de seriedade e honestidade.

Embora tenha despontado algo sub-repticiamente aqui, a questão da sexualidade nunca esteve distante – fosse em Sontag ou em qualquer outro teórico da contracultura. Com efeito, até para

aqueles que renegam a contracultura, sendo filhos dela, como Camille Paglia, ela é, antes de mais nada, um “retorno ao corpo”. A erótica da arte, embora conceitualmente nada tenha a ver com a sexualidade *a priori*, remetendo fundamentalmente ao *eros* grego, passa obrigatoriamente por uma compreensão desta nova forma de saber que está relacionada ao corpo, seus prazeres e saberes. Este retorno, que também foi almejado pelos surrealistas e, em menor grau, avaliado por Sartre em *O ser e o nada*, busca reconfigurar a dualidade corporalmente, princípio do pensamento ocidental por excelência, numa outra relação que, embora não busque sintetizar uma unidade numa espécie de dialética, visa algo como um reencontro de ambos. Fossem os experimentos surrealistas ou Charles Olson com seu “Projective verse”<sup>75</sup>, muito se falou de fisiologia e arte, assim digamos, do alto modernismo até Sontag. Embora nem sempre pela chave da sexualidade, o corpo sempre esteve no centro, jogando para escanteio este companheiro eterno do Homem, o Espírito.

Assim, Marcuse e O. Brown estão formulando, na esteira de Freud, uma “teoria geral da natureza humana”, diz Sontag. (2020, p. 325) O primeiro passo é a transformação das categorias psicológicas em políticas, por Marcuse. Movimento contracultural este, “Freud contra Freud”, é seguido por O. Brown em outro desdobramento, a revelação das categorias corporais naquelas psicológicas de Freud. E o que Sontag diz sobre a leitura de Brown é exemplar no que falávamos há pouco sobre a resposta ao “Mal-estar na civilização”:

Para Brown, a psicanálise (e não está se referindo às instituições da psicanálise atual) promete nada menos do que curar a divisão entre corpo e mente: a transformação do ego humano num ego do corpo, e a ressurreição do corpo prometida no misticismo cristão (Boehme) e em Blake, Novalis e Rilke. Não somos senão corpo; todos os valores são valores corporais, diz Brown. Ele nos propõe aceitarmos o modo andrógino de ser e o modo narcisista de expressão de si que estão ocultos no corpo. Segundo Brown, a humanidade está sempre, no inconsciente, em inalterável revolta contra a diferenciação sexual e a organização genital. O núcleo da neurose humana é a incapacidade do indivíduo em viver no corpo – viver (isto é, ser sexual) e morrer. (2020, p. 326)

Para a autora de *Contra a interpretação*, Marcuse e Brown formavam uma oposição contra o “revisionismo” freudiano que, superficial, “procura restaurar o valor do indivíduo contra a sociedade de massa e propõe o belo ideal da realização por meio do amor”. (2020, p. 327) A

---

<sup>75</sup> Ensaio seminal em que o poeta estadunidense propôs suas considerações a respeito do que chamava de “composição por campo”, em franca oposição à transmissão de formas fixas em poesia. Com repercussões consideráveis tanto no campo da produção quanto da recepção poética, este texto embasou desdobramentos nas obras de grandes poetas como Robert Creeley – cujas reflexões também serviram de base para as ideias de Olson –, William Carlos Williams, que cita o texto em sua *Autobiografia* extensivamente e Charles Bernstein, que escreveu seu ensaio “Introjective verse” de modo a dar vazão às ideias do poeta problematizando-as de acordo com sua compreensão das poéticas da voz.

escolha de Freud pelo termo “sexo”, não “amor”, seria, para Sontag, um dos pontos cegos desses revisionistas que, em “sua incapacidade de transformar a psicanálise em crítica social, reconduzem o desejo humano novamente à repressão.” (id. *ibid.*)

Marcuse e Brown seriam aqueles, então, que teriam a audácia de voltar o pensamento de Freud contra si mesmo, já que este era afeito à tendência logocêntrica do pensamento ocidental. A elaboração e a sublimação, enquanto apropriações via intelecto dos problemas, revelam a crença que havia numa dissipação daquilo que confrontam. Mas, como não podemos deixar de reiterar, sempre que nos aproximamos dessas “recusas”, Marcuse e Brown não abandonam a consciência e a reflexividade. Falando de Brown, ainda, Sontag diz que o que ele prega é uma distinção necessária: “[o] que é preciso, em sua terminologia, não é uma consciência apolínea (ou sublimação), e sim uma consciência dionisíaca (ou corpo).” (2020, p. 328) Assim, outro dado fundamental vem à tona. Como Sontag diz logo a seguir, “[a] chave dessa reinterpretação de Freud é Nietzsche”. (2020, p. 329) Ela falava de Brown explicitamente, e de Marcuse, algo implicitamente. Porém, falava de todo o seu tempo. O legado contracultural, trazido ao campo da filosofia, é em grande medida uma reinterpretação de Nietzsche, como dissemos. Fosse contra Freud ou, principalmente, contra os que relegaram o autor de *A Gaia Ciência* ao nazifascismo, Nietzsche vinha, naqueles tempos, como uma voz oracular.<sup>76</sup>

O dado curioso é que, embora a chave de Brown seja nietzschiana – como também é a de Sontag -, é na tradição cristã da escatologia que se inscreverá seu texto. Haveria, segundo Brown, apesar de toda a dimensão platônica do pensamento cristão, uma esperança na redenção do corpo caído. O neoplatonismo, síntese medieval entre a filosofia helênica e o cristianismo, confundiu a questão, diz o autor de *Vida contra Morte*. É aqui que, no ponto em que Sontag se volta contra Brown – tangencialmente -, traremos a resposta de Marcuse ao mesmo, de modo a esclarecer alguns problemas que circundam o problema em questão.

Apesar da enorme contribuição de Brown, Sontag diz que “sua defesa do protestantismo como arauto de uma cultura que transcendeu a sublimação é historicamente duvidosa.” (2020, p. 329) O valor de seu pensamento estaria no que atingiu apesar disso, quando, como é de se esperar, não é o que pensava Brown. É o que veremos a partir de Marcuse. Sontag arremata: o movimento em direção a uma aliança com a escatologia cristã de Brown o permite “elaborar

---

<sup>76</sup> Os embates filosóficos com a metafísica e a dialética também se inserem nesse amplo contexto de mudanças no pensamento filosófico ocidental.

um ponto de vista ao mesmo tempo histórico e psicológico.” (2020, p. 330) Contra uma transcendência, Brown seria o sintoma de que

[h]á outra espécie de escatologia, que se pode chamar de escatologia da imanência (em oposição à escatologia da transcendência, mais conhecida). É essa esperança que Nietzsche, o maior crítico da desvalorização platônica do mundo (e de seu herdeiro, aquele “platonismo popular” conhecido como cristianismo), expressa em sua teoria do “eterno retorno” e da “vontade de potência”. (2020, p. 330)

Vale notar que, como Sontag mesmo pontua, o projeto de Brown ia contra a dimensão de exclusividade que permeava o pensamento de Nietzsche a esse respeito. Brown acreditava que seu projeto escatológico de uma “imanência plenamente realizada” cabia a todos, não a poucos. Crença utópica esta que, embora não fundamentasse a crítica feita por Marcuse ao autor americano, está em correspondência direta. Embora Marcuse e Brown apareçam lado a lado no texto de Sontag, ambos representavam, já em seu tempo, vertentes muito diversas da contracultura, para não dizer da distância filosófica que havia entre ambos.

Em “El amor mistificado: Una crítica de Norman O. Brown” (1974), o alemão sintetizava suas diferenças com o americano. Marcuse acusa Brown do mesmo mal que Deleuze e Guattari acusavam Freud, de um abandono ao pensamento simbólico que institucionaliza o complexo de Édipo. Marcuse vê neste livro que resenha, *Love's Body*, um Brown já completamente entregue à escatologia, mas não necessariamente a uma da imanência. A sensação que temos, ao ler este texto de Marcuse, é que Brown se tornava o exemplo clássico do utópico que é desmerecido pelo “realista”. Toda a recusa de *tanatos* que se fazia em nome de *eros* era rapidamente transfigurada numa recusa do princípio de realidade. O impulso vital contra a pulsão de morte não seria outro que não o dionisíaco de Nietzsche, que, fora de seu equilíbrio primordial com o apolíneo, é a indistinção, o inconsciente acachapante.

Deste modo, Marcuse constata: “[a] menos que tome o caminho de volta do simbólico ao literal, da ilusão à realidade da ilusão, a análise seguirá sendo ideológica, substituindo uma mistificação por outra.”<sup>77</sup> (1974, p. 84, trad. nossa) Enquanto o trabalho de Brown se enveredava pelo caminho de uma tradição cristã - pela chave freudiana -, a de Marcuse seguia a tríade Nietzsche, Marx e Freud numa crítica da sociedade capitalista que, embora visasse uma sociedade não-repressiva, estava distante de uma escatologia da imanência - ainda que fornecesse ferramentas para elaborá-la.

---

<sup>77</sup> “A menos que tome el camino de vuelta de lo simbólico a lo literal, de la ilusión a la realidad de la ilusión, el análisis seguirá siendo ideológico, sustituyendo una mistificación por otra.”

Nos encontramos, assim, diante da extremidade que delimita a herança de Sontag que pretendemos estabelecer aqui. Do outro lado da erótica da arte, da “crítica das superfícies”, está um destino filosófico quase interdito, a busca por um pensamento que, simultaneamente psicológico, político, histórico e corporal/fisiológico, se entregasse à matéria sem se perder nela – sem sucumbir ao caos, à massa indistinta, ao hedonismo dionisíaco, ao inconsciente puro. A busca pelo “não-repressivo”, aqui traduzida para a terminologia de Sontag, estaria no princípio e fim da arte, assim como de sua crítica.

### 2.1.3. “Notas sobre o *camp*” e contracultura

Talvez o texto fundamental da autora, ao menos no que nos diz respeito, seja “Notas sobre o *camp*”. Afeito à “Contra a interpretação” em seu desdém pelo elitismo que predominava na *intelligentsia* de seu tempo, assim como na clara adesão ao projeto desta “crítica das superfícies”, mais interessada no poder de presença da arte, em sua experiência, que em suas significações, este texto teria um impacto avassalador já em seu tempo. Em linhas gerais, *camp* e contracultura se confundem. Palavra-passe subcultural àquele momento, o *camp* era, e ainda é, das chaves mais tenazes para a experiência sensorial da arte, para o deslocamento da estética para o corpo.

Dedicado à Oscar Wilde – figura importante para o fenômeno e uma de suas balizas históricas -, que já servira de epígrafe para “Contra a interpretação”, o texto de Sontag é um compilado de notas, não reunidos sob a tutela de um princípio maior de organização. Este é um dos indícios da vertente ensaística da qual Sontag é das representantes mais célebres, o “afrouxamento” da forma se coloca contra uma estase característica do ensaísmo beletrista característico do *status quo* cultural. Diante de um problema que, com muito esforço e paciência, lhe renderia um livro ou mais, Sontag publica, algo como no calor da hora, suas impressões deste fenômeno. Diante de uma sensibilidade específica, a autora está indo contra seu ímpeto sub- ou contracultural, dissertando logicamente sobre este fenômeno “esotérico”, *anti-establishment*. Como muito do que diz respeito à contracultura, a institucionalização, ou mesmo a mera “vinda à superfície” (leia-se “o estourar da bolha”), significa traição. A atitude da autora, portanto, parte de seu entrelugar, seu posicionamento dentro dos círculos sociais que fundamentavam o fenômeno *camp* simultaneamente àquele dentro da imprensa e da academia que lhe era alheio ou indiferente.

O *camp*, diz Sontag, “[n]ão é um modo natural de sensibilidade, se é que isso existe. Na verdade, a essência do *camp* é seu gosto pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero.” (2020, p. 346) O “ser do contra”, para o senso comum, é um bom começo. A própria reflexão sobre o que é uma sensibilidade já nos dá uma tarefa homérica. Quase inefáveis, as sensibilidades são, segundo a autora, os aspectos mais decisivos e percíveis de uma época. A existência de uma “natural”, portanto, é um dos mitos a serem abandonados. Não que a autora, ou nós mesmos, estejamos contra essa ideia. Há apenas contingências históricas demais determinando-as para que busquemos, como idealistas da mais alta ordem, uma “sensibilidade natural”. Partindo deste ponto, como bom “do contra”, o *camp* salta à outra extremidade, e vai para o artifício - o exagero, a vulgaridade, tudo aquilo que era critério de impureza passa a ser aliado.

Sendo “uma maneira de ver o mundo como fenômeno estético” (2020, p. 348, grifo da autora), o *camp* é uma das sensibilidades possíveis que borram as fronteiras entre arte e vida. Fosse o princípio tomista da *singularitas*, fossem os critérios kantianos e hegelianos do juízo e da estética, o que vigora são seus contrários. Neste sentido, o *camp* já se revela um fenômeno da modernidade como a conhecemos canonicamente.

A diferença quanto à estética, entretanto, está nos termos que determinam a sensibilidade. O *camp* não está para a beleza, mas para o “grau de artifício”. (2020, p. 348) De saída, o realismo oitocentista já é um inimigo feroz – e o surrealismo um grande aliado. Ainda, o *camp* é um modo de ver, mas também um de ser e, conseqüentemente, “encontrável nos objetos”. Algumas coisas “são *camp*” e quase todas podem “ser vistas como *camp*”, é como fica o balanço até aqui. Então, num dos movimentos mais deslumbrantes do texto, logo após elucidar o que vimos até aqui, na quarta nota, Sontag elege um pequeno “cânone *camp*”. O mais interessante é que, mesmo sessenta anos após a publicação do texto, a leitura deste trecho em específico já tira da latência muito do que entenderemos ao longo do texto. Sontag consegue, num conjunto extremamente heterogêneo de obras artísticas, pessoas, produtos e até mesmo atitudes, nos apresentar o *camp*. Contra toda a tradição mimética, representativa, que se posicionava, Sontag dá uma lição de crítica. Seu cânone, inteiramente descritivo, não normativo, cumpre o melhor que um pode.

Naquele tempo, muito da arte já estava “saturado” de *camp*. E ela dá o tom, o *rock*<sup>78</sup> está nessa lista. Essa saturação tem uma ligação forte com o que há de “tosco”, *kitsch*, ruim ou “não-sério”

---

<sup>78</sup> No texto, a autora fala do “pós-rock and roll”, do “iê-iê-iê”, que, como esperamos que fique claro, é o *rock* de que falamos aqui. Até aquele momento (1964), o que se conhecia do rock como conhecemos hoje eram suas origens afro-americanas, o “rock ‘n’ roll” de fato, como Fats Domino e Little Richard, e os primeiros álbuns dos

na arte. Contra todo ideal de pureza, até mesmo de beleza, em última instância, o *camp* era “o bom gosto do mau gosto”. (2020, p. 366) Neste apreço pelo contrário, o *camp* trazia uma transvaloração explícita. Um dos *sex symbols* de Hollywood, Greta Garbo, por exemplo, era, segundo Sontag, a personificação do *camp*, com sua beleza eclipsada por um “fantasmagórico vazio andrógino”. (2020, p. 351)

As origens históricas do fenômeno datariam, com mais efetividade, ao começo do século XVIII. O “esteticismo” da época, que conspurcava a poesia para Pound, com Alexander Pope (um dos exemplos de Sontag), seria o início de um “culto do artifício”. E é preciso cautela nessa apreensão histórica feita com rapidez: Sontag não está reduzindo o *camp* ao esteticismo nem mesmo alinhando seus pressupostos ideológicos. Muito mais uma atitude, o “culto do artifício” do *camp* tem seu contexto histórico, suas motivações dizem respeito a uma cultura cujas fronteiras entre alto e baixo estão sendo dissolvidas – o que ainda é inimaginável ao esteticismo.

O que rege a efetividade do *camp*, o que o faz real, não uma “afetação” menos satisfatória, é a inocência do afetamento, não a inconsciência dele, e sim a falha de sua seriedade. Este é dos aspectos mais abstratos do fenômeno com que nos deparamos até aqui. No que diz respeito a este elemento, o *camp* é uma espécie de redenção, um valor atribuído à sua falha, geralmente advinda de uma *hýbris*. Muito da ambição desmesurada se encaixa aqui, mas exemplos como as ilustrações de Blake não contam, uma vez que sucedem em sua intenção dramática, diz a autora. Esta relação com a falha, portanto, parece primordial. A inadequação por excelência, do princípio ao fim, garante um espaço em que esses fenômenos estéticos têm valor garantido à parte de uma cultura estável. O *camp* é, por definição, uma contra-cultura, no sentido mais imediato (e literal, talvez) do termo.

“O gosto *camp* dá as costas ao eixo bom-ruim do juízo estético comum. O *camp* não inverte as coisas. Não afirma que o bom é ruim ou que o ruim é bom. O que ele faz é oferecer à arte (e à vida) um conjunto diferente – suplementar – de critérios.” (2020, p. 360) Neste novo regime de sensibilidade, para além do paralelo entre intenção e realização, mas aquém da identificação total com “estados extremos de sentimento”, se faz a “teatralização da experiência”. (2020, p. 361) Este modo completamente estético seria uma das linhas do “pós-modernismo”, da ironia extrema, do império dos signos em rotação a ser criticada *ad exhaustiam* pelos conservadores

---

Beatles e seus caudatários, o famigerado “iê-iê-iê”. O rock como nós o vemos hoje era, até então - e para muitos até hoje -, pura cultura de massas e entretenimento.

de então até sabe-se lá quando. Todavia, devemos, contra essa corrente, reter o valor determinante, a superação de uma tradição moralista na crítica.

Logo, é o triunfo do estilo. A seriedade e a sinceridade – o pendor para a “verdade” - não cabem mais. Sontag apela para a distinção entre tragédia (antitética ao *camp*) e comédia: “[s]e a tragédia é uma experiência de hiperenvolvimento, a comédia é uma experiência de subenvolvimento, de distanciamento.” (2020, p. 362) Voltamos ao início. De uma promessa erótica, chegamos ao distanciamento. Muito da confusão que se faz com o contexto contracultural, de suas teorias, como o pós-estruturalismo, e dos muitos “pós-modernismos”, vem da incapacidade de conciliar essas duas frentes. De um lado, um retorno ao corpo se faz necessário, por outro, um afastamento da implicação entre arte e moral. Muito da arte se destinava ao intelecto, daí o surgimento de uma “outra” destinada “aos sentidos”, mas muito daquela se destinava a captar esses sentidos numa direção moral, transformá-los em valores e, daí, utilizá-los para fins ideológicos. Na contracultura, a configuração é diferente. Buscava-se um contato direto com os sentidos e sua experiência em si, não para um fim outro. Assim, esse distanciamento, que tanto rendeu para a arte da segunda metade do século XX, se tornava dos seus elementos mais comuns.

“O distanciamento é prerrogativa de uma elite; tal como o dândi é o sucedâneo oitocentista do aristocrata em matéria de cultura, assim também o *camp* é o dandismo moderno. O *camp* é a resposta ao problema: como ser dândi nos tempos da cultura de massa.” (Sontag, 2020, p. 363) O devoto do “bom gosto” do século XIX, que desdenhava a burguesia e o popular, definiu em grande medida a arte e a crítica modernas. O “connaissseur do *camp*”, então, aprende a reformular sua relação com o mundo e com a arte. Sua sensibilidade não é mais elitista a ponto de desprezar tudo o que não seja raro ou caro. Algo democrática, a sensibilidade *camp* é a do deleite constante, em oposição à do *ennui* dândi.

Pensando nos Estados Unidos, então, esta é uma sensibilidade que se relacionava intimamente com o *welfare state*, com o lado “positivo” - embora o termo seja extremamente problemático - de uma sociedade economicamente “próspera”. A abundância material, em sintonia com a heterogeneidade cultural da sociedade de consumo, cria um contexto em que o que se ofende pela conspurcação do belo, do fino, teria o triplo de trabalho em se ofender que o dândi oitocentista tinha. E, neste clima de subversão, Sontag termina o texto falando da sobreposição que há entre os demográficos que confluem no *camp*.

Judeus e homossexuais são as minorias criativas de maior destaque na cultura urbana contemporânea. Isto é, eles são criativos na acepção

mais verdadeira do termo: são criadores de sensibilidades. As duas forças pioneiras da sensibilidade moderna são a seriedade moral e a ironia e o esteticismo homossexual. (2020, p. 365)

Dylan e Ginsberg cabem muito bem como figuras que, ainda que não assimiláveis ao demográfico judaico e gay por completo e unicamente, representam este caráter de reintegração de muito do que havia – e ainda há - de recalcado nas sensibilidades. Portanto, “modo de fruição, de apreciação - não um juízo”, o *camp* é, contra todo elitismo, uma *sensibilidade não-repressiva*. “Generoso”, inimigo da frustração e do tédio burguês, “[o] que ele faz é ver o sucesso em certos fracassos apaixonados.” Para Sontag, o *camp* é “uma espécie de amor, amor pela natureza humana.” (Sontag, 2020, p. 366)

#### 2.1.4. “Uma cultura e a nova sensibilidade”

Por consequência, estamos diante de um paradigma teórico contracultural. Nos resta passar ainda por mais um ensaio de *Contra a interpretação*, “Uma cultura e a nova sensibilidade”. Aqui percebemos uma continuidade dos argumentos dos textos anteriores, com uma ênfase para dois pares: avanço/desenvolvimento e criatividade/reprodução - eixos que a autora ora visava distinguir, ora imiscuir. Continuando sua crítica à vigência de preceitos clássicos na crítica de arte – assim como na recepção em geral -, Sontag postula que não podemos mais acreditar na cisão entre as culturas literário-artística e científica. Referindo-se à dita oposição vetorial de ambas as culturas desde o Iluminismo, a autora nos coloca diante do fato de que a maior parte da arte que se fazia desde o final do século XIX exigia que o contato obra-sujeito fosse mediado tanto pela sensibilidade científica, ou seja, pelo conhecimento das técnicas, assim como da história e da teoria da arte, como também pela “artística”, que pode ser entendida aqui como o relacionamento da experiência individual e coletiva com o *pathos* da obra, num direcionamento voltado principalmente para o emocional.

A transformação da vida humana numa rede complexa de relações em grandes centros urbanos, impessoais, representa para a experiência comum um impasse diante do qual muitos, como grandes pensadores do século XIX, como os representantes do “transcendentalismo” (Thoreau, por exemplo), reagissem de forma defensiva, numa releitura das sociedades tradicionais em chave nostálgica. Para os movimentos sociais dos anos 60, especialmente os ligados ao “retorno à terra” e à vida nas comunas, tanto os transcendentalistas quanto reações mais gerais de defesa perante a “industrialização” generalizada, eram bases para formulações francamente utópicas,

uma vez que a proposta “nostálgica” do XIX não possuía as frentes multifacetadas de uma reavaliação da vida social de dentro de uma realidade já assolada por essa industrialização.

Para alguns, como Eliot, citado no texto de Sontag, os acontecimentos que destacamos, amplamente debatidos na virada do XIX para o XX, isso significava que o campo da arte seria cada vez mais dominado pelos regimes da técnica, da ciência, e o aspecto “cultural” - de cultivo de fato, de “argamassa social”, capaz de despertar experiências profundamente conectadas a uma experiência de cunho coletivo – das obras de arte cada vez perderia mais força. Seu valor de utilidade, por outro lado, seria reduzido à mínima potência, uma vez que seus propósitos não são alinhados ao progresso tecnológicos. Entretanto, Sontag considera uma tal colocação injustificada. Para ela, entender a transformação da tecnologia como um processo isolado da transformação dos meios da cultura é estar cego para a interpenetração dos campos, à confluência de discursos que caracterizava ainda mais especificamente aquele tempo (o pós-guerra), onde a arte se mostrava cada vez mais amparada por uma ampla recuperação da cultura – fosse da tradição helênica, medieval, ou de fontes “primitivas” ou não-Ocidentais - inextricável de uma linguagem especializada, de um regime de sensibilidade específico.

Essa “nova sensibilidade” faz parte deste mundo, do que, independentemente de sua reação, já está permeado pelos aspectos cientificistas e progressistas da indústria moderna, da “extrema mobilidade social e física; [do] abarrotamento do cenário humano (pessoas e mercadorias materiais multiplicando-se a uma velocidade atordoante); [da] disponibilidade de novas sensações como a velocidade”. (Sontag, 2020, p. 371) Deste modo, a própria função da arte se transforma, diz a autora. De um contexto mágico-religioso, a arte fez seu caminho pela história ocidental até desembocar numa função instrumental, uma que funciona, especialmente, “para modificar a consciência e organizar novos modos de sensibilidade.” (2020, p. 372)

Logo,

[q]uestionam-se todos os tipos de fronteiras convencionalmente aceitas, não só entre a cultura “científica” e a cultura “literário-artística” ou entre a “arte” e a “não arte”, mas também muitas distinções estabelecidas dentro do próprio mundo da cultura – entre forma e conteúdo, entre o frívolo e o sério, entre (e esta é uma favorita dos intelectuais literários) a “alta” e a “baixa” cultura. (2020, p. 372)

Reversões radicais como a presença da impessoalidade nas obras da neovanguarda se tornam métodos de um “novo-classicismo”, diz Sontag, que se vira contra um “espírito romântico” que achata a arte a seu papel “escapista”. Este ponto se mostra delicado, uma vez que defendemos aqui uma espécie de alinhamento entre tais transformações artísticas e a tradição romântica.

Contudo, o que Sontag aborda neste conflito não é uma rejeição generalizada, capaz de invalidar nossas incursões. Mas sim vertentes experimentais da arte que buscavam reformular seus critérios - fosse pelos caminhos da performance, da arte conceitual, dos métodos de intervenção não-planejada – e, portanto, desestabelecer relações arraigadas como aquela entre sensibilidade emocional e fruição artística.

Para a autora, o conflito entre as “duas culturas”, era uma ilusão baseada numa formulação obsoleta do próprio conceito de cultura. Um que a compreendia como “criação literária, compreendida como crítica da cultura. Ignorando simplesmente os avanços vitais e fascinantes (a chamada ‘vanguarda’) das outras artes” (ref.), os que assim discutiam os termos em que o campo cultural se encontrava frequentemente se valiam da arte como pretexto, fosse para interesses políticos ou de puro julgamento moral. Sontag continua:

A noção de cultura de Matthew Arnold define a arte como crítica da vida — entendendo-se isso como a proposição de ideias morais, sociais e políticas. A nova sensibilidade entende a arte como extensão da vida — entendendo-se isso como a representação de (novos) modos de vivacidade. Aqui não há necessariamente uma negação do papel da avaliação moral. Mudou apenas a escala; tornou-se menos geral, e o que ela sacrifica em termos de discurso explícito ela ganha em precisão e força subliminar. Pois somos o que conseguimos ver (ouvir, cheirar, sentir com o paladar, sentir com o tato), de maneira ainda mais forte e profunda do que o conjunto de ideias que tenhamos armazenadas no cérebro. Claro que os proponentes da crise das “duas culturas” continuam a enxergar um contraste desesperado entre a ciência e a tecnologia ininteligíveis e moralmente neutras, de um lado, e a arte em escala humana e moralmente engajada, de outro. Mas as coisas não são nem nunca foram tão simples assim. Uma grande obra de arte nunca é apenas (nem mesmo principalmente) um veículo de ideias ou de sentimentos morais. Ela é, em primeiro lugar, um objeto que modifica nossa consciência e sensibilidade, alterando, ainda que muito ligeiramente, a composição do húmus que alimenta todas as ideias e sentimentos específicos. Por favor, humanistas indignados, prestem atenção. Não precisam se alarmar. Quando a consciência moral é entendida como apenas uma das funções da consciência, nem por isso uma obra de arte deixa de ser um momento na consciência da humanidade. (Sontag, 2020, p. 376-7)

Portanto,

é importante entender que a percepção sensorial humana não se resume meramente à biologia, mas tem uma história específica, cada cultura valorizando certos sentidos e inibindo outros. (O mesmo vale para o leque de emoções humanas primárias.) É aqui que entra a arte (entre outras coisas) e é por isso que a arte interessante de nossa época tem em si tal sensação de crise e angústia, por mais que possa parecer divertida, abstrata, moralmente neutra. Pode-se dizer que o homem ocidental vem passando por uma anestesia sensorial maciça (concomitante ao processo que Weber chamar de “racionalização burocrática”), pelo menos desde a Revolução Industrial, com a arte moderna funcionando como uma espécie de terapia de choque para confundir e abrir nossos sentidos. (Sontag, 2020, p. 378-9)

As constantes invectivas da arte que Sontag menciona - não totalmente restrita aos domínios da contracultura, vale lembrar – contra a estase de certos valores, não é uma simples reação, índice de incompatibilidades geracionais ou mesmo históricas. Se trata, como a autora insiste, de libertar a arte e sua crítica - e todo o campo da cultura, em última instância - de grilhões tradicionalmente herdados, que vinculavam a fruição estética a contextos sociais, ideologias e funções específicos, todos eles destinados a perpetuar um elitismo que até hoje permeia o imaginário dos meios intelectual e artístico. O entrechoque da “alta” cultura com a popular e a de massas não era (ou é) mais do que um resultado orgânico das interações entre pessoas e ideias num mundo onde as fronteiras se mostram cada vez mais limiaries, quando não divisões territoriais francamente inventadas.

## **2.2. Do outro lado do atlântico: Maio de 68, *O anti-Édipo*, e algumas outras contribuições de Deleuze**

Como já mencionamos, a efervescência cultural e política era feroz na década de 60, ao menos no que diz respeito ao mundo ocidental, especialmente nos Estados Unidos e na Europa. Movimento por vezes considerado sinédoque da contracultura, o Maio de 68 francês foi decisivo para o pensamento que nos abastece. Seja na arte quanto na crítica - inseparáveis na modernidade canônica, desde Baudelaire; tensão que foi levada ainda mais à sua radicalidade no período -, pululavam proposições de todos os tipos. *Le fond de l'air est rouge*, diria Chris Marker. As contradições fundamentais estavam todas lá: a mobilização revolucionária partindo dos setores mais educados, a sedimentação de uma figura da “juventude”, de certo modo marginalizada pela civilização ocidental que conforma o indivíduo às normas do demográfico adulto mais estabilizado – pensemos nos desenvolvimentos da moda de então até hoje, este é o período em que começa a se desenhar uma moda para a juventude, em que a adolescência ou mesmo a vida adulta precoce passam a ser externalizadas a partir da vestimenta, algo impensável para uma cultura que sempre vestiu crianças e adolescentes como pequenos adultos.

Longe de ambicionarmos uma contextualização ampla do Maio de 68, fazemos estas breves considerações de modo a trazê-lo enquanto momento-chave para a contracultura. O que nos caberá, aqui, dele, será seu reflexo no pensamento teórico e filosófico francês. *O anti-Édipo*, livro escrito em colaboração por Gilles Deleuze e Félix Guattari sob o influxo deste acontecimento, publicado originalmente em 1972, é das obras mais importantes advindas deste

processo. Livro que propunha, por meio de uma escrita altamente performática, uma releitura da tradição psicanalítica de modo a desbancá-la em favor de uma “esquizoanálise”, inaugurava também a colaboração entre os pensadores franceses, que ainda renderia a série *Mil Platôs*, entre outras obras. Contra as determinações excessivamente familiares da psicanálise, os autores pregavam, se apoiando na ampla frente revolucionária representada pela juventude universitária francesa – vale lembrar que o “estopim” do Maio de 68 é a reivindicação pelo direito ao compartilhamento de dormitórios por estudantes universitários (o direito ao controle dos próprios corpos, com direcionamento específico para uma liberdade quanto à vida sexual) -, que se interpretasse ontogênese e filogênese como fizera Marcuse, de modo algo paralelo, tendo em mente o que havia de mais avançado em ambas as áreas, fosse o pensamento psicológico em si, fosse o pensamento sobre a sociedade. Altamente discordantes com basicamente todos, mas nunca deixando de se valer de contribuições valiosas de quem fosse, Deleuze e Guattari faziam filosofia como poucos o fizeram até então (ou fariam até hoje). O que devém nos caminhos pós-estruturalistas extrapola nossa moldura em algum aspecto, mas deságua desta confluência de movimentos de liberação.

Na “Entrevista sobre *O anti-Édipo*” em *Conversações* (2013), seguindo uma fala de Guattari sobre o funcionamento do inconsciente - amplamente debatido na obra em questão - e sua constituição exclusiva por “intensidades, fluxos, processos, objetos parciais, *todas coisas que não querem dizer nada.*” (Deleuze; Guattari, 2013, p. 34, grifo do autor), há uma fala que fundamenta nossa reflexão sobre a “erótica da arte” enquanto interpretação estética e política; uma crítica das superfícies contra a hermenêutica. Deleuze é radical e sugere uma oposição mesmo à cultura ao falar do inconsciente a partir da esquizofrenia – em embate feroz com Freud, no que considerava, junto a Guattari, como uma redução completa da dimensão expansiva da consciência (com implicações antropológicas, filosóficas, sociológicas, econômicas etc. em consonância de método e cânone/tradição de Marcuse, O. Brown e Reich, embora em discordância profunda com todos eles, ainda) -, movimento, dentro da filosofia, que está em paralelo e mesmo em conexão direta pelo contexto histórico da contracultura, com um pensamento que se ocupa de uma prática anti-logocêntrica, contra-hermenêutica e partidária do espírito revolucionário, do delírio e do que havia de mais experimental em matéria de estética e progressista em matéria de política - cabe dizer, porque também uma reinterpretação de Marx e Nietzsche, embora, como podemos ver logo a seguir, o autor de *Diferença e Repetição* negue que seja um “retorno”, para evitar, quanto ao “retorno a Freud”, especialmente conotações lacanianas, a quem também se opunha relendo em intensidade, já

quanto à Marx, para reforçar o caráter inaugural e radical do projeto d’*O anti-Édipo*, que, por confrontar-se com a tradição filosófica, tarefa à qual os pensadores de sua geração estavam condenados, diz Deleuze, permitia-se o gesto da proposição de uma compreensão filosófica integral (o “dizer algo novo”), à qual poderíamos, não sem suscitar polêmicas, chamar de sistemática -:

Pensamos a mesma coisa de nosso livro [que ele *funciona*, não quer dizer nada]. Trata-se de saber se ele funciona, e como, e para quem. Ele mesmo é uma máquina. Não se trata de o reler, será preciso dizer outra coisa. É um livro que fizemos com alegria. Não nos dirigimos aos que consideram que a psicanálise vai bem e tem uma visão justa do inconsciente. Nós nos dirigimos àqueles que acham que toda essa história de Édipo, castração, pulsão de morte... etc. é bem monótona, e triste, um rom-rom. Nós nos dirigimos aos inconscientes que protestam. Buscamos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, que eles não esperaram por nós, que tem muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: não é questão de moda, mas de um “ar do tempo” mais profundo, em que pesquisas convergentes estão sendo realizadas em domínios muito diversos. Por exemplo em etnologia. Em psiquiatria. Ou então o que faz Foucault: nosso método não é o mesmo, mas temos a impressão de que nos encontramos com ele em diversos pontos, que nos parecem essenciais, caminhos que ele foi o primeiro a traçar. É bem verdade que lemos muito. Mas desse jeito, um pouco ao acaso. Nosso problema certamente não é o de um retorno a Freud, nem a Marx. Não é uma teoria da leitura. O que buscamos no livro é a maneira pela qual ele faz passar alguma coisa que escapa aos códigos: fluxos, linhas de fuga ativas revolucionárias, linhas de descodificação absoluta que se opõem à cultura. Mesmo no caso dos livros há estruturas edipianas, códigos e ligaduras edipianas tanto mais sorrateiras quanto são abstratas, não figurativas. O que encontramos nos grandes romancistas ingleses ou americanos é este dom que os franceses raramente têm, as intensidades, os fluxos, os livros-máquina, os livros-uso, os esquizo-livros. Nós temos Artaud e uma metade de Beckett. Talvez critiquem nosso livro por ser literário demais, mas temos certeza de que uma crítica dessa virá de professores de literatura. Será culpa nossa se Lawrence, Miller, Kerouac, Burroughs, Artaud ou Beckett sabem mais de esquizofrenia que os psiquiatras e os psicanalistas? (Deleuze; Guatarri, 2013, p. 34-5)

Aqui está mais um daqueles trechos que tiram dos eixos toda uma tradição de pensamento, atravessam a história a contrapelo em busca pelo interdito. Começando pela linguagem d’*O anti-Édipo*, característica do início da citação, a verve mordaz, o apelo a algo que não seja uma releitura de seu livro, uma vez que já se encontrava em movimento, talvez já mais próximo dos rizomas dos *Mil Platôs*, continuação d’*O anti-Édipo* pelo macroprojeto Capitalismo e Esquizofrenia, que do vocabulário excessivamente performático da produção de desejo e das “máquinas de máquinas”, encena o paradigma que perseguimos, de um *ser* e de uma *ação* do texto, em oposição (mas não exclusão) ao “falar” dele. Aproveita-se a tradição freudiana pela possibilidade de trazer o inconsciente à frente das propostas nas humanidades, em conexão

profunda com “o Fora”, a vida, a exterioridade, o gregário, se recusando o redimensionamento redutivo do social ao familiar.

Deleuze fala mesmo de um “ar do tempo” - Maio de 68, é claro. As inovações na etnologia que menciona, certamente nos interessam em seu aporte à etnopoiesia de Jerome Rothenberg. Já as em psiquiatria, enquanto relacionadas à dimensão temática e formal da textualidade de Ginsberg, que compõe esta tradição elencada, referente à prosa mais explicitamente. A própria configuração anti-edípica de uma tradição literária que perpassa toda essa massa de pensamento que dispomos é uma das imagens para o movimento errático que fazemos de um autor a outro, de um texto a outro, sem barrá-los por uma “triangulação edipiana”, mas seguindo extensivamente suas interconexões enquanto grandes fluxos sociais.

Podemos ver mesmo o movimento de Dylan para além da canção de protesto como um afastamento de um campo de expressão restrito para um de performatividade mais expansivo, onde a incorporação da pluralidade de variações e graus de experimentação característicos da continuidade entre os românticos ingleses, os simbolistas e surrealistas franceses e os *beats*, o permitia compreender sua própria obra a partir de categorias mais fluidas, sempre afins às imagens (embora altamente contraditórias em alguns sentidos, mantêm alta voltagem associativa) da metamorfose e do devir enquanto noção deleuziana mais alargada – muito bem discutida em “Sobre a superioridade da literatura anglo-americana” e “A literatura e a vida”.

Dylan e Ginsberg amalgamavam, pela veia performática característica de todas as textualidades que agrupamos consteladamente, como aquela de Caetano Veloso, o “superastro” de Silviano Santiago, vida e obra de modo tão inseparável que sua *produção* passa a ocupar o centro. A criação artística, em ambos, segue os movimentos erráticos dos fluxos deleuzianos, “anda fora dos eixos” como a tradição filosófica a partir da constante retroalimentação da releitura da tríade Nietzsche, Freud e Marx pelos franceses, para lembrar a categorização do “pós-estruturalismo”, pela via do pensamento da diferença, ao qual Derrida não temia nomear da desconstrução, como uma fundamental herança Marxista, em *Espectros de Marx*, onde desenvolvia, por sua vez, interpretações únicas também de Freud.

Em um texto posterior, “Da superioridade da literatura anglo-americana”, Deleuze retoma a discussão iniciada no trecho do *Anti-Édipo* citado acima. O elogio da abertura, da incerteza e do nomadismo como princípio geral, muito próxima das considerações em Mil Platôs sobre as linhas de fuga, leva o filósofo francês a uma comparação entre as tradições francófona e

anglófona na prosa, privilegiando esta devido a sua propensão aos valores filosóficos propostos sobre uma longa crítica da sociedade burguesa.

Capaz de inventar de fato uma língua literária, não só se valer de uma preexistente relativa a uma elite, a literatura anglo-americana acessa o princípio rizomático, do que abre espaço para novas zonas de comunicação. Deleuze faria frequentes análises dos textos de D.H. Lawrence, à quem já se referia n' *O Anti-Édipo* ao falar desta

[e]stranha literatura angloamericana: de Thomas Hardy, de D. H. Lawrence a Malcolm Lowry, de Henry Miller a Allen Ginsberg e Jack Kerouac, homens que sabem partir, misturar os códigos, fazer passar os fluxos, atravessar o deserto do corpo sem órgãos. Transpõem um limite arrombam um muro, a barra capitalista. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 179)

Nesta longa digressão pelos autores que coabitam seu pensamento em peso, Deleuze tece relações entre autores muitas vezes díspares entre si, ao mesmo tempo que se vale de determinações canônicas para explorá-las. O filósofo entende a literatura enquanto um código que possibilita a própria formulação de um pensamento capaz de realizar “uma violência à sintaxe, uma destruição concertada do significante, o não-senso erigido em fluxo, plurivocidade que volta a adentrar todas as relações.” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 180) Embora entenda o que estes autores representam em termos de uma ética a partir do texto literário, a própria imaginação de formas de vida social novas<sup>79</sup>, se interessa especialmente pelo que fazem pelo texto:

É isso o estilo, ou antes, a ausência de estilo, a assintaxia, a agramaticalidade: momento em que a linguagem já não mais se define pelo que ela diz, e ainda menos pelo que a torna significante, mas por aquilo que a faz correr, fluir, romper-se – o desejo. Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não uma meta, uma produção e não uma expressão. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 180)

Os *beats*, especialmente Kerouac e Ginsberg, seriam motivo, ainda, para as discussões iniciais do quarto capítulo do *Anti-Édipo*, intitulado “Introdução à Esquizoanálise”. Ali, ambos figuram como transgressores de estruturas simbólicas excessivamente centrais para os princípios de repressão (psicológicos e sociais) tão criticados e mesmo erodidos ao longo da obra:

O caso Kerouac, o artista que recorre aos mais sóbrios meios, aquele que fez uma ‘fuga’ revolucionária, que se reencontra em pleno sonho

---

<sup>79</sup> “A forma edipiana da literatura é a sua forma mercantil. [...] A única literatura é aquela que faz do seu embrulho uma armadilha, fabricando uma falsa moeda, explodindo o superego de sua forma de expressão e o valor mercantil de sua forma de conteúdo”. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 181) Cf. ainda, id. p. 182 e seguintes.

da grande América e, depois, na busca dos seus ancestrais bretões da raça superior. Não será este o destino da literatura americana, o de ultrapassar limites e fronteiras, de fazer passar os fluxos desterritorializados do desejo, mas também de levá-los sempre a arrastar territorialidades fascizantes, moralizantes, puritanas e familistas? (Deleuze; Guattari, 2011, p. 366-7)

O “Kaddish” de Ginsberg é utilizado como exemplo para o tecido social que se desprende da família e consegue “mergulhar nos fluxos torrenciais ou rarefeitos de um cosmo histórico, de um caos histórico” (id. p. 368) Portanto, o conjunto de autores aos quais recorre para embasar seu pensamento dessa capacidade disruptiva da literatura acaba por integrar correntes maiores de transformação ética e estética. O motivo da fuga, com sua distinção do da viagem, que para Deleuze (1998) é crucial, uma vez que, com toda sua problemática dentro da tradição literária estadunidense especificamente, “atravessada por um processo sombrio de demolição, que arrasta consigo o escritor” (Deleuze, 1998, p. 32), ainda é afim ao delírio, em sua “saída dos eixos”.<sup>80</sup>

Em momentos diferentes do trajeto de Deleuze, os autores anglófonos lhe serviram de exemplo para o que havia de valor criativo numa textualidade que muitas vezes se volta contra as raízes restritivas da expressão literária. A arte que se desprende de um repetir passivo, que produz, dentro de seu espaço, trajetos errantes que atingem novas zonas simbólicas e semânticas - extra e intra-textualmente -, assume todos os riscos do desprender-se radical da desterritorialização, mas permanece dentro dos territórios novos que traça e não se perde na pura iconoclastia.

### **2.3. Conexões contraculturais: *The Fall of America*, de Ginsberg e o ocaso do “sonho americano”**

Das muitas conexões sugeridas, buscamos as que desviem de um padrão estritamente retilíneo de influência clássica, enfatizamos seus termos, o *agon* envolvido, o que realmente resta de útil do conceito de influência para ligar a constelação de autores contemplada. Com um contexto vagamente preciso, o início da década de 60, de um Dylan metamórfico e um Ginsberg “cidadão-do-mundo”, vamos nos aproximando, cada vez mais rápido, de artistas cujas textualidades se transformavam ora radical, ora sutilmente.

---

<sup>80</sup> “Não foi suficientemente assinalado a que ponto o esquizo faz história, alucina e delira a história universal [...]. Como separar *Une saison en enfer* da denúncia das famílias da Europa, do apelo das destruições que não chegam com suficiente rapidez, da admiração pelo condenado, da intensa travessia dos limiares da história”. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 118-9)

Seus movimentos não necessariamente confluem, como tanto já se fez acreditar. Apostamos aqui numa conexão clara entre Dylan e Ginsberg, cuja disposição biográfica e histórica já foi muito bem percorrida por Wilentz (2010) e Warner (2013). Buscamos, então, expor duas linhas poéticas complexas que compartilham movimentos, e, mesmo quando em oposição, tocam em pontos decisivos, construindo um diálogo representativo da arte contracultural. Conforme a leitura de Celso Favaretto, ao falar mais especificamente do Brasil de modo inteligente e capaz de compreender o fenômeno de modo mais amplo,

[c]ontracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretenderam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns – que se distinguiu daquelas da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase agora atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política, desde que o modo como até então se fazia arte política fosse tomado como modelo. A proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha por uma certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sócio-político e artístico-cultural, aparecia como a motivação básica daquelas manifestações - o que implicava mudança acentuada de ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 60. (Favaretto, 2017, p. 183)

As diferentes contingências políticas e sociais que determinavam o campo da arte no Brasil são cruciais para o trabalho de Favaretto, que analisa a produção artística contracultural com rigor a partir destas transformações que aponta. Contudo, seria ingênuo ignorar o quanto há de semelhante com toda a concepção que fazemos da contracultura e da arte produzida sob seu signo. O trabalho de Allen Ginsberg e Bob Dylan, diante da moldura revolucionária que uma ênfase renovada a formas alternativas de entendimento, ação (política, social, cotidiana), construíram caminhos que,

[r]espondendo às novas condições da sociedade, especialmente ao alinhamento do país à lógica cultural da sociedade de consumo, a complexa e variada produção artística agora inclui, sem preconceitos, como elemento constitutivo de experimentações, de teorizações e da crítica, os pressupostos, as regras e as técnicas da indústria cultural. (Favaretto, 2017, p. 184)

Novamente, Favaretto falava de um alinhamento brasileiro, erigido num regime ditatorial apoiado por bases estratégicas da elite civil, institucionalizado de modo intensivo pelo AI-5, no que cabe às obras com que dialoga. A reação não imediata, mas constante, frente à crescente investida ocidental, que resultaria, como hoje sabemos, nos nefastos restos do neoliberalismo, era, dentro do campo da arte, um reforço de sua posição crítica, de resistência.

Dylan, lembremos, recusava a fácil imagem de “porta-voz” da geração. Abandona uma trajetória segura comercialmente para desbravar novas sendas em sua produção. Incorpora,

cada vez mais, elementos de sua dicção poética a outros domínios: suas entrevistas passam a soar como suas canções, seus *liner notes* e as que escreve para amigos, como a do disco de Joan Baez (*Joan Baez In Concert Part II*), tecem perspicazes experimentos que destilariam, nos anos seguintes, alguns dos mais memoráveis versos já escritos em língua inglesa.

Ginsberg, por sua vez, viajava, na primeira metade da década de 60, o mundo inteiro numa “busca pelo Oriente”, muito afeita às dos românticos, mas infundada por um orientalismo diverso daquele dos “saricots”. A jornada era a ideal para os *hippies* mais próximos das dissidências hindus e budistas que aportavam nos EUA, mas Ginsberg não a fazia simplesmente enquanto membro de uma “subcultura”. Ele o fazia como alguém que a antecedia e voltaria à sua terra natal para se tornar uma espécie de monumento, uma figura que encarnava, no quanto é possível fazer uma afirmação como essa sem ser idealista ou puramente metafórico (embora sua posição neste contexto tenha grande parte de sua potência, de fato, em seu valor idealista), a conexão entre a expressão estético-política *beat* e a dispersão apocalíptica da contracultura em ampla escala, a compreender os *hippies*, o Maio de 68, as neovanguardas em grande medida e, decerto, o tanto que havia da inundação da indústria cultural no período.

*A Queda da América*, livro que consolidou o status de poeta nacional para Ginsberg com sua publicação em 1972, tem de ser entendido enquanto uma coletânea que abrange uma gama considerável de problemas ao longo de sete anos de intensa atividade. O autor, que, no início do período de “redação” deste livro, 1965, já despontava como “guru da contracultura”, enquanto Kerouac lamentava a deturpação dos ideais *beats*, escrevia em sua forma consolidada em seus textos mais significantes, como “Uivo” e “Kaddish”.

O título original, *The Fall of America*, reserva uma polivalência considerável - trata-se, de fato, da queda de uma certa “América”, mas esta queda deve ser entendida em paralelo ao sentido de “outono”, carregado pelo termo “fall”. Característico de zonas temperadas, como o nordeste estadunidense, o outono é uma estação de alta exuberância, onde os tons avermelhados e terrosos das folhas que caem permeiam o ambiente, enquanto a natureza se despe e realiza um processo lento de recuperação de forças, que passa inevitavelmente por uma renovação da vegetação. Este “outono da América”, portanto, é o da deterioração do “sonho americano”, o ponto em que, na visão de Ginsberg, os Estados Unidos deveriam se desprender desta ilusão passada através da poesia de Whitman à geração *beat*.

Entretanto, trazendo à frente este aspecto decadente - além de muitos outros, que já mencionaremos -, *A Queda da América*, em contraparte, exhibe a faceta mais marcante de

Ginsberg naquele momento, seu lado de agitador cultural. Embora sua poesia já fosse permeada pelo protesto social e político, aqui a infusão é ainda maior, e a presença excessiva do contexto cultural em questão assume papel central, muitas vezes obstruindo a invenção poética em nome de um registro paralelo à mídia. E é neste aspecto que as considerações sobre a “redação” do livro devem entrar em questão. Ginsberg escreveu este livro em sua maior parte na estrada, enquanto gravava sua voz num aparelho que Dylan lhe dera de presente. Sua “auto-poesy” mantinha a predominância da fanopeia, embora desse mais vazão às descrições mais “objetivistas” ou “imagistas” como as de Williams (especialmente em seu *Paterson*) que às espécies de colagens características de “Uivo”.

Nesse “diário” - pois uma das formas almejadas pelo livro é a do registro cotidiano -, paralelo a outro que mantinha (com transcrições da auto-poesy, registros de sonhos e observações típicas dos diários) e que recentemente foi publicado pela University of Minnesota Press, dois elementos (inerentes, diga-se de passagem) ganhavam destaque: a guerra do Vietnã e a degradação material e mesmo cultural dos Estados Unidos.

Por um lado, o registro tentava construir, em paralelo à mídia oficial, um retrato fiel da guerra travada do outro lado do planeta. A verborragia tenta dar conta do excesso de violência - “[l]entamente as notícias da guerra do rádio/ sobrepujam os sentidos” (Ginsberg, 2014, p. 76) -, seja no Vietnã ou dentro dos Estados Unidos, já que, enquanto o napalm incendiava as selvas orientais, a perseguição política aos líderes dos movimentos libertários recrudescia. Era o tempo do Human Be-In (no qual vemos Ginsberg dançando e cantando em uma famosa imagem), do Verão do Amor, de Woodstock, do *flower power* (termo que podemos, com alguma segurança, dizer que foi formulado por Ginsberg em seu “How to make a March/Spectacle”), mas, na mesma medida, era o tempo das perseguições aos líderes dos movimentos negros, dos massacres (como o da Kent State University em 1970), do enrijecimento da direita conservadora diante de uma massa geracional que, embora representasse mudanças, não era bem vista por grande parte da população.

É neste momento que o Ginsberg característico dos anos 60 exhibe suas ideias com mais veemência. Em meio a leituras de poesia, o autor participa de marchas, reuniões com diversos líderes de movimentos sociais, assim como concede entrevistas, ou mesmo canta mantras de Hare Krishna em mídia nacional. Aproximando-se da meia idade, este é um momento pivotal na carreira de Ginsberg. Sua poesia assume feições que nunca voltariam atrás, atingindo algum conforto com a forma que assume, e a invenção propriamente dita perde força.

Não que isso faça de *A Queda da América* um livro fraco. É um dos melhores de Ginsberg, porém, um que permitiu que seus vícios florescessem em maior liberdade e, portanto, resultou num livro mais uniforme. Talvez este seja o livro mais “unitário” do autor, onde um projeto de “escrita espontânea”, já que amplamente baseado em observações anotadas “no calor da hora”, vai de encontro a um longo poema político que tenta dar a ver uma transformação histórica.

Há, ainda, um fator biográfico que contribui de modo essencial para este livro: as mortes de Neal Cassady e Jack Kerouac. De certo modo, o sonho americano morre com os dois para Ginsberg, ainda que o caráter simbólico dessa conexão seja evidenciado por ele mesmo. O balanço da geração *beat* era consideravelmente negativo, embora a transição do demográfico *beat* para o *hippie* seja índice de sucesso em aspectos comportamentais.

Retornando aos marcos históricos do “sonho americano” na poesia, Whitman, Pound, entre muitos outros, aparecem de modo a corroborar com o clima derradeiro. Em “Para Poe: sobrevoando planeta, ar Albany-Baltimore”, o universo lúgubre do autor de “O Corvo” se torna visão profética: “Poe! Você profetizou essa Poluilândia, esse Inferno,/ Você Sonhou que Baltimore Seria Vista Do Céu/ por olhos de Homem Poeta Pasma na Névoa de Fogo, Gás carbônico Atônito!”. (Ginsberg, 2014, p. 135) Mesmo o motivo da catábese, característico de “Uivo”, se transformava: se lá o inferno era o submundo novaiorquino, agora ele é um país inteiro, segregado e segregador, que aumentava a cada dia sua participação militar no exterior em nome da “liberdade”.

Nas muitas imagens de fumaça e poluição, as mais recorrentes, vemos o *melting pot* em sua natureza, toda a contraditoriedade de uma nação de dimensões continentais submetida às rápidas transformações da modernidade, e que, agora, se via diante de outra “modernização”, a da consciência. A “nova consciência”, preconizada pelos movimentos de liberação, pode ser descrita com ênfases específicas, seja na implementação de novos sistemas políticos, sociais, na experimentação com alucinógenos ou na transformação das relações interpessoais a partir do ideal não-repressivo já característico do pensamento de Reich e Marcuse, que gozavam de privilégio dentro e fora da academia.

Uma grande concentração de ruído, seja sonoro, visual ou olfativo, *A Queda da América* transfere a técnica da justaposição poética de uma tradição herdada do surrealismo, característica do Ginsberg de “Uivo” e “Kaddish”, para uma de justaposição de elementos constituintes da realidade estadunidense. “Carro passa sob viaduto, voz buzina no rádio ‘Bobby Seale amarrado & amordaçado no Tribunal’ sem direito a advogado inocência pressuposta?”

(Ginsberg, 2014, p. 194) Versos como esse, onde a explícita insatisfação com o julgamento dos “7 de Chicago” – especificamente com o racismo escancarado no julgamento do líder dos Panteras Negras - é amalgamada ao universo material e visual do país - a onipresença dos carros, a urbanização e seu entrelaço com a natureza (embora aqui ela não apareça) e com o rádio, objeto também central para este livro, já que veículo para muitas das informações sobre a guerra e problemas internos, mas também dotado de afinidades com o gravador em que Ginsberg “compunha” seus poemas – fazem com que a poética de Ginsberg se assente numa forma que oscila entre a longa linha whitmanesca com suas porções de Blake, da Bíblia entre outras fontes e o “sprawling verse” de Williams.

De Charles Manson à Timothy Leary, as “personalidades da década” tecem pequenos arcos narrativos entre os poemas, e, assim, vemos a década se enrolar e desenrolar, enquanto “‘Meios de Comunicação’/ impingem a Guerra do Vietnã & sua ansiedade em toda pele privada/ em quarto de hotel ou ônibus” (Ginsberg, 2014, p. 78) Em simultâneo, a dimensão da subjetividade, da expansão da consciência, entra em tensão com a de-subjetivação promovida pela forma da auto-poetry, cuja permissividade era praticamente ilimitada e, portanto, determinante em relação a este aspecto fundamental da obra de Ginsberg. Versos como “Fumaça da minha cabeça/ se misturando à poluição” (Ginsberg, 2014, p. 79), em que vemos uma projeção whitmanesca do eu, se juntam às muitas formas fusionais operadas pelo poema, e formulações do tipo “Ruas ribaltas/ Centro de São Francisco zunindo por mim, prédios/ ornados por varandas Freeway” (Ginsberg, 2014, p. 19) surgem numa quantidade por vezes excessiva.

O contato com Bob Dylan, indispensável para a existência deste livro, aparece já no primeiro poema, “Princípio de um poema destes estados” (“Please Crawl Out Your Window” é mencionada e “Positively 4th Street” é citada com um equívoco), retorna em “Poesia estradeira Los Angeles-Albuquerque-Texas-Wichita”, “Atravessando a nação” e na longa “Ecologia”. Distante da estética do cantor, e mesmo de sua ética - Dylan se furtava cada vez mais à mídia, especialmente a respeito de política -, sua proximidade era cultivada nesta espécie de herança reconhecida – Ginsberg se esforçava para traçar as linhas de continuidade entre sua produção e a do “artista do momento”. Isso lhe permitia traçar ainda mais paralelos, como com os Beatles e, certamente não por coincidência, Ginsberg faria algumas incursões pelo mundo da música, assinando gravações com Paul McCartney e The Clash, além de participar de apresentações diversas com artistas de todo tipo, incluindo John Lennon e Yoko Ono, integrante do grupo Fluxus.

Um dos poemas ausentes da edição brasileira de *The Fall of America* é “Wichita Vortex Sutra”<sup>81</sup>. Neste texto, radicalizando ainda mais sua tarefa messiânica e performática, Ginsberg se vale da forma tradicional dos textos sagrados da tradição hindu, o sutra, substantivo derivado do verbo “costurar”, em sânscrito, para fazer um dos comentários mais pungentes já feitos sobre a guerra do Vietnã. O recurso à poesia<sup>82</sup> e à cultura hindu seriam, então, um traço distintivo importante, elemento da contracultura difundido por todos os lados. Ginsberg também compôs este poema num gravador, como muitos outros que constituem seus livros *Planet News* e *The Fall of America*, enquanto viajava em sua kombi com seu companheiro Peter Orlovsky. Talvez o melhor exemplo da auto-poesy, “Wichita Vortex Sutra” posicionava a imagem do vórtice de Pound<sup>83</sup> sob a regência da atração fatal de uma cidade que ocupa o centro geográfico do país (Wichita, capital do Kansas).

Sinuosos, os versos de Ginsberg seguiam o tortuoso caminho das autoestradas estadunidenses, que no mesmo contexto histórico, adquiriam status simbólico internacional. Em “Wichita Vortex Sutra”, a estrada guia uma recuperação do tom acusativo perante a guerra, característico de muitos modernismos (como o de Eliot), porém, em chave irônica.

Numa espécie de colagem - técnica também paradigmática de seu trabalho -, Ginsberg reúne trechos lidos em placas e anúncios, passagens de noticiários que informavam sobre a política exterior, assim como alusões mais e menos explícitas a poetas como Whitman e Pound e a textualidades sacras, como dos cânticos islâmicos. O poema inicia “Turn Right Next Corner/ *The Biggest Little Town in Kansas/ Macpherson*”. (Ginsberg, 2006, p. 402, grifo do autor) Versos triviais ao primeiro olhar, contudo, como observado por Stephen Kirbach (2006), referentes a uma localização geográfica que, caso a tão temida ameaça atômica passasse de ameaça a ataque, seria um dos pontos mais prováveis para o lançamento das primeiras ogivas

---

<sup>81</sup> O poema foi originalmente publicado em *Planet News* e posteriormente realocado na seção de *The Fall of America* nos *Collected Poems*, o que resultou numa versão diferente do livro publicado originalmente em 1972 – esta sendo a que foi seguida na tradução brasileira. Em geral, o poema integra de forma bem clara o percurso das viagens pelo país característica de *The Fall of America*, que recebeu também algum espaço na publicação original de *Planet News*.

<sup>82</sup> Lembrando que o sentido alargado de poesia defendido por Ginsberg e por grande parte dos poetas ligados à contracultura – cujo paladino era, se não o próprio Ginsberg, Jerome Rothenberg (1931-2024) com seu conceito de etnopoesia e sua maestria na arte da antologia – contemplava muito do que estava fora da *poiesis* grega, como os textos sagrados das tradições orientais, entre muitos outros.

<sup>83</sup> Disponível em: < <https://www.poetryfoundation.org/articles/69480/vortex> >. Acesso em 27 de janeiro de 2025. “O vórtice é o ponto de máxima energia/ Ele representa, em mecânica, a máxima eficiência./ Usamos as palavras ‘máxima eficiência’ no sentido preciso – como estariam num livro de MECÂNICA./ Podemos pensar o homem enquanto aquele em direção ao qual a percepção se move. Podemos pensá-lo como BRINQUEDO da circunstância, como substância plástica RECEBENDO impressões./ OU você pode pensá-lo DIRECIONANDO uma certa força fluida contra a circunstância, CONCEBENDO ao invés de simplesmente observando e refletindo.” (tradução nossa)

soviéticas, já que se encontrava entre duas bases militares que armazenavam material atômico. Logo adiante, na segunda estrofe, o que aparenta ser a transcrição de um simples informe meteorológico: “*In advance of the Cold Wave/ Snow is spreading eastward to/ the Great Lakes*” (Ginsberg, 2006, p. 402, grifo do autor), se revela uma composição poética que opera, por meio da forma (“Cold Wave” ocultando como um véu fino a expressão “Cold War”) a prática algo comum, ao menos para aquele contexto, de esconder ogivas em silos metálicos comumente utilizados para armazenar milho.

A radicalização do processo da colagem, procedimento característico das vanguardas históricas, é decisivo para a poética de Ginsberg, como pudemos ver. A enormidade de sentidos que se interpõem de verso em verso, muitas vezes de maneira imperceptível a leituras iniciais – ou mesmo aprofundadas – acelera exponencialmente a capacidade do poema de abarcar novas zonas significantes. Um dos modos de observar isso é verificar a presença de elementos relativos ao sentido visual (fanopeia), por exemplo. A enormidade de elementos cromáticos e luminosos que integram a primeira estrofe (assim como o restante do texto), “Red sun setting flat plains west streaked/ with gauzy veils, chimney mist spread/ around christmas-tree-bulbed refineries – aluminum/ white tanks squat beneath/ winking signal towers’ bright plane-lights [...]”<sup>84</sup> (Ginsberg, 2006, p. 402), é integrada com agilidade ao fluxo do poema – como é de costume para o autor -, fazendo com que o recurso à fanopeia se manifeste na mesma intensidade que aquele à logopeia, enquanto o aspecto melopeico é regido por fluxos e refluxos onde a sonoridade – e a musicalidade - é mais ou menos proeminente na determinação do sentido.

Ao assumir ironicamente – evidenciando o descrédito dado às artes - o papel do poeta por excelência, do *poien* grego, “fazer com palavras”, Ginsberg declara o fim da guerra do Vietnã. Em consonância, o refrão “language, language” (Ginsberg, 2006, p. 404), se repete ao longo do poema, numa reiteração do valor desta por meio da qual todo o protesto é feito. “I search for the language/ that is also yours-/ almost all our language has been taxed by war.”<sup>85</sup> (Ginsberg, 2006, p. 414) O autor busca a linguagem que também “é de vocês”, se dirigindo, simultaneamente, aos leitores que busca atingir e aos chefes de estado e representantes militares, que, por meio da alta difusão midiática, convenciam grande parte da população da justificativa e efetividade da guerra. Por meio do reconhecimento da cooptação da própria

---

<sup>84</sup> “Sol vermelho poente planíces à oeste matizado/ com véus como gases, névoa de chaminé dispersa/ ao redor de refinarias abobadadas como árvores de natal – tanques/ brancos de alumínio agachados embaixo de/ luzes piscantes de torres de controle aéreo [...]”. (tradução nossa)

<sup>85</sup> “Procuro pela linguagem/ que também é de vocês -/ quase toda a nossa linguagem foi taxada pela guerra.” (tradução nossa)

linguagem, matéria prima de seu trabalho, pela guerra, Ginsberg fazia ressoar a vagueza dos mesmos termos que ouvimos hoje, sob o signo de outras guerras (“conflito armado”, “ofensiva militar”, entre outros) e, no outro polo, a dureza de outros como “inimigo”, e “comunismo”, se valendo de justaposições que atravessavam a desumanização das vítimas: “Napalm and black clouds emerging in newsprint/ Flesh soft as a Kansas girls’/ ripped open by metal explosion-”.<sup>86</sup> (Ginsberg, 2006, p. 410)

O vórtice, aqui a própria cidade de Wichita, que por seu conservadorismo provinciano de uma só vez repelia dissidentes e exercia força magnética sobre muitos que dali nunca saíam (ou saem, até hoje), continua carregando a “máxima energia”, do de Pound e a efervescência artística do alto modernismo, já que os membros principais da San Francisco Renaissance, elo do grupo *beat*, nasceram lá (além do fato de Ginsberg, naquele momento, trazer consigo mesmo o turbilhão).

Outro dos poemas mais longos, também não incluso na edição brasileira – desta vez a publicação original é uma edição de tiragem menor, composta apenas pelo poema em questão - “Iron Horse”, rende a epígrafe dada ao volume: “...o mesmo relampejar elétrico ao sul/ segue esse trem/ Apocalipse profetizado -/ a queda da América/ Prenunciada no céu”. (Ginsberg, 2014, p. 8) O poema é de profusão parecida ao ritmo de *A Queda da América*, passando do erotismo explícito ao protesto, ao delírio, à homenagem (à Whitman, principalmente) ao discurso profético da epígrafe. O “cavalo de aço”, a locomotiva, cuja memória é da expansão rumo ao oeste estadunidense, vai tendo suas afinidades testadas, o texto circunda os meios de transporte, como os ônibus e os próprios automóveis enquanto motivos recorrentes. Sua presença ecoa o excesso material, e seus sons também entremeiam os lampejos poéticos. E, de todo modo, a escolha da epígrafe junto à dedicatória à Whitman, com uma citação de um trecho de *Democratic Vistas*, faz com que a memória histórica e a potência sensual e erótica disputem espaço de ressonância na obra. Todo o texto, e mesmo o posfácio e o discurso de aceite do National Book Award de 1974 (ambos escritos por Ginsberg) trabalham nessa rapidez associativa dando igual importância à dimensão político-social projetada pelo tom do texto quanto à imediatez da linguagem, seu caráter mais sensível e abrangente.

A divisão de *A Queda da América* é feita em cinco partes: “Via Vórtice Costa Oeste à Leste – 1965-1966”, “Ziguezagueando de volta através destes estados – 1966-1967”, “Elegias para

---

<sup>86</sup> “Napalm e negras nuvens emergindo em jornal/ Carne macia como a de uma garota do Kansas/ rasgada por uma explosão de metal -”. (tradução nossa)

Neal Cassady – 1968”, “Ecologas destes estados – 1969-1971” e “De Bixby Canyon à Estrada de Jessore – 1971”.

A primeira, “Via Vórtice Costa Oeste à Leste – 1965-1966”, compreende a primeira parte da viagem pelo país - que inicia no Noroeste, na costa do Pacífico no Oregon e em Washington - em que impera a realidade urbanizada (mesmo do interior profundo do país) em contraste com o que resta de natureza, embora altamente conspurcada pela poluição. Nestes poemas, como o que abre o livro “Princípio de um poema destes estados (*Memento para Gary Snyder*)”, o ritmo “espontâneo” da auto-poesy é marcado principalmente pela omissão (aparentemente arbitrária) de artigos e pronomes: “garota gorda de macacão jeans conduz cavalo baio grande pelo asfalto” (Ginsberg, 2014, p. 13); “casa de fazenda parda isolada com torre circundada de árvores” (Ginsberg, 2014, p. 15). O texto, que oscila entre o elíptico e o redundante, é permeado pelos refrões compostos por mantras, “Hari Om Namó Shivaye!” (Ginsberg, 2014, p. 15), que, geralmente, seguem trechos cujo horror é patente, uma vez que o mantra funciona como uma espécie de “proteção” no budismo.

A contraditoriedade das realidades urbana e rural entra em contato com outros aspectos que também funcionam em tensão, quando não em franca oposição. Há um trecho em que Ginsberg relembra uma passagem pela fronteira canadense onde os guardas, jovens, exibiam claros sinais de embriaguez ocasionada pela cannabis. Embora a associação das drogas aos militares (especialmente os que iam ao Vietnã) seja algo relativamente comum hoje, em razão de filmes como *Apocalypse Now*, para aquele período, a questão geracional ainda oferecia resistência, e certamente a imagem dos guardas aduaneiros causava algum choque.

Ainda neste poema inicial, há um traço que permeia todo este “longo poema destes estados” - que pode ser tanto o livro como um todo ou apenas os que se referem ao projeto no título -, uma espécie de consciência “cosmo-histórico-político-socio-geológica” (na falta de termos mais abrangentes):

Toda a memória de repente presente voltando, grandes florestas secas ardendo em chamas na Califórnia, paraquedistas americanos atacando guerrilheiros nas montanhas do Vietnã, sobre estrada alva feito porcelana o azul tranquilo de um vasto lago.

[...]

meu mundo de homens vai explodir, insetos zumbindo sob roda cantam minha própria morte e migrações da piedade, faço rir o Bodhisattva e saúdo o novo crepúsculo, indo pra casa pra velha cidade no oceano” (Ginsberg, 2014, p. 17)

Este elemento, representativo do longo projeto de “expansão da consciência” de Ginsberg, lembra em certa medida o desdobramento de um outro princípio de realidade a partir da reação ao “princípio de desempenho”, discutida por Marcuse em *Eros e Civilização*. Uma consciência que integre o universo e supere de alguma maneira o narcisismo original, embora plano abstrato e mesmo recusado por Freud, que fornece a base teórica para este raciocínio, é um dos modos mais abrangentes de unificar os projetos de transformação da contracultura. Todos os influxos místicos, gnósticos e orientalistas serviam de munição contra a determinação rígida da civilização ocidental. Embora a “Grande Recusa” tenha significado apenas uma voz poética cuja consciência é maior que a do sujeito individuado, para muitos ela representava uma possibilidade de transformação total. É certo, também, que esta consciência, trazida à voz poética “espontânea” da auto-poetry, não é uma invenção de Ginsberg – toda a tradição poética caminha, ainda que por modos muitos diversos, para “expansões” do tipo, e a própria obra de Whitman já era exemplo cristalino disso (de Whitman a Ginsberg, neste sentido, não há sequer transformação).

No segundo poema “Continuação de um longo poema destes estados: De São Francisco pro sul”, o verso whitmanesco – que lembra o de “Uivo”, neste caso - dá lugar ao “sprawling” de Williams, e a vocação fanopáica “objetiva” predomina, no lugar da consciência expandida que percebe através de um “olho onipresente”. Num caráter mais alusivo, a presença dos movimentos sociais e a guerra continuam soldados aos elementos constituintes da realidade, sem grandes discernimentos entre exterior e interior. Como em grande parte da poesia de Ginsberg, há o impulso unificador, paradigmático dos sistemas de pensamento oriental, como bem observa Octavio Paz em *O arco e a lira*, e do *eros* de Marcuse.

Os gases, os ferros velhos, o rádio, os ícones da cultura de massas (Chaplin, os irmãos Marx), da “alta” cultura (Stravinski, Homero), e os líderes políticos (de Mao a Ho Chi Minh a Nixon), alternam suas posições nestes versos vorazes, como bem lembra o título “via vórtice” da sessão. O vórtice, imagem fundamental para este livro, tem uma longa história na tradição poética estadunidense, vale lembrar. Título de um poema-manifesto de Pound (cf. nota 83), o termo serviu de inspiração para o movimento vanguardista liderado pelo autor de *Hugh Selwyn Mauberley*, o vorticismo. Representado em sua melhor figuração pela revista *Blast!*, dirigida por Pound e o pintor britânico Wyndham Lewis, o vorticismo fez parte da Paris do entreguerras, e, embora não tenha obtido renome como as tribos de Breton ou Tzara, também é marca indelével da vanguarda poética. Para Ginsberg, o vórtice funciona enquanto princípio ativo,

mas também enquanto imagem, já que “Wichita Vortex Sutra” é dos poemas mais significativos a trabalhar a poética deste período.

Outro elemento fundamental para o livro é a música. Cada vez mais Ginsberg se enveredava (embora com pouco sucesso) pelo universo da música. Fosse Dylan, os Kinks, ou mesmo os mantras budistas e cantos islâmicos, a música permeava estes poemas, sendo a “auto-poetry” uma espécie de experimento inicial no campo, já que entrava e saía do universo da música propriamente dita – ignoramos momentaneamente as relações entre poesia e música - sem grandes esforços. A canção popular faz a contraparte ao ruído mecânico e ao bombardeio de informações sobre a guerra pelo rádio. Chega a ser estranho pensar que, “compondo na língua”, ou seja, em voz alta, Ginsberg o fazia na maior parte do tempo juntamente à outras vozes, fosse a de cantores ou mesmo de companheiros da estrada – Schumacher, editor dos diários do período, relata a dificuldade em transcrever as fitas em razão da quantidade de ruído nas gravações. Mas, como esperamos que fique claro, a impureza é um dado fundamental para a poesia de Ginsberg, e, embora a alternância ou o entrechoque das vozes fosse marca de uma composição algo próxima da colagem para o autor, sabemos que este também é um fator ao qual sua obra sempre resistiu pela preservação de um “eu” sempre patente, mesmo que “expandido”.

Ainda nesta seção, vemos surgir as dúvidas quanto ao legado da geração *beat*: “não tem ninguém com o Pé na Estrada./ ‘...Não sei o que há de ser dos orgulhosos/ soldados americanos no Vietnã’/ diz o ex-embaixador ex-general Taylor -”. (Ginsberg, 2014, p. 35) Ainda que Ginsberg encontrasse diversos viajantes “herdeiros de Sal Paradise” ao longo de seu caminho (como podemos observar até mesmo num poema numa seção mais ao fim do livro, além de menções nos diários), constatava que aquele espírito de descoberta já não era mais o mesmo, e, talvez, a entrega da nova geração ao serviço militar naquelas condições representasse uma mudança inalterável na tradição viajante. Os anos 60 foram, de fato, os anos dos *road movies*, onde o ímpeto dos personagens de *On the Road* se mostrou mais prolífico na realidade. Contudo, para este que havia participado das “viagens fundadoras”, toda a transformação preconizada pelo demográfico que “liderava” (o termo *hippie* sempre foi estereotípico e associado à mídia) se desprendia do círculo *beat* inicial. Nesta passagem da geração *beat* aos *hippies*, dos anos 50 para os 60, um mito foi abandonado, o do sonho americano whitmanesco. Sendo assim, a dedicatória à Whitman se torna ainda mais problemática e profícua, porque integrante de uma tensão estrutural para o livro.

Na segunda seção, “Ziguezagueando de volta através destes estados – 1966-1967”, continua o tom diarístico da primeira, num trajeto tortuoso rumo ao oeste servindo de tema. Aqui desponta um poema eminentemente erótico, motivo mais secundário na primeira seção, embora frequente na obra de Ginsberg, assim como, no último poema a integrar a seção, um direcionamento direto a Ezra Pound. Talvez o poema mais significativo desta seção seja “Elegia Che Guevara”.

Guevara, figura central da Revolução Cubana e, hoje, imortalizado ícone contracultural, havia sido submetido à barbárie total. Tanto os militares quando a mídia tomaram sua morte como um momento de júbilo frente à ameaça comunista, se tratando da figura de maior renome no quesito revolução. Coberta *ad nauseam* pela mídia, a morte de Guevara (execução após um dia de interrogatório) foi seguida de uma disposição pública de seu cadáver. Ainda que o evento tenha significado uma quebra na continuidade revolucionária - ao menos o que houve dela ativamente – da América Latina, para Ginsberg, ela representava mais uma reiteração do poder de destruição do imperialismo estadunidense.

O “Moloch”, agora o próprio Estado norte-americano, assumia as feições das redes elétricas, contra as quais Guevara lutava na visão de Ginsberg. Vale notar que a associação das fotos do corpo de Che com a imagem crística, da intensidade da vida e da morte, também apareceria nas *galáxias*, de Haroldo de Campos (“na coroa de arestas”), que, assim como Ginsberg, também via paralelos entre a morte de John F. Kennedy e do guerrilheiro. De certo modo, ambas as mortes, dos acontecimentos políticos mais importantes da década, ecoavam o peso do *status quo* – mesmo que o presidente democrata representasse pouquíssima transformação diante da política conservadora e de forte envolvimento internacional militar, e o guerrilheiro uma minúscula possibilidade de eclosão de um movimento revolucionário maior na América Latina.

A terceira seção, “Elegias para Neal Cassady”, em meio ao ritmo estabelecido, elabora alguns versos que lamentam a morte do amigo e ex-amante, “herói secreto destes poemas”, desde “Uivo”, e inspiração para *On the Road*, de Kerouac. Em meio a poemas de pouco destaque, “Desastre de carro” explora bem os aspectos da expansão da consciência e do todo “corpómente”. A quarta seção, “Ecologas destes estados”, tem alguns dos melhores poemas do livro, incluindo “Ecologa”, tido por Helen Vendler como o melhor do livro<sup>87</sup>, por ser capaz de

---

<sup>87</sup> “O poema tem toda a sinceridade e absurdez do movimento comunitário dele, a aflição do ‘retorno à natureza’ combina com um horror da ‘civilização’: caminha numa corda bamba entre o íntimo e o internacional, incorpora em cada frase (exceto, talvez, em seu esticado início profético) o novaiorquês incompetente tentando a vida no

explorar a tradição pastoral de modo efetivo, enquanto a quinta, “De Bixby Canyon à Estrada de Jessore”, conecta a “queda da América” ao conflito na fronteira da Índia com o Paquistão, num encerramento amargo a um livro projetado para terminar com o fim da guerra do Vietnã.

Vendler, que escreveu textos sobre o autor durante cerca de cinquenta anos, faz considerações valiosas sobre o poeta. Sobre o impasse que o A Queda da América representava na carreira de Ginsberg, seu julgamento era certo:

Depois da Europa e da Índia, depois do Oriente, o que resta fazer se não voltar à América, uma América já infinitamente entrelaçada no passado, em carros, ônibus, em trens, em aviões, os trevos, as estradas, os auditórios, os apartamentos<sup>88</sup> (Vendler, 1980, p. 197, tradução nossa)

Sua interpretação do texto passa numa transversal entre a trajetória poética do autor e sua atividade cultural generalizada:

O movimento, em frente à essa fixidez, se torna mais imperativo: mais e mais lugares, mais viagens, mais excursões, mais visitar: e barulho, para preencher o silêncio, se torna mais e mais intrusivo, em rádios, manchetes, TV, cantores, rock, cantores gospel. Uma sociabilidade viciante coexiste agora em Ginsberg com uma mortalha de solidão; uma profecia desejada habita um vazio religioso; e de descrições topográficas vazias de necessidade se suplanta o drama familiar.<sup>89</sup> (Vendler, 1980, p. 198, tradução nossa)

E, como esperado, a dicção profética recebe o devido peso: “[e]m sua maioria, as conclusões do censo de Ginsberg são apocalípticas. A América vai cair por causa de seus pecados, especialmente os pecados de esmagar seus dissidentes e conduzir guerras”<sup>90</sup> (Vendler, 1980, p. 200) Sua atenção às conquistas e aos defeitos do poeta sempre o compreendiam para além de

---

campo. Mas ele cava contra a incongruidade cômica inicial a história-dentro-da-história do poeta aterrorizado pela morte e pelo tédio de volta à companhia das colinas e das estrelas.” (Vendler, 1980, p. 202, tradução nossa)

<sup>88</sup> “After Europe and India, after the Orient, what is left to do but to come back to America, an America already endlessly crisscrossed in the past, in cars, in buses, on trains, on planes, the cloverleaves, the highways, the lecture halls, the apartments.”

<sup>89</sup> “Motion, in the face of this fixity, becomes more imperative: more and more places, more trips, more excursions, more visits: and noise, to fill the silence, rises more and more intrusive, in radios, headlines, TV, singers, rock, gospellers. An addictive sociability coexists now in Ginsberg with a pall of solitude; willed prophecy inhabits a religious void; and of empty necessity topographical descriptions supersedes familial drama.”

<sup>90</sup> “Mostly, the conclusions of the Ginsberg census are apocalyptic ones. America is going to fall because of its sins, chiefly the sins of crushing its dissidents and conducting war”

sua “recepção preparada” - considerando que Ginsberg era um poeta que se preocupava bastante em “guiar” seus leitores, fosse por meio de posfácios ou entrevistas -, relacionando-o à tradição poética com o devido cuidado:

A avalanche de detalhe de Ginsberg é como a chuva de pó e lava que preservou Pompéia - aqui jaz a América, em literalmente milhares de suas emanações, lembradas numa particularidade tão imediata que citar desta cápsula do tempo (porque ela teria de durar tanto tempo) é impossível. Ainda prefiro seus poemas mais curtos, porque permitem alguns respiros do atlas ardente de Ginsberg. E gosto mais dos poemas em que Ginsberg ainda é visitado por flashes de seu velho humor, tão frequentemente suspenso agora.<sup>91</sup> (Vendler, 1980, p. 201)

Deste modo, após este longo percurso através de alguns marcos teóricos e pelo texto mais imediatamente próximo de Ginsberg, entremos numa análise cerrada dos discos que compõem a “quadriologia” de Dylan que mencionamos repetidamente acima.

#### **2.4. *Bringing It All Back Home* ou o marco zero da contracultura**

Marca de uma transformação irreversível, este álbum, cuja sonoridade pode lembrar, em um ou outro momento, o anterior, *Another Side of Bob Dylan*, inicia o período fundamental da relação de Dylan com a contracultura como a desenhamos até aqui. Como dissemos repetidamente, não é necessariamente neste disco que começa o diálogo com seus influxos - atribuir um marco para isso é um trabalho de certo modo impossível, pois quando chega a NY, Dylan já se depara com os fenômenos que viriam a caracterizá-la – mas é, definitivamente, o ponto de sua carreira em que há uma mudança clara.

Por um lado, o herdeiro de Woody Guthrie, a voz do East Village, parece ter sumido após os últimos indícios no álbum anterior. Por outro, ainda há canções no icônico trio voz-violão-gaita, e uma alta voltagem temática e imagética do que já víamos nas canções dos primeiros discos. Nosso modo de olhar, portanto, estabelece uma cisão entre o Dylan até *Another Side* e este. Verificável nos álbuns e mesmo na persona do artista, esta cisão é artificial, ele mesmo a alimentou de modo a ressaltá-la. Para muitos, o Dylan de antes permanecia, quieto, ofuscado por um que se “entregava às paranoias de seu tempo”, que experimentava com a

---

<sup>91</sup> “Ginsberg’s avalanche of detail is like the rain of dust and lava that preserved Pompeii - here lies America, in literally thousands of its emanations, recorded in such minute particularity that quotation from this time-capsule (because it would have to go on so long) is impossible. I still tend to prefer the shorter poems, because they allow some drawing of breath for relief from Ginsberg’s ardent atlas. And I like best the poems where Ginsberg is still visited by evanescent flashes of his old humor, too often now in abeyance.”

instrumentalização comercial dos músicos de sucesso e com uma textualidade monumentalizada pela difusão generalizada da geração *beat*.

Não podemos enxergar os quatro discos (*Bringing it All Back Home*, *Highway 61 Revisited*, *Blonde on Blonde* e *John Wesley Harding*) do modo que propomos se esta *atitude* específica que trabalham não estiver clara. Começamos pelo elemento que está no limiar: a poética *beat*. Das muitas letras ditas “inspiradas” pelos *beats*, “Subterranean Homesick Blues” permanece das mais sintomáticas. Representativa do contato com Ginsberg, especificamente, já que, embora a leitura de Kerouac tenha sido importante para o *ethos* dos primeiros discos, é a verborragia da formação inusitada de imagens que desponta por aqui.

Tanto a abertura da canção quando a “do disco” (a capa, os *liner notes*, e tudo o que cercava a imagem de Dylan) entregavam a guinada. A sonoridade elétrica, ainda que tímida nos segundos que antecedem a letra, afastava a premeditação das canções anteriores – a entrada fundamental da gaita ou do violão logo nos primeiros segundos era substituída por um solo aveludado, que contorna uma batida vigorosa, mantida pelo violão, que, embora característico, vem acompanhado do baixo e da bateria -, inaugurava uma presença carnavalesca, fanfarrica, deste Dylan que, como dissemos, passava por uma repaginada radical. É difícil estimar o choque sentido pelos ouvintes assíduos do Dylan *folksinger*. Muitos nunca o perdoariam. Entretanto, a mudança já estava sendo gestada há tempos, e os indícios sempre estiveram lá.

Contudo, para quem esperava virtuosas reflexões explicitamente politizadas, um dístico de abertura como “Johnny’s in the basement/ Mixing up the medicine” (Dylan, 2017, p. 280) é, no mínimo, desanimador. A referência não tão alusiva assim ao processo de destilação (seja da codeína, a mais imediatamente associável, seja da cocaína ou mesmo da sintetização, não destilação, do ácido lisérgico), era seguida, imediatamente, por “I’m on the pavement/ Thinking about the government”. (Dylan, 2017, p. 280) A presença insuspeita das drogas e sua associação imediata às reflexões políticas, procedimento quase imperceptível na miríade verborrágica da canção, nos tomam de assalto logo nos primeiros segundos.

A cadência verbal incontrolável, que, segundo o próprio autor, tem suas raízes em “Too Much Monkey Business”, de Chuck Berry e das *scat songs* dos anos 40 (técnica “criada” por Louis Armstrong), é dos elementos mais icônicos. O quanto ela ressaltaria da estranheza de sua voz, ainda falaremos adiante (cf. último capítulo). Nos interessa, por enquanto, o que havia nela da tradição poética que estudamos acima. A poesia do “*rant*”, como foi vulgarizada pelos detratores dos *beats*, tem seu ápice em “Uivo”, onde há uma estetização complexa, a partir dos

ritmos do *jazz* e do anapesto tradicional. Já em “Subterranean...”, impera um ritmo ainda mais frenético - talvez menos expansivo, verbal e ritmicamente -, de imediatez absoluta.

O espaço de um verso a outro não permite respiro. O salto de um termo a outro dificulta mesmo o entendimento semântico, e o trânsito entre hipotaxe e parataxe forçada (pela velocidade do canto) realça o valor imagético. O verso livre, por excelência, privilegia a imagem. Em toda a densidade métrica do poema de Ginsberg, o que ficaria no imaginário de todos era sua tenacidade em criar imagens inusitadas, como a “hydrogen jukebox”. Essas “*chains of flashing images*”, já apareciam com frequência em Dylan, como observamos. Sua presença, nessa canção especificamente, é tímida, porém. O que há de inusitado na poética da imagem aqui é diverso do que havia em “Chimes of Freedom” (*Another Side of Bob Dylan*). Os primeiros quatro versos, que citamos acima, já são indício disso: a presença fugaz dos componentes faz com que a cadeia imagética não mais dependa de uma narratividade clara ou mesmo da técnica da colagem. O próprio andamento da canção nos força a estabelecer rápidos vislumbres do que ouvimos de modo a segui-la. Este andamento rápido incita, ainda, uma certa antecipação pelo que se segue. Há um efeito hipnótico sendo ensaiado por este ritmo, uma hipnose paranoica, para ser mais específico. “The man in the trench coat/ Badge out, laid off”, nos indica o senso de vigilância evocado pela canção. Nos primeiros segundos, nesses quatro versos, já estamos diante da mentalidade contracultural. À margem do *status quo*, as sequências de imagens passam a se emaranhar, a estabelecer significações sempre sob o signo dessa agitação.

Os fios narrativos da canção, que ensaiam foras-da-lei, vagabundos, agentes do Estado suspeitos, nunca ultrapassam o primeiro plano da experimentalidade. O próprio vídeo promocional, um dos primeiros vídeos musicais a serem produzidos e difundidos pela mídia (para alguns, o primeiro videoclipe), reforçava isso. Gravado em Londres, num beco atrás do Savoy Hotel, o clipe exibia Dylan com cartazes que traziam alguns dos termos presentes na canção. Enquanto Bob Neuwirth e Ginsberg, conversam casualmente ao fundo, o cantor passa os cartazes com alguma velocidade, perdendo mesmo a conexão exata com o andamento da letra, o que acaba por colocar ainda mais em evidência o quanto havia de incontrolável neste ritmo.

Durante pouco mais de dois minutos (2 minutos e 21 segundos nas versões digitais), serpenteamos por um emaranhado poético que não se cansa de evocar da canção popular, da tradição poética, da indústria cultural e mesmo do cotidiano do período. “Look out kid/ It’s something you did/ God knows when/ But you’re doing it again/ You better duck down the alley way/ Lookin’ for a new friend”, segundo Christopher Ricks (2004), evoca os

ensinamentos de Polônio a Laerte, além de ressoar em *Tarântula* (“Bilhete pro Office Boy quando Jovem Desertor do Exército”), que viria a ser redigido mais ou menos no mesmo período.

O autor de *Dylan’s Visions of Sin* atribui a “maximização de preceitos”, característica do retórico shakespeariano, à composição da canção. O tom de alerta, afeito à paranoia, transporta a “voz profética” de Dylan para uma dicção mais próxima de seu tempo, arrancando-a da referência imediata ao Antigo Testamento, mesmo que muito do *admoestar* profético permaneça. Podemos dizer com alguma segurança que o eu lírico da canção exibe sua perspicácia. Seja na constatação básica do primeiro verso, “Johnny está no porão”, ou no aconselhamento direto “You better”, esta voz que não nos dá tempo para refletir ou mesmo respirar reafirma continuamente sua sabedoria. Seus conselhos, máximas ou mesmo “floreios verbais”, muitas vezes enigmáticos: “The man in the coon-skin cap/ In the big pen/ Wants eleven dollar bills/ You only got ten”, ainda rescendem ao tom rimbaudiano, aquele que, independentemente de “saber do que fala” ou não, como dizia Rivière sobre o jovem de Charleville, o faz como quem prega ou como quem vê no sentido profético do termo.

A capacidade de tecer relações delicadas entre os termos, seja pelas rimas, que, batendo como martelos, até mesmo projetam sombras sobre os virtuosismos menos chamativos como as aliterações, serviria de modelo para muitos dos que seguiriam Dylan. “Pump It Up”, de Elvis Costello e “It’s The End of The World (As We Know It)”, do R.E.M. são os melhores exemplos. Alguns afirmam que o ritmo desta canção foi ainda um dos precursores do *rap*, o que, embora seja seguro dizer, preferimos não estender às suas consequências maiores, pois escapa muito à nossa alçada.

O próprio título, possível alusão à *Os Subterrâneos*, de Kerouac, fornece uma pista essencial. Traduzido como “Blues subterrâneo com saudade”, por Caetano Galindo, poderíamos acrescentar a possibilidade de traduzi-lo como “Blues subterrâneo *da* saudade”. De qualquer forma, o gênero do *blues*, tradicionalmente incorporado por Dylan, destoa completamente. Não há a melancolia característica, ou mesmo as “twelve-bars” que fazem o ritmo do blues tradicional. O que há de “saudades de casa” (*homesickness*), então, é ainda menos claro.

A atribuição explicitamente misteriosa de títulos de alta potência semântica era uma característica fundamental para Rimbaud, que o fazia sem que o mistério do título permanecesse – seus textos, principalmente os poemas em prosa, costumavam elaborá-los de modo “satisfatório”, para o leitor. Já os surrealistas, a quem o aleatório, o impensado, era muito

caro, o faziam, mas nem sempre com o vigor aqui mostrado por Dylan. Esta, que viria a ser das canções mais icônicas dos anos 60 e de toda a contracultura, está sob um impasse, e o entrega sem resolvê-lo. A quantidade de alusões carregada pela canção até nos permite liberdades interpretativas, como a de uma “saudade” de um tempo ideal, onde os que “andam com mangueiras de incêndio” (alusão aos métodos de contenção às manifestações do Movimento pelos Direitos Civis) ou mesmo do que viria a servir de alusão: “You don’t need a weatherman/ To know which way the wind blows” (que serviria de inspiração para o *Weather Underground*, movimento de extrema-esquerda de base estudantil que aplicava técnicas de guerrilha e publicava manifestos como o “Prairie Fire”), não seriam versos que evocavam tanto.

É interessante notar o quanto o tom alusivo da canção permitiu que suas interpretações fossem longe. O ato de “superinterpretar”, muito característico dos círculos contraculturais no que diz respeito às alusões (Kramer, 2021), decerto extrapola ao buscar esta ou aquela correspondência entre vocábulos característicos de certos demográficos, como referências às drogas – o que há explicitamente nesta canção. Entretanto, “[n]ão use sandálias”, por exemplo, dos menos evocativos, porém ainda misteriosos, é dos que mais permitem-nos “superinterpretar” com segurança. Como veremos mais a frente, a crescente tendência da mídia em enfatizar o uso recreativo de drogas como característica fundamental da contracultura fez com que muitos saíssem apontando referências a esta ou aquela droga em canções, ou mesmo a reiterar o quanto elas foram escritas por e para “doidões”. Em muitos momentos, vale lembrar, nos aproximamos de modo crítico dessas afirmações, e dissemos que o uso de drogas era visto como parte da experimentação possível dentro dos campos da arte poética, estando presente mais ou menos explicitamente a depender do texto. Porém, no que diz respeito à “Subterranean...”, por exemplo, canção que, como dissemos, parece chamar por interpretações mais criativas, nos contentaremos com afirmações mais contidas. Como falávamos, o verso “don’t wear sandals”, nos permite uma observação contundente: as sandálias eram dos itens de vestimenta mais reconhecíveis dos *beatniks*.

Os *beatniks*, que se consideravam ligados aos *beats* por uma espécie de afinidade comportamental, eram como eram chamados os que se interessavam e assumiam para si, fosse pela ética ou pela estética, ou ambos, dos *beats*. Ao longo do tempo, as figuras dos *beats* se tornaram ícones, e todo um modo de ser passou a ser desenvolvido a partir do que estava presente em suas obras. Para Kerouac, isso significou uma perversão de seu ideal “beatífico”, de um entendimento ritualizado do contato que tinha com seus companheiros como representando uma mudança efetiva na sociedade estadunidense. Para Ginsberg, isso significou

a necessidade de buscar meios de obter o controle desta imagem. Dylan aconselhava que se evitasse vestir sandálias, que se evitasse parecer de imediato como um *beatnik*. Sua associação a qualquer movimento, autor ou tradição sempre passa por obstáculos como este, que não é o único quanto aos *beats* ou seus caudatários. Sempre querendo se distanciar e afirmar sua individualidade, Dylan reforçava, sempre que possível, suas distâncias - ainda que de modo lacônico, como aqui. Porém, interromper uma conexão que traçamos pela recusa de um de seus envolvidos é aceitar a cadeia edípica que costuma estruturar estudos de influência.

Como dizíamos, mesmo antes de “Subterranean...”, *Bringing It All Back Home* já se alardeava como parte da contracultura. A imagem da capa, fotografada por Daniel Kramer, exhibe Dylan numa pose imponente, encarando a câmera sob um efeito aurático nas extremidades da lente. Sally Grossman, esposa de seu empresário, está reclinada enquanto fuma um cigarro, rodeada de revistas, da *Time* à *GNAOUA* (periódico contracultural dedicado ao ocultismo e à poesia *beat* editado por Ira Cohen), discos (The Impressions a Françoise Hardy) e uma cópia do *I Ching*. O aspecto sóbrio das capas anteriores, que não ostentavam muito mais que o artista e, quando muito, uma companheira, como Suze Rotolo em *The Freewheelin’ Bob Dylan*, dava lugar ao *melting pot*. Escolha intencional que incitava as muitas conexões, vale lembrar que a foto pressupõe, ao menos em algum grau, um ambiente caseiro, até mesmo distante da agitação social e cultural da rua. A capa de Kramer sugere que a contracultura também era um fenômeno que adentrava o ambiente doméstico, transformava suas características nos menores detalhes.

Um dos aspectos que complementava a presença acachapante da contracultura era o uso, este já não inaugural, das *liner notes*. “11 outlined epitaphs”, possivelmente o poema *strictu sensu* mais famoso de Dylan, já havia sido usado como integrante do LP *Another Side*. Agora, a poesia de Dylan voltava à cena algo mais próxima do todo. Antes algo deslocada do cantor da MacDougal Street, que já abrigava mais cantores de *folk* que poetas *beatniks* ou não, agora, a poética jocosa, surreal e verborrágica se acomodava num contexto mais facilmente assimilável:

tô aqui assistindo o desfile/  
sentido combinação de sleepy john estes.  
jayne mansfield. humphrey bogart/morti-  
mer snerd. murph the surf e por aí vai/  
caroneiro erótico vestindo manta  
japonesa. chama minha atenção perguntando ele  
não tinha me visto na sua festa em  
puerto vallarta, mexico/ eu digo não você deve

estar enganado. acontece que eu sou uma das  
Supremes/ aí ele rasga a manta  
e do nada vira um farmacêutico de meia-idade.  
concorrendo a promotor geral. ele começa a gri-  
tar pra mim é você. é você  
que tem causado todos os tumultos lá no  
vietnã. imediatamente vira prum monte de  
gente e fala que se eleito, ele vai me fazer ser  
eletrocutado em público no próximo quatro  
de julho. eu olho em volta e toda essa gente  
com que ele fala carregam tochas/  
nem preciso falar, corri de volta pro  
bom país quieto. aqui escrevendo  
QUEE? na minha parede favorita quando quem passa  
num jato se não meu engenheiro  
de som “tô aqui pra te pegar e suas  
obras de arte mais recentes. precisa de ajuda  
com alguma coisa?”

(pausa)

minhas canções são escritas com o tímpano  
em mente/um toque de qualquer cor ansiosa. i-  
nominável. óbvio. e gente talvez  
tipo um cantor brasileiro suave... eu  
desisti de fazer qualquer tentativa de perfeição/  
o fato de que a casa branca está cheia de  
líderes que nunca foram ao teatro  
apollo me espanta. por que allen ginsberg não  
foi escolhido pra ler poesia na inauguração  
confunde a minha cabeça/se alguém acha que norman  
mailer é mais importante que hank williams,  
tudo bem. não tenho argumentos e eu  
nunca bebo leite. eu preferiria desenhar su-  
portes de gaita que discutir antropologia asteca/  
literatura inglesa. ou história das nações  
unidas. eu aceito o caos. não sei se

ele me aceita. sei que há alguns apavorados  
 com a bomba. mas há outros apavorados  
 de serem vistos carregando uma revista moderna de tv.  
 a experiência ensina que o silêncio é o que mais  
 apavora as pessoas... tô convencido que todas as almas têm  
 um superior com que lidar/tipo o sistema  
 escolar, um círculo invisível em que ninguém  
 pode pensar sem consultar alguém/em  
 face disso, responsabilidade/segurança. Sucesso  
 não querem dizer absolutamente nada... eu não iria querer  
 ser bach. mozart. tolstói. joe hill. gertrude  
 stein ou james dean/todos estão mortos. os  
 Grandes livros já foram escritos. as Grandes falas  
 já foram todas ditas/estou prestes a Te pintar  
 a cena do que rola aqui às  
 vezes. ainda que eu mesmo não entenda  
 tão bem o que realmente está acontecendo. eu sei  
 que todos nós vamos morrer um dia e que nenhuma  
 morte jamais parou o mundo. meus poemas  
 são escritos num ritmo de distorção impositiva/  
 divididos por orelhas furadas. cílios falsos/sub-  
 traídos por pessoas constantemente se  
 Torturando. com uma ronronante linha melódica de vazio  
 descritivo – vista às vezes através de óculos escuros  
 e outras formas de explosão psíquica. uma canção é  
 qualquer coisa que anda sozinha/ eu sou chamado  
 de compositor. Um poema é uma pessoa nua... alguns  
 dizem que sou um poeta  
 (fim da pausa)  
 Então eu respondo meu engenheiro de som  
 “sim. bem, eu bem que aceitaria ajuda pra colocar  
 Essa parede no avião”<sup>92</sup> (Dylan, 1973, p. 157-8, tradução nossa)

---

<sup>92</sup> I'm standing there watching the parade// feeling combination of sleepy john estes./ jayne mansfield. humphrey bogart/morti- / mer senrd. murph the surf and so forth / erotic hitchhiker wearing japanese / blanket. gets my attention by asking didn't / he see me at his hootenany down in / puerto vallarta, mexico/ i say no you must / be

Esses versos nos provocam uma leitura muito mais informada do disco e dos que o seguiriam - até mesmo de toda a carreira de Dylan, ao menos até então. Ignorados em grande medida pela recepção, eles não “clarificam” as letras, ou mesmo a atitude do artista, mas a elaboram, sugerem associações importantes para sua formação e, principalmente, estabelecem uma impressão. Como artista interessado em formas de expandir sua obra, diversificar sua produção, Dylan incorporava seus versos de modo ainda mais livre ao seu trabalho “principal”.

Não tão radicais quanto o que escreveria em *Tarântula*, ao menos formalmente falando, sua proximidade ao vernáculo, invenções tipográficas e rapidez associativa eram, talvez, mais extremas que as letras, mesmo que “Subterranean...”. Fato é que esses versos lembravam seu já algo conhecido à época “11 outlined epitaphs” e a dicção *beat*.

O eu lírico abre pela marca pessoal, e observa um desfile. Assim como em “Subterranean...”, a proximidade da rua, das agitações sociais, ou mesmo das celebrações culturais (das quais desfiles são mais características), é um dado incontornável. Esta “visão” do desfile, algo próxima do olhar atento do cantor de “With God on Our Side”, também pede a associação forte do signo da visão, que será retrabalhado ao longo do texto. A criação imagética, como para Ginsberg – e para as textualidades de que ambos herdavam este “pendor” para o visual, principalmente os textos proféticos do Antigo Testamento -, se abre em potência total e

---

mistaken. i happen to be one of the / Supremes/ then he rips off his blanket / an' suddenly becomes a middle-aged druggist. / up for district attorney. he starts scream- / ing at me you're the one. you're the one / that's been causing all the riots over in / vietnam. immediately turns t' a bunch of / people an' says if elected, he'll have me / electrocuted publicly on the next fourth / of july. i look around an' all these people / he's talking to are carrying blowtorches// needless t' say, i split fast go back t' the / nice quiet country. am standing there writing / WHAAT? on my favorite wall when who should / pass by in a jet plane but my recording / engineer “i'm here t' pick up you and your / latest works of art. do you need any help / with anything?” / (pause) / my songs're written with the kettledrum / in mind/a touch of any anxious color. un- / mentionable. obvious. an' people perhaps / like a soft brazilian singer... i have / given up at making any attempt at perfection// the fact that the white house is filled with / leaders that've never been t' the apollo / theater amazes me. why allen ginsberg was / not chosen t' read poetry at the inauguration / boggles my mind/if someone thinks norman / mailer is more important than hank williams, / that's fine. i have no arguments an' i / never drink milk. i would rather model har- / monica holders than discuss aztec anthropology// english literature. or history of the united / nations. i accept chaos. i am not sure whether / it accepts me. i know there're some people terrified / of the bomb. but there are other people terrified / t' be seen carrying a modern screen magazine. / experience teaches that silence terrifies people / the most... i am convinced that all souls have / some superior t' deal with/like the school / system, an invisible circle of which no one / can think without consulting someone/in the / face of this, responsibility/security. success / mean absolutely nothing... i would not want / t' be bach. mozart. tolstoy. joe hill. gertrude / stein or james dean/they are all dead. the / Great books've been written. the Great sayings / have all been said/I am about t' sketch You / a picture of what goes around here some- / times. though I don't understand too well / myself what's really happening. i do know / that we're all gonna die someday an' that no / death has ever stopped the world. my poems / are written in a rhythm of unpoetic distortion// divided by pierced ears. false eyelashes/sub- / tracted by people constantly torturing each / other. with a melodic purring line of descriptive / hollowness – seen at times through dark sunglasses / an' other forms of psychic explosion. a song is / anything that can walk by itself/ i am called / a songwriter. a poem is a naked person... some / people say that i am a poet / (end of pause)/ an' so i answer my recording engineer / “yes. well i could use some help in getting / this wall in the plane” (Dylan, 1973, p. 157-8)

permanece em profusão até o último verso. A “combinação” que compõe o estado emocional dos próximos três versos: Sleepy John Estes, lendário guitarrista de blues, Jayne Mansfield, o *sex symbol* que veio fragilizar o reinado de Marilyn, Humphrey Bogart, o ícone da masculinidade, o fantoche Mortimer Snerd e do autor do (até então) maior roubo de joias na história estadunidense, Murph the Surf, é tão heterogênea que não permite uma interpretação que signifique este estado do eu lírico enquanto portador deste ou daquele tom. A inflexão desta voz é caótica, simultaneamente apontando para figuras discrepantes, que fazem parte de um pano de fundo cultural. O trabalho de Dylan é, em grande medida, o de jogar com este pano de fundo – e pensemos no quanto já há na capa e nesses primeiros versos. Uma de suas marcas fundamentais é esta de trazer à sua poética a miríade de símbolos que circulavam cada vez em maior velocidade pela mídia. A própria coabitação de figuras levemente destoantes quanto à temporalidade de sua iconização - Bogart morre em 1957, Mansfield se torna *playmate* em 1955, mas o roubo de joias só seria cometido por Jack Rowland Murphy (Murph the Surf) em 1964, às vésperas do lançamento do disco – sugere a liberdade tomada pelo autor, mas também a inevitável e necessária anacronia que estrutura seu jogo com as figuras da indústria cultural.

Logo em seguida, no quinto verso, um “caroneiro erótico vestindo um manto/ japonês. Chama minha atenção ao perguntar eu / não vi você naquele baile em / puerto vallarta, mexico/eu digo não você deve / estar enganado.”, os procedimentos poéticos se torcem sobre si. Enquanto a imagética pulula, o “fio narrativo” é relativamente simples, e o estranhamento recai sobre a escolha do apelo erótico de uma figura masculina, algo relativamente raro em Dylan, especialmente em contextos em que *sex symbols* são evocados, como é este caso: logo atrás a figura de Mansfield e, agora, de modo alusivo, Elizabeth Taylor. Puerto Vallarta havia se tornado famosa pelas gravações de *A Noite do Iguana*, de John Huston, cenário que ficou marcado pelo romance entre Richard Burton, que integrava o elenco, e Taylor, que ia visitá-lo no set. Aludindo a uma fofoca de seu tempo, pois não se trata de outra coisa, Dylan fazia pequenos furos no pano de fundo cultural ao mesmo tempo que fazia em sua obra, e costurava-os com sua maestria verbal de modo a torná-los indissolúveis.

A sequência ainda entre o nono e décimo primeiro versos, “acontece que eu sou uma das / Supremes/então ele arranca o manto / e do nada vira um farmacêutico de meia idade.”, mantém as figuras populares e a recorrência do uso de substâncias (lícitas ou não) enquanto determinantes da matéria poética. Nos próximos versos, a polêmica que se estabelecia quanto à “missão” de Dylan, seu lugar de “profeta” diante da sociedade, vêm de encontro ao conflito máximo do período, a Guerra do Vietnã. Dylan exacerba ao máximo as acusações que lhe eram

dirigidas, e põe, na boca do “caroneiro erótico”, agora candidato à Procurador Federal, as palavras de ódio. Neste momento, não recai apenas o abandono do *folk revival* sobre Dylan, mas o peso da polêmica que sempre circundou a contracultura, sendo as manifestações antibelicistas as que mais reforçavam a rejeição das forças do Estado quanto aos seus desdobramentos.

Deste ponto até a marca da “pausa”, segue uma reflexão cuja relevância para nós, de modo a reter especificidades de Dylan enquanto artífice verbal, está no ato de escrever na parede. A referência decisiva é o quinto livro de Daniel. Nova leitura bíblica, uma recorrência na recepção e esforço de compreensão do autor. A cena canônica do banquete de Baltazar, ou melhor, de sua interrupção por uma inesperada performance divina, é definitiva no caráter da ligação, para as crenças judaica e cristã, da linguagem verbal e da expressão divina. A própria existência de uma tradição textual lhe implica esta ligação, mas o reforço temático feito pela inscrição dramática, de “dedos como que de mão humana” (trad. Frederico Lourenço, *Bíblia - Antigo Testamento: os livros proféticos*, Companhia das Letras, 2019), trazem a cena da escrita ao centro. Dylan, ao trazer esta referência a seu texto, desloca-a de seu contexto sacro, mas retém seu *ethos* profético.

A inscrição, não mais a referência de difícil interpretação, que Daniel atribuiria ao fim do reinado dos caldeus, agora era a interjeição de dúvida “WHAAAT?”. A voz poética relata o ato de escrever em “sua parede favorita” de modo a estranhar o texto que o precede. A interjeição pode ser tomada como dirigida apenas à narrativa que a precede ou como uma de ressonância maior, uma vez que emoldurada pela temática bíblica. Dylan interjetiva todo o processo que compõe e observa. As acusações de “falso profeta”, de traidor do movimento *folk*, se juntariam à efervescência de mídias culturais da qual o próprio acusado fazia parte, ainda que a moldasse de modo mais explícito que as figuras que elenca. A passagem do engenheiro de som, que mesmo de jato chama a atenção do eu lírico, não é coincidental. Seria a sonoridade seu elemento fundamental a ser questionado e exaltado ao longo dos próximos anos, mais que qualquer outro.

Novamente de modo alusivo, Dylan retoma a voz profética numa chave irônica. Ao assumir a posição do que performa a inscrição divina, o eu lírico - que intencionalmente projeta a *persona* do autor - devolve as acusações ao destacar sua sonoridade transformada pela eletricidade. Deste ponto em diante, o texto ensaia uma *ars poetica*. Não podemos tomá-la ao pé da letra, como é esperado de textos como esse. Todavia, a veia irônica e mesmo surrealista deste trecho nos exige, caso queiramos aproveitar sua interpretação de modo a contribuir para o panorama

teórico que elaboramos, extremo cuidado. Logo após a “pausa”, que não sabemos relativa a que, exatamente, então a tomemos como um ponto de mudança inegável no texto, lemos “minhas canções são escritas com o tímpano / em mente?”. A percussão acabava de começar a ser incorporada mais sistematicamente na sonoridade de Dylan, mas não o tímpano especificamente. A bateria que começava a marcar seus contratempos era a icônica do *rock*, não o grave tambor orquestral. Sendo assim, estamos diante de uma afirmação que contesta seu próprio valor de verdade diante do que diz. Supostamente o próprio Dylan fala de sua composição, algo que raramente faz de modo direto e não-irônico, tecendo pequenos parâmetros.

O tímpano não ressoa, mas “um toque de qualquer cor ansiosa. im- / pronunciável. óbvia.”, sim. A verve sinestésica das “Correspondências”, de Baudelaire, retorna. A associação verbal inusitada e frutífera de Ginsberg faz sua aparição inseparável do preceito simbolista de sinestesia, já que relativo a uma personificação de uma cor pelo dado emocional. Seu caráter “impronunciável e óbvio” termina por enclausurar uma série de preceitos que supostamente orientam a composição de Dylan. Como percebemos, há indícios a serem retidos, mas a chave irônica clama por superinterpretações (Eco). A enumeração não termina aí, e elenca, logo em seguida, “talvez um doce cantor brasileiro”, que lembra inevitavelmente João Gilberto e a bossa nova como um todo, distantes da sonoridade de Dylan, diga-se de passagem, mas mencionados nas *Crônicas* e, como menciona Viotti:

A possível ‘influência’ da bossa nova [...] não se traduz em Dylan pela incorporação de uma sonoridade própria ao movimento, *mas numa atitude estética similar, em seu sentido de ato criador que mistura tradição e inovação para dar origem a algo nunca visto, e que 50 anos depois permanece irrepitível.* (Viotti, p. 82, grifo nosso)

Assim, a presença algo surpreendente de João Gilberto vem a acrescentar às continuidades difíceis, para além das influências verificáveis. Logo após as reticências que encerram a menção ao/à “doce cantor(a) brasileiro(a)” - a marcação de gênero não é feita e, portanto, não podemos simplesmente determinar João Gilberto enquanto único personagem atribuível -, a discussão do fazer poético continua: “eu decidi desistir de tentar atingir a perfeição?”. Admissão comum para artistas, neste caso, esta é ainda mais provocante. Dylan reforça, como em muitas entrevistas, estar a serviço de um fazer artístico que não se preocupa com objetivos retilíneos. A perfeição, quando almejada em arte, tende a se dirigir de modo incisivo a um objetivo partindo de entendimentos claros e críticos da participação do artista. Alguém como Dylan não está como John Milton para seu *Paraíso Perdido*, por exemplo. O inglês, ao tentar “provar os meios de Deus aos homens”, escreveu uma epopeia num tempo onde a forma já

gozava de todo o prestígio de outrora, reinterpretando o mito da queda primordial com intuitos e contornos claros. Dylan, enquanto artista que busca experimentar mais que atingir, misturar mais que separar, não pode ser colocado nesta posição cheia de arestas do artista “que busca a perfeição”.

Após uma constatação relativamente segura de que os políticos estão distantes da arte (“the fact that the white house...”), como de costume, vem a afirmação: “por que allen ginsberg não / foi escolhido pra ler poesia na inauguração / confunde a minha cabeça?”. Em 20 de janeiro de 1961, Robert Frost havia sido selecionado por John F. Kennedy pessoalmente para ler um poema que havia escrito para a ocasião da posse. Naquele dia, a primeira vez que um poeta foi chamado para participar de uma inauguração presidencial no país, o sol lhe impediu de ler o texto que havia redigido, intitulado “Dedication”, e Frost resolveu, conseqüentemente, recitar “The Gift Outright”, um de seus poemas mais famosos e um dos favoritos de Kennedy. A próxima inauguração seria vedada ao público, pois realizada a bordo do Força Aérea Um apenas algumas horas após o assassinato do presidente, em 1963. Lyndon Johnson pronunciaria seu juramento ao lado da viúva de Kennedy, Jackie, que ainda exibia marcas de sangue na roupa. A seguinte, relativa ao segundo mandato de Johnson, no dia 20 de janeiro de 1965, foi marcada pelo tom apaziguador, reticente quanto à participação no Vietnã, e pela ausência de poetas. Dylan expressa sua confusão diante do fato de Ginsberg não haver sido chamado, uma vez que Frost havia o sido. Certamente há um mundo entre Frost e Ginsberg, e a escolha do autor de “The Road Not Taken” é mesmo hoje entendível como mais aceitável dentro dos parâmetros que regem a política, seja onde for.

Contudo, há um peso na fala de Dylan, que traz Ginsberg à uma posição parecida com a que tentavam o incutir. Não que haja, aqui, o reconhecimento de um débito ou mesmo de uma admiração pura e simples. Mas, juntando as informações que temos, seja este texto, os contatos que efetivamente ocorreram entre os dois, ou mesmo a argumentação que tecemos aqui, podemos afirmar, também com segurança, que Dylan tinha a poesia de Ginsberg como de suma importância para si e para seu tempo. Ginsberg, neste momento (início de 1965), ainda não havia iniciado o ciclo d’*A Queda da América*, e sua produção mais significativa era, até então, o que Dylan já reconhecia enquanto de sua predileção, “Kaddish”, e “Uivo”, por óbvio. Conseqüentemente, toda a fundamentação da poética de Ginsberg, que viria a servir de base para muitos de seus companheiros da *beat*, mas também para uma legião de imitadores, ainda ressoava para Dylan como a mais significativa e justificável de ser inserida num contexto como uma inauguração presidencial.

Em sequência, após a barra – que, no texto em questão, tenta replicar uma espécie de versificação, embora não o faça propriamente –, lemos “se alguém acha que norman / mailer é mais importante que hank williams, / ótimo. não tenho argumentos e nunca bebo leite. Ainda mordaz, a afirmação da primazia à tradição cancional sobre a literária - o que será continuado logo em seguida -, atacando Mailer (que assumia centralidade no cenário cultural com seu influente “The White Negro”, e, para Dylan, figura que perpetuava a primazia dada ao meio literário em detrção às contribuições da música popular), autor que, embora não fosse ligado à geração *beat*, teve seu sucesso impulsionado pelo interesse crescente em autores cuja estética parecia construir novas filiações. Há um número considerável de reportagens, da época e posteriores, que tentam captar o lugar de Mailer nesse vórtice contracultural, suas distâncias e proximidades dos *beats*. A sombra de Henry Miller, contudo, pairava sob os representantes dessas “novas filiações”, fosse pela relevância que de fato representasse, fosse pela publicação atrasada de suas obras censuradas, como *Sexus*. Deste momento em diante, Dylan encena uma postura que repetiria com frequência, e que serviria de munição para muitos que gostam de atribuir o fator autoridade aos autores que lêem: “eu preferiria desenhar su- / portes de gaitas que discutir antropologia asteca/ / literatura inglesa. ou história das nações / unidas.” Desde o início, o autor sempre rejeitou conexões que o traziam para um ambiente de discussão intelectualizada, embora fosse um grande conhecedor de poesia, história e religião. Fato é que para o contexto específico, o álbum *Bringing It All Back Home*, essa afirmação encampa a ideia da produção livre, distante dos desdobramentos culturais que traziam autores ao centro das discussões políticas e sociais. Enquanto alguns como Ginsberg aceitavam essa posição como sua por direito, após ter a almejado tanto, Dylan sempre fugia da imagem do “conselheiro”, embora, como dissemos, adotasse o tom profético que lhe garantia tais associações.

Ainda no mesmo verso, uma das citações mais repetidas do autor: “eu aceito o caos. Não tenho certeza se / ele me aceita.” O quanto a figura Bob Dylan estava se tornando o centro de grande parte da discussão contracultural, sua *persona* sendo cada vez mais ligada ao turbilhão social e às gerações que começavam a estabelecer sua voz dentro do contexto social mais amplo, tornava tudo caótico ao seu redor. É claro, não podemos esquecer do quanto há de performático nessa fala. Dylan projetava, nos anos que foram marcados pela composição dos discos da quadriologia (embora isso se aplique mais aos três primeiros, normalmente tomados como uma triologia - é o que faz Viotti, que afirma ser ela uma das triologias mais importantes do século XX, o que não deixamos de assentir, mesmo optando por outro recorte), sempre o clima do caos, da voz poética despejada sobre uma massa desorganizada de acontecimentos e que tenta

lhe devolver alguma expressão. As cenas de *Dont Look Back* e *Eat the Document*, relativas a duas turnês britânicas que transformariam sua carreira para sempre, e mesmo a ficcionalização deste contexto em *I'm Not There*, nos permitem compreender o quanto o caos parecia lhe seguir, e vice-versa.

A sequência, que disserta também em velocidade sobre o medo – seja da bomba ou de “ser visto carregando uma revista de tv”, ou seja, de ser associado ao *status quo* social que simplesmente consome a cultura que lhe é oferecida pela grande mídia, ou mesmo do silêncio -, chega na existência do transcendente, assunto que sempre usavam para lhe encurralar, e que sempre respondia de modo irônico ou desinteressado. A afirmação de um certo gnosticismo, de uma crença ainda que não institucionalizada, é talvez o aspecto mais deslocado do texto, que aposta alto na verve mordaz. De qualquer forma, a recusa do ateísmo puro e simples, assim digamos, é um indício de que suas preocupações com a arte e a cultura sempre tiveram relações com problemas existenciais da maior importância.

Deste ponto em diante, Dylan passa para outra rejeição: a do artista de sucesso. “She knows there’s no success like failure / And that failure’s no success at all” (Dylan, 2017, p. 288), diria, ainda no mesmo álbum. A temática, que também participa da recusa das figuras prontas, e de quebra lhe livra das discussões sobre a grandeza de sua produção, parece ser fundamental para o autor. Ao longo dos anos, a reflexão sobre arte e sucesso, sobre trabalhar em prol de “obras primas”, retornaria de diversos modos. *Renaldo and Clara*, filme inclassificável que produziu em torno da *Rolling Thunder Revue*, abre com uma performance de “When I Paint My Masterpiece”, canção que compõe uma ressonância sobre esse conflito fundamental do artista diante de seu próprio trabalho. Talvez, poderíamos dizer que, conforme envelheceu, Dylan oscilou entre posições contraditórias basicamente a respeito de tudo, mas uma que dificilmente variou, ou nem sequer o fez, foi aquela diante do próprio trabalho. Ele nunca negou sua grandeza, mas também nunca fez muito para ressaltá-la. Deixou de visitar mesmo o *Bob Dylan Center*, em Tulsa, ao tocar por lá logo após a inauguração.

A espécie de tom eclesiástico, “the Great sayings / have all been said”, que pontua o não-entendimento, a incapacidade de “desenhar” uma cena do que “está acontecendo”, evoca a contracultura na contradição fundamental. A mentalidade contracultural é, necessariamente, a que vê, no turbilhão que habita, ao menos a possibilidade de transformações revolucionárias. O retraimento conservador, que conclui pela repetição eterna dos conflitos e interesses, vem aqui para plurivocizar a posição construída. Como já dissemos, essas *liner notes*, se tomadas enquanto parte da produção poética do autor e passível de reconfigurá-la, nos oferecem uma

boa imagem do que Dylan se esforçava para projetar enquanto artista. Sempre prezando pela ambiguidade, rejeitando responder qualquer pergunta diretamente, dentro e fora dos palcos, Bob Dylan era um *happening* constante. Seu esforço para se contradizer nunca esgotava sua capacidade de soar lúcido.

O trecho um pouco posterior ao trecho de “tom eclesiástico”, que começa “meus poemas / são escritos num ritmo de distorção impoética”, retorna à estética conflituosa, glosando a *ars poetica* também de modo a mistificar sua obra. Uma distorção impoética, o que quer que seja, certamente está contra um alinhamento poético, ou algo do tipo. E, como esperamos que tenha ficado claro, qualquer “ordenação” ou “alinhamento”, em respeito à arte, lhe era repugnante. Talvez a máxima desta *ars poética* seja “com uma linha melódica e ronronante de / vazio descritivo – vista às vezes através de óculos escuros / e outras formas de explosão psíquica”. Sinestésica, estetizada nos termos que lhe eram contemporâneos, sua poética está para a “explosão psíquica”, o que seria interpretado como apologia às drogas até, devido à frequência com que fenômenos semelhantes despontavam.

Logo após, a oposição entre canções e poemas, respectivamente “que consegue[m] andar sozinha[s]” e “pessoas nuas”, reforçam outro dado fundamental para nós. Desde o início de sua carreira, Dylan flertou com a escrita poética para além do universo da canção. Reiteradamente encontrava razões que lhe faziam retornar ao que “fazia de melhor”. A própria redação dessas *liner notes* e de outras, de *Tarântula* e de poemas como “Last Thoughts on Woody Guthrie”, exibem um artifício verbal em plena experimentação, um artista para quem as arestas das formas e gêneros nunca representaram mais que contornos artificiais sempre passíveis de serem expandidos. A recusa, portanto, do título de poeta, poderia ser oposta às respostas que dava às entrevistas no período: “não sou poeta, sou trapezista”, “qualquer um pode ser poeta, não é preciso escrever para isso”. A única conclusão possível é que o nome “poeta” sempre lhe foi complexo, digno das reflexões contraditórias que, como dissemos, fundamentavam o posicionamento de sua persona.

Após o fim da “pausa”, o eu lírico pede ajuda para colocar “a parede no avião”. A cena do engenheiro de som que chega de avião para levá-lo em turnê volta ao centro, e estamos diante da metáfora da escrita na parede novamente. A interjeição “WHAAAT?” era o que pretendia levar consigo, e talvez apresentar ao mundo – ou guardar para si. De qualquer forma, encerrar este texto dessa forma é assumir uma postura que interjetiva, antes de tudo. O estranhamento, o redescobrimento, sempre lhe seriam fundamentais, e é impossível compreender sua produção no período ignorando este aspecto que podemos associar à contracultura. Dylan, autor já

famoso à época, se mostra alguém interessado em explicitar o quanto lhe escapa, o quanto, mesmo sendo quem é, e especialmente por ser alguém apontado como “voz da geração”, não aceita dar respostas, seu interesse é nas perguntas e especulações contraditórias.

Como dizíamos, *Bringing It All Back Home* é um dos constituintes mais célebres da contracultura. Muito do que se entendia e entende por contracultura está lá. Mas talvez não tenha sido ressaltado de modo suficiente o quanto Dylan moldou este fenômeno desta maneira. A escolha por uma capa sem nomes de singles, incomum à época, que destaca o aspecto estético e rebaixa o comercial; a presença das *liner notes* que discutimos; a transformação na sonoridade e nas letras; a adoção de uma “performance eterna”, tudo isso era extremamente inovador para o público. A escolha por capas de discos que ressaltavam a efervescência cultural e a construção estética em detrimento da disposição ascética dos hits, comercializável, seria difundida por toda a indústria cultural. Poderíamos dizer que não haveria uma capa como a de *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band* sem a de *Bringing It All Back Home*.

A cisão que formava em seu público era, em grande medida, a cisão que haveria entre os detratores da contracultura e todos os outros, fossem partidários ou “neutros” - entre aspas pois uma neutralidade deste tipo talvez seja efetivamente impossível, contudo, “Rastejando até Belém”, ensaio de Joan Didion sobre a vida na Haight-Ashbury na primavera de 1967, na antecipação do “Verão do Amor”, oferece uma perspectiva algo distanciada, algo “neutra”, do fenômeno da contracultura que nos permite compreender o período para além de uma simples divisão entre entusiastas e detratores.

Deste modo, o surgimento de “Subterranean Homesick Blues”, em 8 de março de 1965 como *single*, era a explosão definitiva da moldura de cantor *folk*, e, de quebra, marco zero da contracultura (caso queiramos). A audácia de versos como “[d]on't follow leaders / [w]atch the parking meters” estaria “na boca do povo”, e o jogo com as formas artísticas seria cada vez mais feroz para Dylan. O que aqui consideramos uma adoção do *épater* surrealista, uma associação às tradições poéticas de cunho inspirado e romântico, ao princípio de sinestesia e suas consequências, para Boucher e Browning (2004), representam, ainda, um alinhamento aos movimentos expressionistas, especialmente no que toca o engajamento do artista segundo a teoria de Adorno. O que é transversal, pois inevitável, é uma atitude de reelaboração das propostas das vanguardas.

Mesmo “canções de amor” viriam como “She Belongs to Me”. De “Girl of the North Country” a “All I Really Want to Do” a ela, há uma gradual transformação da tópica da lírica amorosa onde tanto a figura elogiada cresce em complexidade quanto a forma que lhe tece o elogio:

She’s got everything she needs  
 She’s an artist, she don’t look back  
 [...]  
 She can take the dark out of nighttime  
 And paint the daytime black (Dylan, 2017, p. 284)

Ela tem tudo o que quer  
 É artista, não olha pra trás  
 [...]  
 Consegue tirar o escuro da noite  
 E pintar de negro a luz do dia (Dylan, 2017, p. 285, tradução de Caetano Galindo)

A sugestão, altamente poética, da capacidade da “amada” de transformar a realidade, não vem da forma tradicional, onde essa transformação seria positiva de modo direto. “Pintar de negro a luz do dia” é uma afirmação que, com alguma liberdade interpretativa – tendo em mente só esta primeira estrofe -, se faria sobre alguém cujos poderes não são apenas encantadores, mas perigosos e possivelmente maldosos. De fato, a mulher construída nesta canção não é uma amada nos moldes tradicionais. Não só o perigo que representa é considerável, mas sua própria atitude reforça seu cunho perverso:

You will start out standing  
 Proud to steal her anything she sees  
 [...]  
 But you will end up peeking through her keyhole  
 Down upon your knees

She never stumbles  
 She's got no place to fall  
 [...]  
 She’s nobody’s child  
 The Law can’t touch her at all

[...]

Bow down to her on Sunday

Salute her when her birthday comes (Dylan, 2017, p. 284)

Você vai começar parado

Orgulhoso de roubar pra ela o que ela vir

[...]

Mas vai acabar espiando pela fechadura

Ali no seu colo

Ela nunca tropeça

Não tem onde cair

[...]

Ela não tem pais

A lei não chega a ela

[...]

Faça uma reverência a ela no domingo

Faça uma saudação quando chegar o seu aniversário (Dylan, 2017, p. 285, tradução de Caetano Galindo)

Esta, que é das canções mais singelas do álbum, ainda assim tece pequenas intuições que nos permitem compreender uma mudança na poética de Dylan. Em sequência à “Subterranean Homesick Blues”, nos deparamos com uma canção intitulada como uma de amor, que, ao correr de sua duração, nos faz questionar se é disso que se trata de fato. Saímos da canção arrebatados pela sonoridade lapidada – as rimas renitentes, as aliterações e assonâncias aparentemente fortuitas que compõem uma ressonância harmônica fora do comum -, e a deixamos sem saber exatamente o que é que entendemos dela. Assim, ainda no lado A, nos deparamos, em seguida, com “Maggie’s Farm”.

Esta já foi apontada como das mais pungentes no que diz respeito à manifestação social. A incorporação da voz do escravo liberto, pelo vernáculo e pela temática, não deixa de se aliar à voz dolorosa do cantor, que em sua forma anasalada mantém tudo sob uma camada de ruído, uma espécie de indeterminação que acaba por projetar a abolição para um panorama mais amplo de discussão existencial:

I ain't gonna work on Maggie's farm no more  
 No, I ain't gonna work on Maggie's farm no more  
 Well, I wake in the morning  
 Fold my hands and pray for rain  
 I got a head full of ideas  
 That are drivin' me insane  
 It's a shame the way she makes me scrub the floor (Dylan, 2017, p. 286)

Eu não vou mais trabalhar na fazenda da Maggie  
 Não, não vou mais trabalhar na fazenda da Maggie  
 Então, eu acordo de manhã  
 Junto as mãos e rezo por chuva  
 Estou com a cabeça cheia de ideias  
 Que estão me enlouquecendo  
 É uma vergonha, como ela me obriga a lavar o piso (Dylan, 2017, p. 287, tradução de Caetano Galindo)

A costumeira representação do trabalho forçado até aparece nessa primeira estrofe, e permanece de algum modo nos protestos indignados ao longo das próximas, mas é o aspecto enlouquecedor da vontade de emancipação que ressoa com mais força. Mesmo nesta canção, dentro de uma estrutura de blues, como muitas de suas anteriores, e uma temática social bem delineada, prevalece um senso de desordem, de desregramento que alimenta a indignação do eu lírico, neste contexto. E mais, há, na última estrofe, um aceno semelhante ao das *liner notes* ao público e ao mercado em geral.

Imagine os tempos. JFK estava morto. Os Stones estavam só começando. E Dylan estava num canto, escrevendo suas obras-primas. Puristas do folk queriam mantê-lo para si mesmos. Ele era o seu messias, sua justificação. “Blowin’ in the Wind”, “Chimes of Freedom”, “Masters of War” - um trovador moderno havia parido a si mesmo na cidade de Nova York, tinha trazido uma atitude rock-and-roll à música tradicional sulista nascida na igreja, e ao romance de Woody Guthrie com os Estados Unidos. Histórias românticas de faroeste, lamento bíblico, amor trágico fracassado e a dor justa do que um homem faz com o outro (ou com uma mulher) por ódio, ignorância, inveja: esse garoto branco magrelo parecia cantar de uma alma de um homem negro e velho que havia visto de tudo.<sup>93</sup> (Tamarin, 2009, p. 131, trad. nossa)

---

<sup>93</sup> “Picture the times. JFK was dead. Motown was on the radio. The Beatles hadn’t put out Rubber Soul yet. The Stones were just picking up steam. And Dylan was off in a corner, writing his masterpieces. Folk-music purists wanted to keep him for themselves. He was their messiah, their justification. “Blowin’ in the Wind,” “Chimes of Freedom,” “Masters of War” – a modern troubadour had given birth to himself in New York City, had brought a

Em “Love Minus Zero/ No Limit”, das canções mais famosas de Dylan, toda essa concentração se apresenta de forma cristalina. Um complexo jogo de paradoxos e oxímoros aliado às sonoridades sempre surpreendentes das letras, a presença da tradição literária, do já citado quinto livro de Daniel a Blake (“Never seek to tell thy love / Love that can never be / For the gentle wind does move / Silently invisibly”) e Lawrence (“Elemental”), tudo isso sobre a tópica da canção de amor, novamente. Michael Gray (1972, p. 76), sugere um paralelo interessante entre “The Sick Rose”, de Blake, e a canção, a partir da temática da possessividade que destrói o amor.

Já identificável em “She Belongs to Me”, mas de outra perspectiva, a potência do “[...] invisible worm, / That flies in the night, In the howling storm” (Blake, 1996, p. 95) recai sobre este amor paradoxal: “My love she speaks like silence / Without ideals or violence”. (Dylan, 2017, p. 288) “Ele retrabalhou formas antigas em um amálgama mais complicado de sexo, ideias, e surrealismo; ele entregou sexo-mais-arte, dando voz a um complexo mundo de relações sexuais, expressão emocional e protesto social.”<sup>94</sup> (Tamarin, 2009, p. 132) Sendo assim, a “intrincada rede de complexidade moral” (id. ibid.) desta “primeira expressão formal” do rock de Dylan (o álbum como um todo), participava de uma transformação na cultura musical que repaginava a tradição negra do blues dentro do mercado, com figuras como Elvis e Buddy Holly. Contudo, a proposta de Dylan era mais feroz e vanguardista. Primeiro, sua “repaginação” não era uma mera transposição. Tamarin pontua: “[é] difícil lembrar o quão revolucionário era escrever uma canção de rock sobre amor que não fosse ‘hey, hey baby.’” (2009, p. 134)

“Outlaw Blues” e “On the Road Again” contam histórias, e entramos no meio, continua a autora. A um passo da mera anarquia, risadas espalhafatosas apareciam em meio a canções de alta densidade lírica. Não era um mero drogado fazendo canções sobre drogas. Era isso e muito mais, era sobre a estrada de Kerouac, que era também a de Whitman, mas de algum modo agora era a de Dylan, só ficamos sem saber como isso se deu. Autoirônico até o limite, não era só sobre os detratores que sua mordacidade caía. A própria posição do cantor-compositor parecia

---

rock-and-roll attitude to Southern traditional music born of the Church, and to Woody Guthrie’s romance with America. Romantic Wild West stories, biblical lament, tragic love gone wrong and the righteous howling pain of what one man does to another (or to a woman) out of hate, ignorance, jealousy: this skinny white boy seemed to be singing from the soul of an ancient black man who had seen it all.”

<sup>94</sup> “He reworked older forms into a more complicated meld of sex, ideas, and surrealism; he delivered sex-plus-art, giving voice to a complex world of sexual relationships, emotional expression, and social protest.”

suscitar o humor, e aderir ao simples “protesto”, que já começava a lhe parecer inaceitável anteriormente, agora era simplesmente inimaginável.

Em “Bob Dylan’s 115th Dream”, jogando com sua canção anterior “Bob Dylan’s Dream”, o autor reimagina a alegoria profética de Moby Dick no entrechoque com a jornada de Colombo de modo inteiramente sardônico, sem nos conceder mais peças para interpretações simbólicas, apenas bagunçando as que já conhecemos de modo semelhante ao que fazia em outros trabalhos com a forma do *talking blues*, como “Motorpsycho Nightmare”, do último disco.

É com “Mr. Tambourine Man”, porém que “o centro cede” e tudo se contorce. Na virada para o lado B, Dylan retorna ao som acústico e ao canto doce – dentro do possível, é claro -, mas não para sua voz de antes, ou mesmo suas composições retilíneas. A canção explode os aspectos controlados de sua produção anterior. Em aceno à “Song for Woody” logo no primeiro verso, com “toca uma canção pra mim” (Dylan, 2017, p. 303, trad. Caetano Galindo), tudo desanda para uma reflexão sobre transcendência, que pode ou não estar para o “Barco Bêbado”, de Rimbaud como este estava para a poesia de seu tempo. Uma canção sobre drogas, para os entusiastas da contracultura. Escrita em fevereiro de 1964, juntamente à “Chimes of Freedom”, já na transição de que falamos, e, portanto, também no período em que se especula que Dylan usava até mesmo heroína (Heylin, 2011), esta canção é das mais conhecidas e repetidamente citadas como exemplo do artesão de palavras. Afeito aos arquétipos, Dylan se volta a um que, como Tamarin em seu texto sobre o álbum diz “o Mr. Do Pandeiro é um arquétipo, talvez o coringa do baralho de tarô disposto a pular de mãos vazias em direção ao vazio” (2009, p. 135)

Não mais a cena do desfile, da rua povoada, agora se trata da solidão da “rua antiga e vazia [que] está morta demais para sonhar” (Dylan, 2017, p. 303, trad. Caetano Galindo). A voz, que pede para ser levado no “navio mágico que gira”, como o de Rimbaud, caminha em lentos passos até o quinto verso da penúltima estrofe, onde, num jato, um “Yes” concentra toda a esperança contracultural. Um “sim” que se estica desde Molly Bloom até *Sympathy for the Devil (I+I)* de Godard.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Há uma cena no filme de Godard em que uma jovem é entrevistada, respondendo “yes” para uma série de questões, mesmo quando perguntada em francês. As perguntas, muitas relativas ao comportamento dos jovens associados à contracultura, quando respondidas com “yes”, parecem como que reforçadas de valor. A renitência do consentimento da personagem não deixa de lembrar o quanto a língua inglesa se difundia, cada vez mais, como língua franca, principalmente a partir de indivíduos ligados à contracultura. Porém, o quanto o “sim” significa, diante de toda a negação que caracterizou em grande medida a primeira metade do século XX – basta observar o quanto o “sim” de Molly Bloom representou de oposição à modernidade estabelecida, ou mesmo o quanto a própria poesia parecia presa numa camisa de força nos anos que se seguiam à Segunda Guerra justamente por estar diante de um impasse que só poderia ser superado a partir de novas proposições estéticas, como “Uivo”.

O fechamento da penúltima estrofe, que antecede apenas uma última repetição do refrão, “[m]e deixe esquecer de hoje até amanhã” soa como lema contracultural, elogio puro ao desejo e à miopia temporal característica dos jovens. Entretanto, basta lembrar do quanto, para Dylan ao menos, tudo isso era inseparável de uma releitura da tradição, para que o trecho final do sexto livro de Mateus, “Portanto, nunca estejais ansiosos quanto ao dia seguinte, pois o dia seguinte terá as suas próprias ansiedades. Basta a cada dia o seu próprio mal” (Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2006, p. 1140), soe mais próximo de nossos ouvidos. O deslocamento é total, do sermão religioso à “terra devastada”, porém, a admoestação, não necessariamente profética aqui, permanece enquanto regente do tom, e a audácia de se entregar à fruição do presente parece amparada, ainda que de modo tensionante, pela apropriação da textualidade do Novo Testamento.

“Gates of Eden”, por sua vez, que já nos rendeu algumas palavras até aqui, é das mais “herméticas” de Dylan até hoje. Equilibrada sobre um balanço de opostos blakeano, está uma “canção de protesto bíblica, metafísica”, segundo Tamarin. (2009, p. 135) O que vimos até aqui do disco parece se acumular, como se a construção de sentido fosse capaz de nos ajudar a atravessar a densa floresta que esta canção erige diante de nós. Nos dois primeiros versos, “Of war and peace the truth just twists / Its curfew gull just glides”, já se revela um trabalho com o ritmo – que, cantado como é no álbum, está bem próximo do *sprechstimme* – delicado, um “falso enjambment” nos dá a impressão de que o sentido do primeiro verso não terminou propriamente. Somos colocados, de saída, numa espécie de latência semântica que faz juz às indeterminações blakeanas.

Entretanto, embora de inspiração blakeana, o formato adotado é o inaugurado por outro inglês, Robert Browning. Seguindo o monólogo dramático do poeta inglês, Dylan faz, segundo Gray (2006, p. 85), um percurso que parte de uma perspectiva predefinida – em oposição ao solilóquio, que é caracterizado pela busca desta. Certamente não temos acesso a ela, a menos que a perspectiva seja a da impossibilidade (ou quase) de expressão. O que não está muito distante do entendimento que nossa interpretação até agora permite. Ainda dentro de uma densidade inescapável, a letra desta canção, como todas do álbum, não responde a poéticas de desenvolvimento de temas, a partir do trabalho com a forma, com objetivos claros. Sim, há uma recuperação da tradição poética britânica, o trabalho com a forma, aqui mais pelas aliterações (em t, g e f principalmente) que pelas rimas, como de costume. Todavia, é num equilíbrio entre uma intuição poética mais comum e uma vanguardista especialmente surrealista, acreditamos, que imagens como “O poste de luz parado, de braços cruzados/ Garras

de ferro grudadas” (Dylan, 2017, p. 307, trad. Caetano Galindo) se fixam. A antropomorfização do poste, nada de inovador em matéria de poesia, não deixa de suscitar certa dúvida, um certo traço do *unheimlich* que, embora algo distante dos surrealistas enquanto conceito, mas próximo enquanto noção prática e praticável, como lembra Foster (1993), tem muito a ganhar quanto interpretado nesta chave teórica.

O avesso da “Terra Devastada” de Eliot, mas não inteiramente, o Éden de Dylan não possui tanto assim de edênico. O caldeirão com Blake, Browning e a Bíblia parece unido por uma cola surrealista, que exime os termos de paridade simbólica, mas mantêm sua tonalidade. Esta é uma canção alegórica em que seus símbolos nos estão parcialmente obstruídos. Como dissemos, há um balanço de opostos tipicamente blakeano, cujo resultado não é tão tipicamente blakeano assim: “All and all can only fall / With a crashing but meaningless blow / No sound ever comes from the Gates of Eden // [...] You will not hear a laugh / All except inside the Gates of Eden”. As “cadeias cintilantes de imagens”, cujo paradigma “The motorcycle black madonna / Two-wheeled gypsy queen” se encontra aqui pululam numa miríade visual.

A própria canção parece debochar de nossa dificuldade e impotência diante de seu sentido - “Enquanto miseráveis trocam de posses/ Cada um desejando o que tem o outro/ E a princesa e o príncipe/ Discutem o que é e não é real/ Não faz diferença dentro dos portões do Éden” (Dylan, 2017, p. 309, trad. Caetano Galindo) - enquanto nos aponta como parte do *status quo*, da sociedade que ainda trabalha nos níveis semânticos insuficientes para esta canção, que ainda vive nos moldes de uma civilização repressiva que só se preocupa em “trocar de posses”. (Dylan, 2017, p. 309, trad. Caetano Galindo)

Na canção seguinte, “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding), o contato com os *beats* é ainda mais patente. Num diálogo com “I Am Waiting”, de Lawrence Ferlinghetti pelo ritmo labiríntico e renitente, Dylan revisita seu cover de “Highway 51 Blues”, de seu disco de estréia, e executa uma das performances vocais mais memoráveis de sua carreira. “It’s All Over Now, Baby Blue”, uma de suas canções mais famosas, cujos versos mais que refinados foram traduzidos com maestria por Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti, encerra o disco num tom nostálgico das canções menos efusivas, de instrumentação mais simples, mas na consciência de que os versos que ali são cantados já não trazem mais consigo aquele Dylan.

### 2.4.1. *Highway 61 Revisited* como epicentro da contracultura

Quando perguntamos a alguém sobre Bob Dylan, a chance de que “Like a Rolling Stone” seja a primeira canção a ser citada é altíssima. O impacto do artista – de sua obra, até mesmo de sua “personalidade literária” (considerando que se trata de um autor laureado com o Nobel) - se confunde com a entronização do universo criado pela canção. Para muitos, mesmo após sessenta anos, Bob Dylan ainda é a imagem cristalizada do trovador roqueiro que canta versos rocambolescos em uma voz rouca, para dizer o mínimo de suas idiossincrasias. Em grande medida, a canção em si serviu de imã para tanto ao longo de sua história, que seu sentido mais imediatamente acessível é quase que jogado para escanteio, quem dirá sua recepção inicial ou seu impacto no mundo da arte.

Greil Marcus, portador das credenciais máximas no assunto Bob Dylan – o autor não só presenciou o artista desde as primeiras performances, como escreveu em extensão e intensidade sobre dentro e fora da academia -, estabelece a canção como um “ponto de ebulição” na cultura estadunidense (e mesmo da cultura ocidental como um todo) em *Like a Rolling Stone – Bob Dylan na encruzilhada* (2010). Seu texto passa por um panorama das paradas das rádios de 1965, uma reinterpretação do turbilhão político - a morte de Kennedy, o Vietnã, os movimentos negros -, e uma expansão tentacular do universo da canção (suas personagens, suas questões, lições, vícios e encantos) para os confins da cultura daquele país. De observações atentas à sensibilidade do período, se desprendem intuições que levam o espírito revolucionário da contracultura aos seus desdobramentos mais incisivos. Marcus consegue, apesar da consciência de que muito do que se pensava à época ter naufragado – como Sontag afirma em sua entrevista à *Rolling Stone* (Sontag; Cott, 2013) -, reacender a chama e iluminar o caminho para dentro da voragem que é “Like a Rolling Stone”.

Antes de mais nada, a canção é a abertura de um dos discos fundamentais de Dylan (o fundamental, para alguns): *Highway 61 Revisited*. Intitulado em homenagem à estrada que conecta a Louisiana ao estado natal de Dylan, Minnesota, culturalmente alcunhada de “a rota do blues”, devido ao seu papel nesta tradição musical, o disco oferece dúvidas atrás de dúvidas. Começamos, como é de praxe em Dylan, impactados pelo título, que evoca suas filiações ao

blues, mas numa chave de retorno. Robert Polito (2009) questiona, o que quer dizer “revisited”, exatamente? De uma conexão evidenciada<sup>96</sup>, damos um passo atrás:

O que a Rota 61 pode significar para Dylan soa inexaurível, mas a parte capciosa não é o Revisitada? Revisitada implica retorno, talvez redescoberta, ou despertar, e também algo como seu oposto – um segundo olhar, mais rígido, para as esperanças iniciais de “fortuna e fama”? Ou mesmo as nauseantes “repetições” de “Queen Jane Approximately” que Dylan revisitaria novamente em *Blonde on Blonde* (outra repetição) como “Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again”.<sup>97</sup> (Polito, 2009, p. 141, tradução nossa)

Por um lado, a centralidade do disco para a produção de Dylan fica clara. Não só em seu próximo álbum grande parte do *ethos* de *Highway 61 Revisited* seria retomado, como ao longo de toda sua carreira o autor deixou claro o quanto aquelas canções ainda significavam para ele, permanecendo em seu repertório até hoje, submetidas às reinvencões pela performance, é claro. Por outro, o efeito do período em questão, representado pelo álbum, na imagem do artista, projetado como “conduíte pelo qual linguagem e história acontecem, atomizando-se em direção à outridade” (Polito, 2009, p. 138, tradução nossa) desde então, não é tão simples.

Se em *Bringing It All Back Home* ainda víamos uma tensão entre os traços iniciais de Dylan e um artista diferente que já despontava há algum tempo, mas que garantia ali sua introdução, aqui não há mais nada disso. O Bob Dylan que viria a ser mundialmente conhecido por fundir as tradições musicais estadunidenses ao rock que se fazia especialmente na Inglaterra naquele período está aqui. Sabemos, contudo, que a transformação era ainda maior. Como Polito observa: “Highway 61 Revisited é [...] a primeira ocasião em que Dylan talvez possa ser chamado de modernista, a louca colcha de retalhos do processo folk explodindo numa colagem Dada.” (2009, p. 138) Defendemos, até aqui, que esta adoção dos procedimentos modernistas já era visível antes mesmo da transformação discutida, porém, em concordância com Polito, devemos ressaltar que é aqui, especificamente, que esta verve artística toma o centro. Já haviam, desde a capa e as *jacket notes*<sup>98</sup> de *Bringing It All Back Home*, indícios de que a

---

<sup>96</sup> “Nas cidades, Dylan descobriu a música folk, a velha música country e os velhos blues – e descobriu que, em termos de canção e história, não havia uma linha mais multiforme riscada na nação que a traçada pela Highway 61.” (Marcus, 2010, p. 158)

<sup>97</sup> “What Highway 61 might mean for Dylan sounds inexhaustible, but isn’t Revisited the tricky part? Revisited implies return, maybe rediscovery, or reawakening, and also something like their opposite – a second, harder look at early hopes for “fortune or fame”? Or even those sickening “repetitions” from “Queen Jane Approximately” that Dylan would revisit again on *Blonde on Blonde* (another repetition) as ‘Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again’.”

<sup>98</sup> Este álbum (*Highway 61 Revisited*) também contaria com *liner notes* dotadas de uma poética parecida. Entretanto, sua fixação nos temas da “ausência de vida” (*lifelessness*, termo de “Desolation Row”, a ser retomado melhor por lá) e a ausência de grandes invenções nos levaram a omitir sua análise aqui.

transformação do que chamavam erroneamente de “cantor de protesto” em outro figura seria duradoura. *Highway 61 Revisited* fez com que ela fosse irreversível.

É difícil estabelecer de maneira exata o impacto do álbum, considerando que este é o mais conhecido de Dylan. Grande parte do esforço de Greil Marcus (2010) é em recuperar a dimensão explosiva do artista no ano de 1965. Relutantes em aparar as arestas históricas, poucas foram as vezes que nos permitimos estabelecer marcos neste texto. Este é um deles. 1965 é o ano em que eclode o Bob Dylan que viria a ser imortalizado pela cultura de massas. Não que sua produção anterior não fosse capaz do mesmo. Mas sim que tudo o que germinava em sua produção até aqui ganha força total, e não é por outra razão que trouxemos o recorte que centraliza este disco para a discussão. Mesmo que a empreitada de Marcus extrapole nas injunções históricas ao considerar “Like a Rolling Stone” como um monumento que é, ao mesmo tempo, um organismo vivo capaz de incorporar e transformar toda a cultura estadunidense num ponto de densidade máxima do qual nada retorna, seu escopo geral não falha.

“Like a Rolling Stone” dispensa apresentações. Em muitos casos, ela dispensa mesmo comentários, o que só pode ser seguido, por óbvio, da dispensa mesmo de sua fruição. Como nas discussões sobre o conceito de “clássico”, essa canção nos impõe sua releitura, tamanho é seu arraigamento no imaginário cultural. Tentaremos comentá-la aqui de modo a seguir a reflexão sobre a contracultura, sem dispensar seu papel, porém ressaltando a incompletude da imagem que forneceremos dela. “Uma batida de bateria como um tiro de pistola.” (Marcus, 2010, p. 19) abre um conto de fadas às avessas. Este som, tão ínfimo dentro da amplitude da canção, já chamou a atenção de artistas como Bruce Springsteen por sua capacidade em marcar presença - o som soava “como se alguém tivesse aberto a porta de sua mente” (Springsteen *apud* Marcus, 2010, p. 98). Como dissemos, a monumentalização da canção é tão grande que seus aspectos mais marginais se tornam lendas. Sendo assim, cabe assinalar que a canção quase não existiu. A enormidade de *takes* e rearranjos poderia ter feito Dylan abandonar a canção, Marcus (2010) insinua. Mas, ao mesmo tempo, o relato do próprio artista contrabalança essa possibilidade:

Eu tinha realmente parado de cantar e interpretar – eu me vi escrevendo essa canção, essa história, essa longa peça de vômito, com vinte páginas de extensão, e dela eu tirei “Like a Rolling Stone” e a transformei num compacto simples. Eu nunca tinha escrito algo assim e de repente me ocorreu que era isso que eu devia fazer.

Ninguém tinha feito isso antes. Muita gente – Qualquer um pode escrever... uma porção de coisas que eu costumava escrever, eu só as

escrevi primeiro porque ninguém pensou em escrever. Contudo, isso aconteceu só porque eu estava faminto. Mas nunca conheci ninguém, ou ouvi alguma coisa – eu ouvi um bocado - não estou dizendo que seja *melhor* que qualquer outra coisa, estou dizendo que eu acho – acho que “Like a Rolling Stone” é definitivamente a coisa que eu faço. Depois de escrever que não estava interessado em escrever um romance, ou uma peça. Eu simplesmente estava cheio, queria escrever *canções*. Porque era uma categoria totalmente nova. Quer dizer, ninguém havia realmente escrito canções antes, mesmo. (Dylan *apud* Marcus, 2010, p. 78, grifo do autor)

Por qualquer ângulo de entrada, a canção fundamenta uma reavaliação dos critérios da recepção musical. Ainda que a fala de Dylan seja hiperbólica - como raramente é neste sentido de auto engrandecimento -, seu lastro é facilmente encontrável. Mesmo as canções dos Beatles, artistas que Dylan considerava os líderes de uma vanguarda inteiramente nova, viriam a se complexificar após o contato com Dylan, seja pelo contato pessoal, que levou às drogas e, não por imediata consequência, mas ainda assim devido a isso, à “descoberta do Oriente” - significativo principalmente para George Harrison -, seja pelo contato com sua produção, cujo impacto é visível no trato dado ao quarteto após o lançamento de *Rubber Soul*. A atmosfera de *Revolver*, inteiramente nova, deve, em grande medida, ao que o jovem de Minnesota fazia em matéria de experimentação poética e musical.

Logo após o “tiro da largada”, “uma espécie de anúncio, então um vazio de silêncio, em seguida uma fanfarra crescendo, depois a canção”. (Marcus, 2010, p. 19) “Once upon a time you dressed so fine” (Dylan, 2017, p. 330) uma rima rica, unindo conto de fadas, canção popular e poesia refinada. Um verso nos leva a “Miss Lonely”, das personagens mais evocativas do autor, que passa por uma admoestação, ou algo entre isso e uma humilhação pública, uma vez que a canção é endereçada a ela. Miss Lonely passa por maus bocados, se gabava de seus privilégios e, por alguma razão, foi despida deles. Miss Lonely está *beat*, no sentido mais imediato que Herbert Huncke expressava para seus amigos Allen Ginsberg e Jack Kerouac – que viriam a transformar este sentido num projeto ético e estético, ainda que pouco coincidente com os termos de uma “geração literária”.

Ela, que “[j]ogava uma moeda pros mendigos nos melhores dias, não é?” (Dylan, 2017, p. 331, trad. Caetano Galindo), [a]gora já não fala/ tão alto/[a]gora não parece/ tão exibida (Dylan, 2010, p. 10, trad. Eduardo Bueno) Entregue à própria sorte, Miss Lonely, apesar dos avisos, agora contempla o vácuo dos olhos do “vagabundo misterioso”, que não vende álibis. Como o Filho do Homem, nos evangelhos de Mateus (8: 20-22), Lucas (9:58-62) e no apócrifo de Tomé (86), ela “não tem onde pousar a cabeça”. O refrão a questiona, sem cessar, como é estar nessa situação, sem caminho de volta, como uma “completa desconhecida”, como uma “pedra a

rolar”. Os rostos que vêm e vão, compondo esta catábase surrealista – o “vagabundo misterioso”, o “diplomata”, “Napoleão esfarrapado” -, nos dificultam compreender de imediato de que se trata, para além da clara carga negativa.

Que a canção tenha sido interpretada como homenagem aos *Rolling Stones* – o que de fato era, de certo modo, como bem nota Polito (2009) -, como um aviso aos que “não aderiam à transformação” (os *squares* de que tanto se falava; o *status quo*), pouco importa hoje. Mesmo as interpretações mais dedicadas à densidade da canção - como a de Marcus (2010) - ficam um passo atrás de seu poder. Ouvir esta canção realiza feitos até hoje interditos, sensibiliza o ouvinte para um reino poético onde cada partícula de som costura história individual, cultural, política e social – onde canção popular, poesia clássica e textualidades sacras se encontram para materializar, num arranque, a energia contracultural.

“Like a Rolling Stone” transcende. Intransitivamente. Seja o parâmetro de julgamento que for, seu poder está além. Aqui a maestria verbal encontra a verve iconoclasta, um canto sardônico - mas nunca des-envolvido -, e a experiência que Dylan oferecia nunca mais seria a mesma. “Foi uma espécie de epifania comum, a reunião de um inconsciente coletivo: a canção derretia a máscara do que estava começando a ser chamado de cultura jovem, e ainda mais completamente a máscara de cultura moderna enquanto tal.” (Marcus, 2010, p. 45)

A mensagem de que não havia mensagem, de que respostas não seriam facilmente formuladas, já estava lá, para quem queria ver. Agora ela também estava para quem não queria:

Nesse sentido, num país estabelecido, um país que, como uma prostituta velha e maquiada, ainda finge inocência, Bob Dylan se moveu de estado a estado e de década a década como se nada estivesse estabelecido, como se tudo continuasse ao alcance de todos. Com isso, ele aumenta a perspectiva de vida ao seu redor. (Marcus, 2010, p. 41)

Não há como ignorar o poder de mitificação que a canção exerce. Iludir-se com ele chega a ser perigoso. Os excessos de Marcus estão, justamente, nesta permissividade que dá a este aspecto. Fora desta moldura, “Like a Rolling Stone” é uma canção poderosa, capaz de captar novos ouvintes até hoje, e desvinculá-la de sua lenda chega a ser uma desvirtuação de seu próprio poder – o que não quer dizer, como muitos falham em perceber, quando se trata de Dylan, que seu alcance seja ilimitado, e que suas virtudes poéticas estejam acima de tudo e todos. De qualquer forma, como abertura, *Highway 61 Revisited* não poderia pedir mais.

“Tombstone Blues”, retorno ao tradicional formato do *talking blues*, agora já eletrificado, continua o degrading experimental. A densidade lírica permanece, e as delimitações de tempo, espaço, sujeito e objeto continuam rumo ao ponto de dissolução.

The sweet pretty things are in bed now of course  
 The city fathers they're trying to endorse  
 The reincarnation of Paul Revere's horse  
 But the town has no need to be nervous (Dylan, 2017, p. 334)

As coisinhas lindas agora estão na cama, claro  
 Os pais fundadores tentando apoiar  
 A reencarnação do cavalo de Paul Revere  
 Mas a cidade não precisa ficar nervosa (Dylan, 2017, p. 335, tradução de Caetano Galindo)

Para os iniciados, restava muita dúvida - apesar do anúncio no início do disco. Para os não iniciados, algo terrivelmente importante faltava. Havia habilidade, inovação, frescor sonoro, mas não havia sentido. As canções, como essa, seguiam caminhos tortuosos – embora deliciosos de ouvir – por estradas como a própria do título, por personagens da história americana, que estavam a passos de distância da Roma antiga, ou de qualquer ponto do planeta ou da história que fosse.

Now I wish I could write you a melody so plain  
 That could hold you dear lady from going insane  
 That could ease you and cool you and cease the pain  
 Of your useless and pointless knowledge (Dylan, 2017, p. 336-8)

Agora eu queria poder te escrever uma melodia tão simples  
 Que pudesse evitar, queria, que você ficasse louca  
 Que pudesse te acalmar e te amansar e te cortar a dor  
 Desse conhecimento inútil e sem sentido (Dylan, 2017, p. 337-9, tradução de Caetano Galindo)

Mas não dá. “É preciso muito pra rir, é preciso um trem pra chorar”. Ainda há espaço para a beleza – mais do que antes, talvez. Há “espontaneidade”, seja nos artificios, seja nos elementos “narrativos”. Há uma concentração de meios de transporte e avisos: “Don't say I never warned you/ [w]hen your train gets lost” (Dylan, 2017, p. 340) Tudo se alterna sem se fixar, e seguimos as canções por suas infinitas intertextualidades, através “De um Buick 6”, até “Ballad of a Thin Man”. Esta, a canção decisiva do disco em muitos aspectos, nos permite uma entrada menos

errática. Poucas vezes uma informação biográfica vale tanto quanto para a interpretação de um texto.

De início, a jornada pelo “conto de fadas” continua. Imagens díspares se concatenam numa velocidade estonteante, e pouco teríamos a dizer para além do que a canção até mesmo repete ser evidente, se não fosse por um aspecto específico: Dylan se sentia ameaçado por jornalistas. Ao longo dos anos, sua fama de “não responder perguntas diretas” lhe rendeu entrevistas que podem ser consideradas performances artísticas - como as feitas na Inglaterra, documentadas em *Dont Look Back*. Isso se deve a um perfil extremamente invasivo publicado no início de sua carreira. Contudo, a situação, neste período em específico, chegava ao estopim, uma vez que os jornalistas, ao invés de deixarem de lado a “voz da geração” que buscavam, incutiam-na mais ainda num artista que pouco ou nada queria ter a ver com isso. Se Dylan recusava o rótulo de “cantor de protesto”, as buscas constantes dos jornalistas por “respostas” em suas canções - talvez devido ao tom profético ser tão presente – lhe pressionavam ainda mais.

Sim, estamos limitando a canção a uma determinação biográfica, mas com boas razões. A canção, que abre com um piano pesado, nos coloca na posição de “Mr. Jones”, outro dos personagens mais icônicos do autor:

You walk into the room  
 With your pencil in your hand  
 You see somebody naked  
 And you say, “Who is that man?”  
 You try so hard  
 But you don’t understand  
 Just what you’ll say  
 When you get home (Dylan, 2017, p. 344)

Você entra na sala  
 De lápis na mão  
 Você vê alguém nu  
 E diz ‘Quem é esse cara?’  
 Você se esforça tanto  
 Mas não entende  
 Bem o que dizer  
 Quando chega em casa (Dylan 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

Mr. Jones porta seu falo diminuto de madeira, que usa para assentar sua inteligência sobre as palavras dos outros. Adentra um quarto onde a nudez lhe atinge os olhos, o corpo, plenamente exposto – marca da contracultura em sua preconização da liberação total dos corpos -, lhe fere profundamente. Ainda mais importante, esta nudez lhe perturba, não o permite acessar seu sentido. O tom jocoso da performance vocal contribui para o senso de humilhação ao qual somos submetidos, como em “Like a Rolling Stone”. O trânsito entre as palavras se vale de mais *enjambments* que a versificação acima permite ver. A voz de Dylan escorre como algo derretido pelos versos sarcásticos, até confrontar Mr. Jones diretamente:

Because something is happening here  
 But you don't know what it is  
 Do you, Mr. Jones? (Dylan, 2017, p. 344)

Porque alguma coisa está acontecendo aqui  
 Mas você não sabe o que é  
 Sabe, Mister Jones? (Dylan, 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

Ele não sabe o que dizer, quando chegar em casa. Pior ainda, ele não sabe “o que é” que está acontecendo – se o que está acontecendo se passa dentro ou fora do quarto, pouco importa. O dado central é que há uma cisão entre este acontecimento e a sensibilidade de Mr. Jones. Aquela nudez específica - que é toda e qualquer nudez, dentro e fora do quarto – ainda não lhe paraliza:

You raise up your head  
 And you ask, “Is this where it is?” (Dylan, 2017, p. 344)

<sup>99</sup>

Você levanta a cabeça  
 E pergunta “É aqui o lugar?” (Dylan, 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

Seu ímpeto investigativo ainda o mantém ativo, mas sua intuição lhe obriga a determinar de maneira mais exata. Algo acontece, que não compreende muito bem. Sendo assim, tenta determinar o local do acontecimento – ou o “local” em que deve chegar para entender o que está acontecendo. Mas sabemos o que se segue:

And somebody points to you and says  
 “Its his”<sup>100</sup> (Dylan, 2017, p. 344)

---

<sup>99</sup> “Você levanta a cabeça/ E pergunta ‘É aqui o lugar?’” (trad. Caetano Galindo, In: id. *ibid.*)

<sup>100</sup> “E alguém te aponta e diz/‘É dele’” (trad. Caetano Galindo, In: id. *ibid.*)

E alguém te aponta e diz

“É dele” (Dylan, 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

E diante de todas as evidências, continua perplexo e fiel à sua inteligência:

And you say, “What’s mine?” (Dylan, 2017, p. 344)

E você diz, “O que é meu?”<sup>101</sup>(Dylan, 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

Mas o chão não para de ceder a seus pés, ainda que não veja:

And somebody else says, “Where what is?” (Dylan, 2017, p. 344)

<sup>102</sup>(Dylan, 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

Ao que, finalmente, parece responder – mas não de maneira satisfatória:

And you say, “Oh my God

Am I here all alone?” (Dylan, 2017, p. 344)

<sup>103</sup>

Será que eu estou sozinho aqui?” (Dylan, 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

Ele estava sozinho, como todos se sentem ao não entender o que seus sentidos lhe entregam. Mas Mr. Jones não estava sozinho. Na verdade, havia mais Mr. Jones que outros tipos, e o endereçamento da canção parecia funcionar para todos que “não sabiam o que é que estava acontecendo”, embora este alguém pudesse ser qualquer um que não se rendesse à canção. Digamos que Mr. Jones se rende, de certo modo:

You hand in your ticket

And you go watch the geek

Who immediately walks up to you

When he hears you speak

And says, “How does it feel

To be such a freak?”

And you say, “Impossible”

---

<sup>101</sup> “E você diz ‘O que é meu?’” (trad. Caetano Galindo, In: id. ibid.)

<sup>102</sup> “E outra pessoa diz ‘Onde está o quê?’” (trad. Caetano Galindo, In: id. ibid.)

<sup>103</sup> “E vocêE você diz ‘Ah meu Deus/ Será que eu estou sozinho aqui?’” (trad. Caetano Galindo, In: id. ibid.)

As he hands you a bone (Dylan, 2017, p. 344)

104

Você entrega o seu bilhete  
 E vai ficar vendo o geniozinho  
 Que imediatamente vem até você  
 Quando te ouve falar  
 E diz “Como é que é  
 Ser bizarro desse jeito?”  
 E você diz “Impossível”

Enquanto ele te passa um osso (Dylan, 2017, p. 345, tradução de Caetano Galindo)

A fala de Mr. Jones parece ecoar a dissonância deste universo que adentra. A resposta (“impossível”) não parece perfeitamente adequada ao recebimento de um osso de um *geek* (“geniozinho”, na tradução de Galindo), mas, ainda assim, sua voz não parte da mesma fonte. Sua atitude ainda é de incredulidade, e sua resistência permanece. E, portanto, as vituperações continuam a ser metralhadas, como nesta que é das estrofes mais impactantes de toda a poesia em língua inglesa:

You have many contacts  
 Among the lumberjacks  
 To get you facts  
 When someone attacks your imagination  
 But nobody has any respect  
 Anyway they already expect you  
 To just give a check  
 To tax-deductible charity organizations (Dylan, 2017, p. 344-6)

105

Você tem muitos contatos  
 Entre os lenhadores  
 Que te conseguem fatos  
 Quando alguém ataca a imaginação

---

<sup>104</sup> “Você entrega o seu bilhete/ E vai ficar vendo o geniozinho/ Que imediatamente vem até você/ Quando te ouve falar/ E diz ‘Como é que é/ Ser bizarro desse jeito?’/ E você diz ‘Impossível’/ Enquanto ele te passa um osso”. (trad. Caetano Galindo, In: id. *ibid.*)

<sup>105</sup> “Você tem muitos contatos/ Entre os lenhadores/ Que te conseguem fatos/ Quando alguém ataca a imaginação/ Mas ninguém tem respeito/ Enfim, eles já esperam/ Que você só passe um cheque/ Pra organizações de caridade dedutíveis do imposto” (trad. Caetano Galindo, In: Dylan, 2017, p. 345-7)

Mas ninguém tem respeito  
 Enfim, eles já esperam  
 Que você só passe um cheque

Pra organizações de caridade dedutíveis do imposto (Dylan, 2017, p. 345-7, tradução de Caetano Galindo)

Mr. Jones, cuja reputação é tida em alta estima pelos integrantes do *status quo*; que é o próprio status quo, que esteve com todos os professores, que gostaram de seus “looks” (sua cara, mas também de suas roupas - não esqueçamos que a transformação de Dylan passa por uma reformulação de seu guarda-roupa), que discutiu com advogados sobre “leprosos e canalhas”, que leu F. Scott Fitzgerald de cabo a rabo, como todos sabem, é insultado com palavras que nem mesmo compreende, mas que lhe atingem em cheio – caso contrário, seria suficiente apenas xingá-lo em outra língua.

E o circo de horrores continua. Mr. Jones, como Dante – embora a comparação seja totalmente inoportuna -, não tem escolha se não seguir em frente:

Well, the sword swallower, he comes up to you  
 And then he kneels  
 He crosses himself  
 And then he clicks his high heels  
 And without further notice  
 He asks you how it feels  
 And he says, “Here is your throat back  
 Thanks for the loan” (Dylan, 2017, p. 346)

106

Então, o engolidor de espadas vem até você  
 E aí se ajoelha  
 Faz o sinal da cruz  
 E bate os saltos altos dos sapatos  
 E sem mais nem menos  
 Te pergunta como é  
 E ele diz “Toma sua garganta de volta  
 Obrigado pelo empréstimo” (Dylan, 2017, p. 347, tradução de Caetano Galindo)

---

<sup>106</sup> “Então, o engolidor de espadas vem até você/ E aí se ajoelha/ Faz o sinal da cruz/ E bate os saltos altos dos sapatos/ E sem mais nem menos/ Te pergunta como é/ E ele diz ‘Toma sua garganta de volta/ Obrigado pelo empréstimo’”. (trad. Caetano Galindo, In: id. *ibid*)

O entretenimento circense coabita em harmonia com o cristianismo dentro desse “conto de fadas”, são as credenciais de Mr. Jones que destoam ali. A “garganta” que o engolidor de espadas devolve podem ser desde a voz de um *square* à anatomia de fato do personagem, que vai sendo desintegrado por este universo que perambula. A voz poética continua interessada em “como é” (how it feels – embora o eco de “how does it feel” de “Like a Rolling Stone” seja perfeitamente audível), e reitera: “something is happening here/ [b]ut you don’t know what it is/ Do you, Mister Jones?”, como se suas palavras realmente importassem; como se sua descrição pudesse, de algum jeito, dar conta do que passava. Mas sabemos bem que não haverá resposta:

Now you see this one-eyed midget  
 Shouting the word “NOW”  
 And you say, “For what reason?”  
 And he says, “How?”  
 And you say, “What does this mean?”  
 And he screams back, “You’re a cow  
 Give me some milk or else go home” (Dylan, 2017, p. 346)

107

Agora você vê um anão caolho  
 Gritando a palavra “AGORA”  
 E você diz “Por que motivo?”  
 E ele diz “Como?”  
 E você diz “Isso significa o quê?”  
 E ele grita de volta “Você é uma vaca”  
 Me dê um pouco de leite

Ou vá pra casa (Dylan, 2017, p. 347, tradução de Caetano Galindo)

O anão caolho, figura que evoca os dismorfismos tão caros aos surrealistas – para quem a suscetibilidade ao *unheimlich* nessas figuras era fundamental -, grita a palavra “AGORA” - cuja execução, ao menos na versão de estúdio, também é de certa forma gritada -, chama atenção para o momento presente, cuja determinação é, lembremos, inacessível para a sensibilidade retilínea de Mr. Jones, da qual também padecemos, já que a canção não nos exime do endereçamento admoestador/irônico. O “diálogo” em questão reforça a obstinação de Mr.

---

<sup>107</sup> “Agora você vê um anão caolho/ Gritando a palavra ‘AGORA’/ E você diz ‘Por que motivo?’/ E ele diz ‘Como?’/ E você diz ‘Isso significa o quê?’/ E ele grita de volta ‘Você é uma vaca’/ Me dê um pouco de leite/ Ou vá pra casa”. (trad. Caetano Galindo, In: id. *ibid*)

Jones. Mesmo numa conversa suas palavras parecem atravessar seu destinatário, enquanto as palavras deste lhe estapeiam: ao perguntar a razão - palavra proibida neste universo – do grito de “AGORA”, recebe a resposta: “como?”. Este “como”, que pode significar do mais inocente pedido para que repita sua fala – em nosso mundo, ao menos -, vai muito além, opondo a racionalidade de Mr. Jones com a plena obstrução do sentido através de sua enunciação. A pergunta do anão caolho se abre em todas as direções possíveis, enquanto a de Mr. Jones pode muito bem ser substituída por outras palavras, como “[i]sso significa o quê?”. O que, obviamente – como a canção espera que seja óbvio, ao menos -, só pode ser respondido com a invectiva, “[v]ocê é uma vaca”, insulto que resume o interlocutor à condição de animal, e, portanto, de meio para um fim, de utensílio incapaz de habitar o ecossistema semântico daquele universo, e, portanto, merecedor do ultimato, “[m]e dê um pouco de leite/ [o]u vá para casa”.

O retorno, que se contorce à cena inicial, parece abrir possibilidades. De volta ao quarto num retorno ao qual a canção nos força, e portanto compulsivo, se o endereçamento a Mr. Jones nos permite qualquer identificação, nos deparamos com a beleza compulsiva dos versos de Dylan em sua maior fineza:

Well, you walk into the room  
 Like a camel and then you frown  
 You put your eyes in your pocket  
 And your nose on the ground  
 There ought to be a law  
 Against you comin' around  
 You should be made  
 To wear earphones (Dylan, 2017, p. 346-8)

108

Bom, você entra na sala  
 Como um camelo e aí fecha a cara  
 Põe os olhos no bolso  
 E o nariz no chão  
 Devia haver alguma lei  
 Contra você aparecer aqui  
 Você devia ser obrigado

---

<sup>108</sup> “Bom, você entra na sala/ Como um camelo e aí fecha a cara/ Põe os olhos no bolso/ E o nariz no chão/ Devia haver alguma lei/ Contra você aparecer aqui/ Você devia ser obrigado/ A usar fones de ouvido” (trad. Caetano Galindo, In: Dylan, 2017, p. 347-9)

A usar fones de ouvido (Dylan, 2017, p. 347-9, tradução de Caetano Galindo)

Dissoluto como o corpo impossível dos surrealistas, Mr. Jones participa deste universo ao qual não faz juz – talvez ele devesse usar fones porque não merece ouvir o que ouviu? E se sim, ouvimos o que ele ouviu? Ou havia algo além, uma música à qual não tivemos acesso? Ou os fones seriam para prevenir que o ato de ouvir a canção exatamente como ouvimos, sem sermos capazes de estabelecer seu sentido? E a pergunta retorna, sem pudor, “Do you, Mister Jones?”

Desta sacudida existencial somos levados à “Queen Jane Approximately”, que continua a tradição dylanessa de excitar dúvidas desde o título. Aqui dados biográficos não contribuem tanto. Já se insinuou que “Rainha Joana” seja Joan Baez, o que, para dois compositores que compartilharam uma vida e um ofício, de fato importa, mas para nós, cujos interesses com a canção são outros, pouco realiza. A canção inicia num tom semelhante à “Like a Rolling Stone” e mesmo à “Ballad of a Thin Man”: “When your mother sends back all your invitations” (Dylan, 2017, p. 350)

Se se convida a mãe, é porque se está numa situação onde os papéis de mãe e filha já não são mais restritos à tensão adulto-criança. Mas por que a mãe retornaria *todos* os convites? Não um ou dois, que poderiam significar um conflito de agendas. Mas *todos*. Em outra situação, física e emocionalmente, Queen Jane de algum modo se relaciona com Miss Lonely e Mister Jones. Todos estão “like a complete unknown”, ainda que de modos inteiramente diversos – que não deixam de ser iguais em sua verdade profunda, que é a do desprendimento das instituições que assentam a vida cotidiana em bases estabelecidas.

Porém, de certo modo, Queen Jane parece padecer de problemas ainda mais internalizados, “E seu pai à sua irmã explica/[q]ue você se cansou de si mesma e todas as suas criações” (tradução nossa), condição à qual a voz responde – desta vez sem a posição irônica e admoestadora: “Você não vem me ver, rainha Joana?” E conforme a canção progride, a repetição do refrão marca pausas regulares na dissolução do sentido dentro da canção.

De início, “todas as floristas querem de volta o que te emprestaram/[e] o cheiro de suas rosas não permanece” (Dylan, 2017, p. 351, trad. Caetano Galindo), mas logo após o segundo refrão, as conexões entre as “unidades semânticas” vão se dissolvendo. Daí, “todos os palhaços que você encomendou” - verso de saída já mais peculiar - “[m]orreram em batalha ou em vão”, e, “cansada da repetição”, esparsa na canção, mas provavelmente já insuportável para Queen Jane, as excentricidades assumem sua feição plena, e a situação inicial, pouco discernível em si – nos valem de associações com outras canções -, se converte numa ainda mais

indeterminada: “Quando todos seus conselheiros jogam seu plástico/[a] seus pés pra te convencer da dor que sentem”.

O refrão retorna, impassível. Embora a cena seja reformulada, como em “Ballad of a Thin Man”, o retorno não redefine o caminho a se seguir. A última estrofe, num procedimento parecido, acrescenta uma camada invisível de sentido à última: “Agora quando todos os bandidos pra quem você ofereceu a outra face/[t]odos largam as bandanas e reclamam”, ao que Queen Jane responde – indiretamente, uma vez que pela voz poética, que fala num tom que não garante certeza: “E você quer alguém com quem não precise falar”. O silêncio talvez seja uma boa companhia quando todas as palavras parecem facas e sua utilidade parece indeterminadamente suspensa. Tudo o que resta é o convite, que já assume a recusa de início: “Você não vem me ver, rainha Joana?”

Logo após, em “Highway 61 Revisited”, Dylan se vale novamente do talking blues, mas agora para reescrever o livro do Gênesis. Se valendo do senso de humor característico da sensibilidade judaica – como Sontag lembra, uma das decisivas para a estética do *camp* -, o autor reinscreve o mito bíblico em seu universo de laivos surrealistas, permeado pela tradição cancional evocada pela Rota 61 e pelos poetas *beats* cuja dicção lhe é tão próxima. Deste modo, o pedido solene de Deus no capítulo 22 (“Toma, por favor, teu filho, teu único filho a quem tanto amas, Isaque, e faze uma viagem à terra de Moriá e oferece-o ali como oferta queimada num dos montes que designarei”) se torna um seco “mate-me um filho” (tradução nossa)

Abraão, não mais em silêncio, devolve na mesma verve: “Meu, você deve estar de sacanagem” (trad. Caetano Galindo) Ao que Deus responde com uma séria negativa, e é seguido pela audácia de Abraão, resultando, assim, na admoestação direta de Deus para o profeta: “Na próxima vez que você me vir chegando, melhor correr”. (trad. Galindo) Cedendo finalmente, ao Deus que, diferentemente do bíblico, não indicou um local para o sacrifício, pergunta, para receber a resposta de que ele deve ocorrer na Rota 61. As estrofes seguintes repetem as rotinas narrativas, onde as figuras enigmáticas, embora portadoras de referências conhecidas às vezes – como “a quinta filha na Noite de Reis” -, permanecem circulando como se num mundo onde a experiência só nos pode remeter ao *unheimlich*, uma vez que extremamente familiar, mas infinitamente distante – e muitas vezes assombroso.

A colcha de retalhos, que une *Desolation Angels*, de Jack Kerouac - lançado à época do disco e referenciado de modo esparso ao longo das letras -, Rimbaud, em “Just Like Tom Thumb’s

Blues”, a tradições literárias diversas, alcança seu ápice - poético, já que o musical é “Like a Rolling Stone” ou “Ballad of a Thin Man” - em “Desolation Row”.

Neste tour de force de mais de onze minutos, Dylan destila toda sua energia poética num texto de qualidades épicas, onde temporalidades disjuntivas tecem um poema em que arte canônica e cultura de massas interferem nas fundações uma da outra. Mais que no restante do disco, há menções ao livro de Kerouac, como Goldberg aponta. A canção inicia numa referência obscura a uma cena real sobre a qual a recepção de Dylan ainda questiona haver um lastro biográfico. Em 15 de junho de 1920, artistas de circo negros foram enforcados em Duluth, cidade próxima à natal de Dylan e local onde muitos dos moradores de Hibbing conseguiam emprego. De qualquer modo, o rastro do Dylan explicitamente político vinha à tona, após toda a densidade lírica.

A abertura, em que ressoa o violão de “El Paso”, de Marty Robbins, passa de uma descrição impessoal da venda dos postais do enforcamento, ao que se seguem o ato de pintar os passaportes de marrom – realizado por um alguém indeterminado, cuja única informação de que dispomos sobre é que se trata de mais de uma pessoa -, o salão de beleza cheio de marinheiros e a chegada do circo à cidade. Em quatro versos, o autor é capaz de condensar toda a experimentação poética que fazia no momento.

Da alusão ao protesto social, passa-se a uma imagem quase plenamente visível, mas impessoal, e, posteriormente, a uma cena improvável de um modo específico muito caro a Dylan: o salão de beleza cheio de marinheiros nos convida a deslocar esses personagens de seu comportamento habitual. Numa canção chamada “Fileira da desolação”, o último lugar que esperaríamos encontrar marinheiros é onde eles estão. Assim, nos deparamos com o primeiro personagem individualizado na canção, introduzido pelo dêitico que nos tira da descrição panorâmica para uma pessoal: “Lá vem o comissário cego”. Colocado num transe por “eles”, caminha numa cena visualmente rica mas ainda assim inimaginável, “[u]ma mão amarrada ao equilibrista/[a] outra dentro das calças”. (Dylan, 2017, p. 359, trad. Caetano Galindo) Em oito versos estivemos em tantos lugares, e de modos diferentes, vimos tantos personagens, que a canção parece alguns passos à nossa frente. As cenas se seguem rapidamente, e a voz poética e “Lady” olham, de dentro da fileira da desolação, para uma tropa de choque que, apesar de inquieta, não tem aonde ir.

O panorama, em toda a riqueza de detalhes, estabelece uma estrutura épica, de modo que, como de costume, tudo pareça simbolizar algo que não captamos muito bem. O que se intensifica a

partir da segunda estrofe, com a introdução de Cinderela, a primeira representante da cultura popular, cuja fala, “It takes one to know one” acena às subculturas, às palavras-passe, e a associa num reconhecimento de iguais com Bette Davis. A princesa agora replica o gesto popularizado pela atriz, invertendo a cronologia das heranças culturais. Vale notar que o que de fato associa ambas nos está vedado, como muito do que sustenta a canção. A seguir, entra Romeu, o primeiro dos shakespearianos, que marcam mais presença aqui que em qualquer canção de Dylan. Hesitante, é mandado embora por alguém, e tudo o que resta são sons, pouco musicais.

A terceira estrofe alude ao próprio poder da canção, ao enfatizar o ato dos astros de “se esconderem”. Ao que se segue o aparecimento de uma das personagens triviais mais características do universo de Dylan, uma vez que afeito a suas características fundamentais, a “fortune-telling lady”. Já com seus instrumentos de ofício guardados, ela sinaliza o comportamento generalizado: todos, menos Caim, Abel e o corcunda de Notre Dame estão “fazendo amor” ou então “esperando a chuva”. Por que os irmãos bíblicos e o personagem de Victor Hugo destoam dos demais é difícil dizer, embora a fisionomia do corcunda não contribua para seu sex appeal, ainda é difícil dizer dos outros. Enquanto isso, o Bom Samaritano (Lucas 10: 25-37) se prepara para seu show, que ocorre dentro da fileira da desolação e, portanto, reserva prazeres aos quais não teremos acesso, até porque rapidamente estamos diante de Ofélia, cujo apego às convenções é estereotipado pelas marcas do envelhecimento emocional precoce, que guarda, de algum modo, um valor romântico à morte – a única a extrair algo da voz que canta, “for her I feel so afraid”, talvez não estejamos distantes de Miss Lonely e Queen Jane. Ofélia, que consegue contemplar o arco-íris de Noé enquanto espia a fileira da desolação - embora não entendamos exatamente como o faz, como de costume -, peca por “lifelessness”, termo que Dylan toma emprestado do Kerouac de *Desolation Angels* para fortalecer ainda mais suas invectivas e admoestações para estas personagens que associamos.

Passamos a Einstein, que se fantasia de Robin Hood, carregando suas memórias num baú ao lado de seu amigo, um monge ciumento – mesmo os epítetos têm seu sentido blindado nessa canção. E conforme os ícones visuais se associam, as “chains of flashing images” vão se sucedendo, em alta voltagem fanopáica, mas em baixíssimo coeficiente narrativo tradicional. O monge que, após cheirar calhas, começa a recitar o alfabeto, nos faz levantar a cabeça num certo aceno à própria condição da malha verbal que destrinchamos, e o transe do comissário cego retorna, já que agora podemos imaginar um dos entorpecentes que lhe foram oferecidos.

Seu passado guarda os dias de músico, quando tocava o violino - elétrico, decerto – na fileira da desolação.

Na próxima estrofe, nos deparamos com Dr. Filth, que “mantém seu mundo/ [d]entro de um suporte de couro” e cujos pacientes tentam explodir esta contenção. Ginsberg, que afirmava ser esta sua canção favorita de Dylan, considerava este trecho uma alusão aos psicanalistas que, por seu conformismo às normas da sociedade burguesa, representavam uma espécie de fascismo egóico, cujas características remontam à atenção artificial e tensa do efeito de anfetaminas. Com um único nome de sentido negativo e uma expressão algo vaga, estamos diante de uma crítica cifrada, segundo o autor de “Uivo”.

A enfermeira deste “dr. Imundo” é encarregada do “buraco do cianureto”, condizente com a índole do médico, mas sua personalidade trai uma empatia cristã, e conseguimos ouvir os pacientes dentro do suporte de couro tocando “flautinhas de metal” se inclinarmos bem a cabeça “[f]rom Desolation Row”. O que quer dizer que o mundo de Dr. Filth está fora dela? Difícil saber o que é dentro e fora, as cortinas são pregadas, e o espetáculo dionisíaco se segue, com o estereótipo do estranhamento social, O Fantasma da Ópera, carregando a feição da personagem de *Desolation Angels* baseada em Philip Lamantia, próximo aos poetas beats e associável ao movimento em geral.

Num vórtice profuso, todos estes termos se conectam, num universo que, apesar de ser em grande medida desvinculado do nosso, mantém todo o charme shakespeariano do envenenamento verbal de Iago. O aviso do Fantasma nos dá pistas, talvez a fileira da desolação seja de fato o que seu nome quer dizer. Casanova é punido por ir para lá, o único - talvez porque sua índole não seja bem aceita por lá? De qualquer modo, não há tempo para respostas, e os agentes à meia-noite, junto da “superhuman crew” - de Übermenschen ou Super-Homens? Os dois? Só sabemos que eles reúnem todos os que lhes ameçam intelectualmente numa fábrica - que evoca o estúdio de Andy Warhol, que entregou um quadro de Elvis a Dylan em troca de um sofá, no início de uma relação turbulenta e fria, apesar de distante. Enquanto a morte em massa vai sendo preparada, seguradores agem em prol de que ninguém “escape” para a fileira da desolação.

Em resumo, o pouco que sabemos, mesmo após o excesso de informação é que, como as outras canções do álbum, “ela também descreve uma cena caótica de ausência de lei, ausência de vida e desespero”. (O’Neill-Sanders, 2021, p. 282) Estamos diante de uma

Sociedade eticamente e moralmente falida e Dylan captura essa perda ao longo da canção. Motins, emergências médicas, e outras formas de violência são metafóricamente representadas e sugeridas, e o título da canção caracteriza a qualidade desolada da vida que permeia o álbum. Ainda que pessoas sejam representadas como personagens na canção, a humanidade está completamente ausente. Comunidades humanas autênticas, afinal, são impossíveis quando o crime de linchamento é rotineiramente memorializado. (O'Neill-Sanders, 2021, p. 282)

Na penúltima estrofe, em que encontraremos a lendária gravação folk Nero's Neptune, ou sua parente distante "Which Side Are You On?", hino do folk revival do Greenwich Village e, portanto, dentro de uma canção como esta, inevitavelmente carrega o sentido de uma má interpretação. Talvez a briga de Eliot e Pound pelo controle do Titanic seja realmente risível, e a cultura oral, como de costume, acabe levando a melhor – sem descartar a beleza da alta cultura estabelecida, já que as sereias que flutuam "[e]ntre as janelas do mar" são as mesmas de "The Love Song of J. Alfred Prufrock". Chegamos ao "primeiro final da canção". (Gray, 2006)

A cadência instrumental se altera, e nos deparamos com outra voz – a mesma – que recebeu uma carta (então realmente líamos, não só ouvíamos uma descrição). A voz considera mencionar que a carta chega assim que a "maçaneta quebrou". Talvez sua consideração pela mecânica das portas tenha suas relações com a recuperação, por meio da epígrafe de *Howl and other poems*, que Ginsberg faz do verso whitmaniano: "Unscrew the locks from the doors!/ Unscrew the doors themselves from their jambs!" ("Song of Myself" - XXIV<sup>109</sup>) Ou, ainda, com as alavancas levadas pelos vândalos ao final de "Subterranean Homesick Blues". O que temos certeza, é que esta voz acha todas as personagens "bem chatas", e que ele teve "que recombinar seus rostos/[e] dar a todas novos nomes". (tradução nossa) Portanto, ela faz como Kerouac, ou mesmo como Dylan neste álbum, e nos conta uma intrincada história, recheada e personagens e acontecimentos, mas cuja ausência de vida, ou de humanidade, aplanar tudo e todos num universo algo distópico, cuja rigidez – ou falência - ética e moral, como lembra O'Neill-Sanders, acaba por se tornar arquetípica, como em muitos casos nas canções de Dylan.

*Highway 61 Revisited* é um marco na carreira do artista. Toda sua produção anterior era resignificada ao lançamento deste álbum, e mesmo hoje, acabamos por comparar o que ele produz com esta jóia. Toda a incompreensibilidade característica de sua escrita mais poderosa se encontra aqui, numa espécie de ponto de não retorno. Possivelmente, apenas em *Blonde on*

---

<sup>109</sup> Disponível em: < <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>>. Acesso em 22 de janeiro de 2025.

*Blonde* Dylan seguiu diretamente o caminho aberto por este álbum, o que faz sentido, considerando a densidade do material.

#### **2.4.2. *Blonde on Blonde*: o som da contracultura**

Após explodir técnica e midiaticamente, com *Blonde on Blonde*, Dylan dava um novo salto, radicalizando sua produção mais uma vez:

em BOB, o surrealismo não representa nem momentos ocasionais ou meros índices de tom ou atmosfera. Em BOB o surrealismo começa a assumir novas funções - às vezes várias numa mesma canção, algumas que tentam mais encobrir que revelar.<sup>110</sup> (Coyle; Cohen, 2009, p. 146, tradução nossa)

Em 1966, após toda a turbulência midiática, já que havia “traído o movimento” e se transformado num “vendido”, Dylan se encaminha à Nashville, berço do country, entre outros movimentos fundamentais da música estadunidense, e grava canções num “thin, wild, mercury sound” único. “BOB”, primeira “tentativa de autorretrato”, de acordo com Coyle e Cohen (2009). Um retrato “anti-exegético”, numa nova tentativa de direcionar a energia dos ouvintes.

Cansado de ser sobrecarregado com as interpretações pesadas dos fãs, críticos, jornalistas e acadêmicos, Dylan amplificou e expôs as estratégias compositivas que informaram seus álbuns anteriores. As texturas autoconscientemente surrealistas de BOB de uma vez convida e ridiculariza tentativas de adivinhar seus sentidos. Como os poetas franceses de cujos livros ele roubou mais que algumas páginas, Dylan mergulha seus ouvintes nos processos gêmeos de tecer e destecer mitos – o que é o porquê das canções de Bob parecerem às vezes tão auto-interferentes e contraditórias. (Coyle; Cohen, 2009, p. 143)

Continuamos na senda dos discos anteriores, onde “o óbvio é oferecido como isca e rapidamente removido” (Coyle; Cohen, 2009, p. 143), e a profusão verbal – nunca prolixa – continua seu trajeto rumo às canções mais densas. Após um momento que também era profissionalmente tenso, pois o lançamento do último disco e sua turnê, apesar de suscitar todas as críticas já há muito debatidas, também fizeram surgir novas vozes em busca de um profeta, mas agora de um que atendesse a outras demandas. Numa outra cidade, com outros músicos -

---

<sup>110</sup> “On BOB surrealism begins to assume new functions— sometimes several in a single song, some of which aim to conceal rather than reveal.”

e até algo distante da *british invasion* tão presente no último disco -, Dylan retoma seu amálgama de tradições poético musicais, sem abrir mão da constante experimentação sonora. A banda devia soar como uma do Exército da Salvação, e então os músicos de estúdio trocaram ou desmontaram parcialmente seus instrumentos – procedimento proto-dada involuntário da parte deles, e bem voluntário da parte de Dylan.

Já na primeira canção, “Rainy Women #12 & 35”, estamos diante de uma encruzilhada dylanessa: cannabis ou bíblia?  $12 \times 35 = 420$ , como muitos gostam de apontar, e de fato os “apedrejamentos” constantes parecem distantes daqueles de mitologia judaico-cristã. Galindo até mesmo opta por traduzir “stone ya” por “te queimar”, num aceno à matriz contracultural da ambiguidade.

O endereçamento é a alguém que será “stoned”, apesar de seus esforços em ser “bom”, ou “ir para casa”. Contudo, esse alguém não deveria se sentir sozinho, já que “[t]odo mundo tem que queimar unzinho”. (Dylan, 2017, p. 377, trad. Caetano Galindo) Estar na posição do “apedrejado” já não é mais tão doloroso. A repetição na fanfarra, em meio às risadas, dá ao disco um tom de jam session, e, apesar do Dylan hermético estar a todo vapor, nesta canção ainda estamos diante de um jocoso, pouco interessado na seriedade que lhe incutiam mais e mais por ser a “voz da geração”.

Em outro aceno à Kerouac, “Visions of Johanna” (*Visions of Cody, Visions of Gerard*), à Keats e Eliot, um poético e prosaico numa chave modernista. O procedimento de autorreflexão da canção é visível, e o ato de nos oferecer peças valiosas de informação rapidamente é seguido por sua remoção, vez após vez. Em sua canção mais fanopaica, Dylan traz todos os poetas que apareceram até aqui, os componentes de sua biblioteca, como o muito mencionado Blake – que certamente elogiaria o verso “[t]he ghost of ‘lectricity howls in the bones of her face” (Dylan, 2017, p. 380); ou da menção ao seu “A Little Boy Lost” das *Canções da Experiência* - à sua usual efervescência lírica, onde aliteraões, assonâncias e rimas nos mantêm atentos às incongruências semânticas. Nesta canção, a performance vocal segue a cadência austera de uma canção de amor, pela qual se passa, muito bem por sinal. A seguinte, “One of Us Must Know (Sooner or Later)”, em uma possível sequência tópica - uma canção de “coração partido” após uma “de amor” -, faz como “Pledging My Time” e desce da altissonância fanopaica (suspende a criação de imagens surreais) para alcançar uma outra zona de indeterminação. Como Coyle e Cohen (2009) notam,

[e]nquanto o núcleo da canção se desdobra no futuro subjuntivo, uma forma não-específica peculiar no inevitável (“mais cedo ou mais

tarde um de nós deve saber”) se desenvolve. Apesar do termo “deve” no refrão, a canção não performa a função asseguradora que parece promover: a canção não nos conta quem são as duas partes, quem deles saberá, ou quando saberão; e o que será sabido então não é nem que Dylan amava a mulher mas que ele “realmente tentou ficar próximo [dela].”<sup>111</sup> (p. 145, tradução nossa)

Todo um poema sedimentado numa relação entre possíveis amantes, à qual temos pouco – ou nenhum – acesso, é capaz de nos atingir com sua energia de canto “inspirado”, ainda que sua instrução seja inteiramente modernista em suspender o sentido circulando-o de modos diversos, da mais simples técnica de alusão (“I couldn’t see when it started snowin’/[y]our voice was all I heard”) ao mais complexo contorcionismo verbal, pois a criação de uma categoria gramatical “peculiar” em meio a uma canção - quem dirá uma “de coração partido” - não é para todos.

“I Want You” que nos rendeu o título deste texto, tem uma penetração considerável no Brasil a partir da tradução de Chico Amaral gravada pela banda belorizontina Skank (“Tanto”), garante seu vocabulário, em sua maioria, do capítulo 12 do livro de Eclesiastes e do poema “Visions of the Daughters of Albion”, de William Blake. O coeficiente fanopaico continua à máxima potência, e as personagens características de *Highway 61 Revisited* fazem sua aparição mais clara até então - ainda que clareza não seja bem o assunto. A espécie de narrativa surrealista que se segue proclama um desejo verdadeiro – esta é, de fato, uma canção de amor.

A música em si atinge o eu lírico, convencendo-o de seu desejo. O mundo dominado por uma falência ético-moral perdura, e a cena periférica da espera pelos “salvadores que dormem fundo”, que virão interromper a voz de “beber de sua xícara quebrada” merece a centralização. Intitulado a partir de um lapso informado - além do “e sim” (adição positiva), não há a conjunção “e” na tradução de Amaral, ao menos nas *liner notes* do primeiro LP do Skank -, “e sim eu sei que eles vêm tomar meu drinque em meu copo a trincar”, concentra a energia fanopaico-surreal do Dylan “contracultural”. Em primeiro lugar, saímos de uma introdução de um termo do original, que consta mesmo na tradução de Galindo, conjunção cuja ressonância aponta tanto para a parataxe bíblica quanto ao método deleuziano do *Anti-Édipo* e dos *Mil Platôs* em concatenar sempre mais sentidos (e... e... e...). Deste início que parte de um ponto indeterminado – ainda que haja um verso anterior -, nos deparamos com “eles”, que na canção

---

<sup>111</sup>“As the core of the song unfolds in the future subjunctive, a peculiarly non-specific form of the inevitable (‘sooner or later one of us must know’) develops. Despite the word ‘must’ in the chorus, the song doesn’t perform the assuring function it seems to advertise: the song doesn’t tell us who the two parties are, which of them is going to know, or when they’re going to know it; and the thing that will then be known isn’t even that Dylan loved the woman but only that he ‘really did try to get close to [her].”

são os “salvadores”, mas que, fora de contexto, se abrem seu espaço para um “eles” que marca uma cisão, uma distância intransponível entre alguém que fala e alguém que virá.

Este alguém, quem quer que seja, vêm interromper – ou mesmo tomar, ingerir – o que o eu lírico “bebe de uma xícara quebrada”, “meu drinque em meu copo a trincar”. A bebida em questão, também clama, nesta moldura, por simbolismo, e seja um drinque ou uma xícara quebrada, se trata de algo que se bebe por prazer ou com descaso - já que num recipiente possivelmente quebrado, a menos que “a trincar” seja relativo à temperatura, e voltamos ao prazer. Poderíamos interpretar este ato de beber como o “beber da fonte” das tradições poéticas, tão caro à Dylan, como a própria canção em questão promulga. E a ameaça da interrupção do gesto pode ser vista justamente como a reação negativa enfrentada pelo artista no período.

No original, a continuação “And ask me to/ [o]pen up the gate for you” não é tão determinada quanto “pedir pra te deixar partir” (trad. Amaral), e a abertura do portão mantém mais carga simbólica. De qualquer modo, a abertura do portão, seja para “deixar a amada partir”, sair de um local onde esta vida outra, esta contra-cultura reina, seja para qualquer outra passagem, para dentro ou para fora de onde seja, ainda carrega inevitavelmente a marca de uma exigência feita ao eu lírico, uma abertura que lhe é imposta, ou ao menos será, num futuro indeterminado, e que suspenderá, mesmo que momentaneamente, a fruição da bebida.

Outras mulheres vêm, mas o desejo pela que a canção “homenageia” não se esvai. O tempo não está ao lado do eu lírico, e a “criança dançarina [...] te levou para passear”. Tudo está fadado ao fracasso, menos o desejo. Na tradução de Amaral, se trata de um dândi (não uma criança dançarina), antecessor histórico do *camp* – mas atrelado a outros valores e deplorável para o *camp* em si -, que a “ganhou e partiu/[p]orque o tempo consentiu”. Uma perda mais amarga, que nos conduz de volta à atmosfera (enganosamente) alegre de “Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again”.

Redundante – como Viotti (2018) aponta, “stuck inside of” não é apenas “stuck in” -, o título indicia a qualidade dos sentidos da canção, que, como esperado, continuam nos escapando com destreza. Uma “passeata dadaísta”, “fragmentária” (Viotti, 2018, p. 47), como muitas outras canções de Dylan, aumenta a indeterminação exponencialmente. Tempo e espaço, sujeito e objeto, se confundem, e

[r]eelaborar na canção a dificuldade em compreender não significa exatamente superar essa dificuldade, senão parcialmente. Daí o recurso ao fragmentário e ao grotesco para figurar um real que nos é perceptível também apenas aos pedaços. [...] Ainda que a confusão e a solidão da dúvida num mundo sem Deus não desapareçam - e passá-

las em revista possa ser penoso – Dylan não vê outra saída a não ser pagar o preço de “passar por tudo isso duas vezes”, de revisitar os fragmentos de um mundo grotesco *de novo (again)*. (Viotti, 2018, p. 45)

Parte real, parte ficção, este mundo acessado em fragmentos carrega uma verdade, que ultrapassa a canção e mesmo o disco - até mesmo antes da “quadriologia” Dylan mostrava este universo em retalhos. A volta ao *talking blues* e de uma “seriedade” tonal desaguarda na carnavalesca “Leopard-Skin Pill-Box Hat”, cuja alusão é ainda mais indireta ao transporte de “pílulas”. Em considerável carga fanopaica, a canção prossegue pelo “elogio” do chapéu, que vai dar em outro “how does it feel”, menos pungente, porém, já que dentro de uma espécie de drama cujo centro é uma relação e sua “interferência” por um “chapeuzinho”. Como de costume, os movimentos do disco, da piada à solenidade, verbal e instrumentalmente, fazem outra volta até “Just Like a Woman”, a mais melancólica até então.

Com imagens contidas, mas mais destacadas que as das canções “menos fanopaicas” do disco, esta também se passa por “canção de amor”. O contraste entre o “desmonte de garotinha” e o comportamento altivo e supostamente maduro da amada ocasionam um elogio peculiar. Mais uma vez, Dylan se confronta com as imposturas sociais, debatendo-se contra elas a ponto de se identificar mais com sua recusa obstinada – o comportamento “infantil” que permanece intocado na “amada” - que com qualquer uma de suas acepções.

Esta canção rendeu um dos pontos mais obscuros do documentário *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story*, de Martin Scorsese, a introdução de um dado explicitamente ficcional. Numa entrevista, a atriz Sharon Stone conta de seu “encontro” com Dylan durante a turnê, uma rápida conversa sobre a banda *Kiss* e, posteriormente, uma suposta “homenagem” à garota. A própria atriz diz ter “descoberto” que a canção já era antiga e pouco temos a dizer sobre o que isso significa para o filme de Scorsese, que não se vale muito da técnica em questão no longa, a não ser pelo fato de que também ele [Scorsese] vê esta como uma das canções mais francamente “d'amigo” de Dylan.

A tópica amorosa atravessa até “Most Likely You Go Your Way (and I’ll Go Mine)”, recaindo na decepção novamente. A velocidade imagética perde força, a fanfarra toma a frente, e a voz se faz enigmática - oscila entre o jocoso e o sério apresentados alternadamente ao longo do disco. Aqui há mais resignação diante dos problemas algo próximos de “Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again”, embora mais próximos do tropo do relacionamento amoroso. A “amada” em questão não vale tanto esforço quanto Johanna – quanto Queen Jane? O que nos traz de volta ao tom “bluesy” de “Temporary Like Achilles”. Apaixonado por uma poeta,

difícil, a voz desta canção atira imagens como portas de veludo e corações de cal, talvez para obscurecer a dor? Difícil dizer, como de costume, estamos diante de fragmentos de uma realidade cujas leis não conhecemos.

Em “Absolutely Swet Marie” o ritmo dançante conduz personagens típicas ao longo de mais um endereçamento a uma mulher – este autorretrato passa por muitos relacionamentos, decerto. Em tons diversos, “Fourth Time Around” e “Obviously Five Believers” dão continuidade à matéria poética da dor relativa ao desejo amoroso

“Sad-Eyed Lady of the Lowlands”, esta sim uma canção de amor, despida de todo o jogo cômico do restante do álbum, era o lado B do segundo LP originalmente, separada de propósito de modo a realçar a experiência elegíaca da canção longa. O metro de fato é mais reflexivo, como cabe a uma elegia romana, por exemplo. E o “catálogo petrarqueano” (Coyle; Cohen, 2009) da amada – neste caso amplamente baseada na esposa Sara Lownds – aglutina a técnica fanopaica a um vocabulário recheado com o livro de Ezequiel.

Dentre muitas possibilidades interpretativas – para além do elogio à amada -, os versos iniciais já chamam atenção pela metatextualidade:

With your mercury mouth in the missionary times  
And your eyes like smoke and your prayers like rhymes  
And your silver cross, and your voice like chimes  
Oh, who among them do they think could bury you? (Dylan, 2017, p. 416)

Com sua boca de mercúrio nos tempos missionários  
E seus olhos como fumo e as orações que lembram rimas  
E sua cruz de prata e sua voz de carrilhões  
Ah, quem dentre eles eles pensam que podia te enterrar? (Dylan, 2017, p. 417, tradução de Caetano Galindo)

Numa canção despida da instrumentalização estridente, de volta ao violão e gaita com uma voz mais madura, o acompanhamento lânguido da percussão guia Dylan por longos versos, que são alongados ainda mais pelos melismas e pausas. Continuamos num mundo onde sabemos pouco: quem são “eles”, onde isso se passa – para além do simples título “Lowlands” -, porque a Dama tem “olhos tristes”... A cultura poética oral encontra espaço, já que a amada canta hinos ciganos, junto às ruínas de Tiro, tão criticada por Ezequiel – quem mais se não ele seria o profeta de olhos tristes?

*Blonde on Blonde*, “Brilho outro Brilho”, *BOB* - ou mesmo “Loira sobre Loira” - é o exemplo máximo da sonoridade da quadriologia, mesmo que se valha muito menos de elementos próximos ao rock. Aqui a incorporação das tradições musicais e poéticas já habita um mundo próprio, aberto pelos primeiros movimentos de *Another Side of Bob Dylan* em direção à *Bringing It All Back Home*. Peças de um grande jogo cujas regras não conhecemos e são alteradas a todo momento seguem seus movimentos, como os que vivem no mundo abandonado por Deus (Viotti, 2018), como todos os que não encontram opção se não continuar dentro do jogo, reinventando-se a cada movimento, mas sem desprezar os degraus subidos até então.

Aqui Dylan se permite criar uma sonoridade inimitável, até para ele mesmo, e daqui em diante muitas transformações viriam. Para muitos, o álbum seguinte, *John Wesley Harding*, tem mais em comum com seu sucessor, *Nashville Skyline*, que com a triologia que comentamos até aqui. Algumas razões nos fizeram incluí-lo numa quadriologia, certamente menos “redonda” que a triologia canônica, mas, na mesma medida importantes, especialmente no que diz respeito à contracultura.

#### **2.4.3. John Wesley Harding: um epílogo contracultural**

A formação de uma esfera pública, onde a cultura popular passava pela mediação dos aparatos da cultura de massas, fez com que a música de Bob Dylan integrasse um contexto específico de mitologização. A capa do disco, por exemplo, segundo o folclore da época, escondia os rostos dos Beatles, e mesmo uma quantidade de maconha. Ainda que a sonoridade do Dylan elétrico tivesse desaparecido, os aspectos da emergente contracultura não paravam de aparecer. Ao abrir seu texto intitulado “The Counterculture” (*The World of Bob Dylan*), Michael J. Kramer faz a seguinte constatação:

Imaginar que mensagens secretas sobre vida social compartilhada rondavam a música pop se tornou uma forma de ponderar questões sérias em conjunto. O que queria dizer que Dylan parecia rejeitar as fantasias psicodélicas do *Sgt. Pepper* dos Beatles pelos sons mais austeros, restritos e sombrios de *John Wesley Harding*? O álbum de Dylan oferecia uma resposta aos tempos diferente da dos Beatles? O que alguém poderia aprender sobre como viver desse novo estilo?<sup>112</sup> (Kramer, 2021, p. 252)

---

<sup>112</sup> “Imagining that secret messages about shared social life lurked in pop music became a way of pondering serious matters together. What did it mean that Dylan seemed to reject the psychedelic fantasies of The Beatles’

O texto de Kramer, que se vale de uma releitura de *JWH* como um dos pontos fundamentais da contracultura, faz valiosas considerações sobre este que pode ser interpretado como um dos álbuns mais “conservadores” de Dylan, em que ele se entregaria a um moralismo cristão, apesar de ainda distante da fase “born-again” e de qualquer mensagem direta, como sempre. A questão é que os longos versos de verve beat haviam desaparecido e a sonoridade elétrica ou mesmo fanfárrica também. Ele voltava às raízes do folk, especialmente o universo dos westerns, fazendo com que o universo dos discos anteriores desviasse o olhar de um “futuro da Era de Aquário”, alimentado pela psicodelia, para um passado lembrado que redefiniria os parâmetros da contracultura.

Se *Sgt. Pepper's* parecia uma “camisa de força”, era porque a vertente psicodélica já havia atingido seu ápice e começado seu declínio. *The Piper at the Gates of Dawn*, álbum de estreia do Pink Floyd, saíra também em 1967, apenas dois meses depois. Entregue a um desejo de renovação em sua música, como Kramer explicita, por meio da leitura dos cadernos do autor da época, parte do acervo do Bob Dylan Archive, em Tulsa, o músico saía de uma fase de recuperação de um acidente de moto. Após ler muitos clássicos da poesia trazidos por Ginsberg à sua casa nas Catskills – que constantemente sofria invasões dos membros da contracultura, que lhe importunavam ao extremo à época –, Dylan estava decidido que a contracultura que conhecia – embora o termo só seria popularizado por Roszak em 1969 – merecia uma reformulação.

Não mais no espírito “don't trust anyone over thirty”, Dylan dava voz à sua maturidade com canções alegóricas, distante do endereçamento a uma segunda pessoa – usualmente uma mulher – e da presença de um “eu” definido. Embora estes aspectos fossem claros, a recepção à época discordou: alguns viam uma rejeição completa dos valores contraculturais, enquanto outros viam uma tentativa de embasá-los num arcabouço ético-moral mais profundo, uma guinada do elogio à juventude que, agora, era a marca dos Beatles e dos *hippies*.

Desde o próprio título, já alusivo aos métodos de interpretação alegóricos da cabala judaica (*JWH* é a escrita em hebraico do nome de Deus na tradição judaica), uma sinceridade, ou ao menos uma pose de sinceridade, tomava o lugar dos jogos semânticos, da própria auto-reflexividade das canções sobre seus procedimentos – como fazia especialmente em *Blonde on Blonde*. Guthrie morreria em outubro de 1967, e o luto pelo herói de sua juventude decerto teve

---

*Sgt. Pepper* for the more stark, restrained, and somber sounds of *John Wesley Harding*? Did Dylan's album offer a different response to the times than the Beatles? What could one learn about how to live from his new style?"

impacto no projeto geral do álbum. O que Dylan oferecia, nos termos de Kramer, era um “pastoral approach” à contracultura.

De fato, muito da energia dos movimentos contraculturais começaram a se direcionar naquela época para as vidas nas comunas, num retorno à natureza que até hoje ressoa como elemento dos mais característicos do demográfico *hippie*. Não que fosse a intenção de Dylan deslocar os jovens de uma atenção a um futuro urbano revolucionário para um anacrônico passado reinserido no presente a partir de uma filtragem dos valores históricos - o que acabou acontecendo, de um jeito ou de outro, “ir para trás se tornou um jeito de ir para frente”. (Kramer, 2021, p. 257) Apenas, que após anos em ação mudanças ocorreriam, especialmente se tratando de um movimento tão plural e amorfo – e representado em sua maioria por jovens.

Como nos discos anteriores: “A imagética e os liner notes desestabilizam qualquer apoio em sentido e intenção precisos, mas assim deixando o ouvinte entrar num mundo de ideias, sentimentos, posicionalidades, posturas, referências e implicações potenciais.” (Kramer, 2021, p. 258) O gesto da recusa fundamental se virava contra a própria condição de contestante, e o esforço imaginativo de uma nova sociedade continuava a recorrer aos procedimentos poéticos experimentais, mas o envolvimento era completamente outro. A respeito da guerra do Vietnã, por exemplo, críticos viam a tentativa de Dylan em “ser autêntico”, se despidendo das técnicas de ilusionismo e máscaras performáticas, como uma reação - ainda que não haja uma menção ao contexto histórico no disco.

Esta nova visão de uma sociedade contracultural, baseada numa tradição pastoral “apocalíptica”, marcava a transição para um período de recrudescimento das reações à contracultura. Na Europa, maio do ano seguinte seria o ápice, mas nos Estados Unidos o Verão do Amor já tinha acabado, e ainda que Woodstock fosse se tornar o monumento, em 1969 o tabuleiro já era completamente outro.

“All Along the Watchtower”, canção mais famosa do disco, foi reinterpretada por Jimi Hendrix, que entrava, logo atrás da banda The Animals, numa restrita tradição de covers das canções de Dylan – apesar de “House of the Rising Sun” não ser uma composição dele, a versão da banda inglesa era claramente inspirada em sua versão - que se tornaram mais famosas que as originais. A performance explosiva de Hendrix se tornou um dos hinos da década, um epígono da guerra do Vietnã e exemplo cristalino do som do rock – o que permanece até hoje.

As letras retornavam ao velho oeste, a tradições esquecidas, como a do “bandido honesto”, na faixa-título e, em sua concisão, reuniam reflexões profundas em cenas desdramatizadas como

a de “As I Went Out One Morning”, que, em seu fulgor visual – uma escrava que agarra o eu lírico pelo braço - projeta todo seu peso em detalhes. A inspiração na tradicional “Joe Hill” rende “I Dreamed I Saw St. Augustine”, numa evocação “eliotiana”. O autor das *Confissões*, retratado como “uma voz sem peias” (Dylan, 2017, p. 439, trad. Caetano Galindo), é jogado para outra dimensão, onde sua voz restrita à fé e a doutrina passa a ressoar com os ensinamentos dessa tradição que se reimagina.

Seja nos ecos bíblicos, ou no tom sempre alegórico, o disco parece se apegar ao tom de “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest”, com a já conhecida indeterminação das letras de Dylan agora se concentrando nos signos da “Eternidade” e do “Paraíso”. Saindo da experimentação procedimental, Dylan se retrai a uma sonoridade algo confortável - embora sua voz estivesse num caminho à voz *crooner* de *Nashville Skyline*, inovação de peso -, mas altamente inventiva, e passa sua voz poética ao pensamento histórico-social de modo embaralhado, dentro de uma reinvenção nostálgica de um país em busca de raízes sólidas para seu desenvolvimento, em um contexto pouco nostálgico e muito utópico, como lembra Sontag (2013).

Escutar *John Wesley Harding* em contexto novamente, mais de cinquenta anos depois, é respirar a atmosfera de democracia da contracultura – o ‘ar ao redor de Tom Paine’ - enquanto sua tempestade mudava de curso do Verão do Amor para horizontes mais obscuros no início de 1968.<sup>113</sup> (Kramer, 2021, p. 263, tradução nossa)

O próprio Dylan sinalizava uma mudança interna, cuja ressonância só podia ser avaliada dentro de um entendimento alargado dos acontecimentos recentes. Seu som nunca voltaria atrás, sua postura muito menos. As associações entre esta figura multifacetada e a contracultura seriam cada vez mais problemáticas, uma vez que esta mesmo se tornava algo diverso, ao virar da década. Porém, algo deste grande conjunto de discos permaneceria intacto, e sua participação seria essencial para a consolidação de Dylan enquanto artista da contracultura.

### 3. Coda: “With a voice like sand and glue” - as vozes de Bob Dylan

Qual é o artista da voz por excelência? O poeta ou o cantor? Entre os dois há graus de parentesco que retornam aos primórdios da civilização e, embora especulações antropológicas do tipo dificilmente adquiram valor real, vale dizer, como Nietzsche já observava na *Gaia Ciência*, que proferir palavras de modo ritmado talvez seja a forma mais antiga de culto

---

<sup>113</sup> “To listen to *John Wesley Harding* in context again, more than fifty years later, is to breathe in the counterculture’s atmosphere of democracy - the ‘air around Tom Paine’ - as its tempest shifted course from the Summer of Love to darker horizons at the start of 1968.”

religioso e arte. Entretanto, o artista da voz por excelência, para fazer jus ao termo, não é o que merece o título de originário, mas o de expoente. O artista da voz por excelência é aquele que faz desta seu meio e fim. Para muitos poetas, a voz é apenas meio, veículo de uma intrincada rede verbo-conceitual que atinge seu grau máximo de expressividade em conjunto com os efeitos que este veículo permite. A voz extirpada de sua parte semântica talvez fosse a obra do artista da voz por excelência. Mas, faz sentido dizer que a voz deveria ser levada à sua pureza, por assim dizer? Michael McClure experimentou em sua obra poética com a voz em chave “animalesca”, explorando as potencialidades expressivas e significantes que a vociferação de sons guturais permitia. McClure, embora poeta de algum talento, está longe de ser o artista da voz por excelência.

Digamos que o artista da voz por excelência teria esta como seu elemento mais proeminente. Talvez seja estranho dizer, nessas condições, que Bob Dylan seja este artista. Pois, embora sua voz seja um elemento proeminente de sua *persona* artística, seus elementos mais destacados são outros, e dizem respeito à classificação de sua obra em gêneros e períodos, como o *folk*, o *rock*, ou mesmo o *folk-rock*, que, dizem, inventou. Mas afirmo, se não o mais proeminente, ao menos o mais significativo. Dylan é o artista da voz por excelência pois faz desta o ponto mais relevante de sua arte. Como exatamente? Se há tantos cantores melhores, com maior alcance vocal e polidez de timbre?

A primeira forma que vejo para responder a essa pergunta é pela comparação de uma gravação de estúdio ou de uma performance ao vivo sua com a leitura de suas letras. Muitas soam como poemas, talvez até mesmo como se escritos para a página. Algumas até sugerem essa possibilidade, mas em algum momento a cancelam. Já outras, parecem até dotadas de algum milagre quando executadas, já que soam como peças verbais monótonas quando recitadas, ainda que cheias de artimanhas. Fato é que Dylan sabe escrever canções. Sabe como exercitar o ritmo de modo certo entre letra e música, fala e canto. Sabe transformar rimas pobres em miríades ecoantes e *enjambments* e cesuras em reais peças de sua arte, não apenas acidentadas mais ou menos felizes.

Dylan traz os elementos formais de suas letras a uma capacidade expressiva (para dizermos apenas deste domínio por enquanto) que poucos poetas alcançam, quem dirá cancionistas, regidos por outros problemas em todas as esferas. Normalmente, poderia ser pedante trazer elementos como rimas internas e aliterações à baila ao falar do que há de melhor num autor. O elogio da forma, especialmente o das minúcias técnicas, há muito já foi diluído em outras matrizes interpretativas da arte poética. E Dylan, de fato, pede por leituras que abracem a

dimensão que sua obra assume, para muito além do domínio formal microscópico. Contudo, parece ser neste aspecto que o ponto fundamental para nossa argumentação se encontra.

Dylan, cantor com uma voz “como areia e cola”, como diria David Bowie (“Song for Bob Dylan”), é o artista da voz por excelência pois transforma uma voz que dificilmente se alçaria ao mundo fonográfico no elemento fundamental de uma obra que poderia se ancorar em muitos outros aspectos. E, de fato, defender Dylan como artista da voz e não da performance talvez seja até algo injusto, já que sua atividade mais duradoura é o rearranjo de suas canções. Entretanto, mais significativa que as reinvenções que faz de seus sucessos – nem sempre satisfatórias, vale dizer - é a voz que as permite. Ou melhor, as vozes que as permitem. Me permitirei essa liberdade poética - nada inovadora, por sinal - e direi que Dylan merece ser mencionado, sempre, como alguém que não tem apenas uma voz, mas muitas.

Não é o simples fato de que sua voz tenha envelhecido nesses mais de 60 anos de carreira, como aconteceria com qualquer um. Seria incrível ver como as vozes de Janis Joplin e Kurt Cobain teriam se mantido após meio século em plena atividade. Qualquer cantor longoeste modo já mereceria algo do tipo. Porém, acredito que as vicissitudes pelas quais a voz de Dylan passou, algumas apenas relativas ao envelhecimento, é claro, são a marca indelével de sua grandeza como artista. Tento, com alguma dificuldade, chegar a este ponto: Dylan é o artista da voz por excelência porque canta como canta (seja na ocasião que for) e porque escreve como escreve (e aqui me refiro especialmente às suas letras que permitem a maior movimentação significativa possível de sua voz, como, talvez, “Subterranean Homesick Blues” e “One More Cup of Coffee”).

Dylan é o artista da voz por excelência porque canta mal? Sim e não. Dylan não canta mal, mas, diante da maior parte do que se entende por “vozes de qualidade” em questões musicais, para a maioria ele canta mal, então sim. E é este cantar mal, que, para precisar melhor, chamemos de “cantar outro”, que desenvolve. Durante os primeiros três discos, se limitava a emular seus ídolos do *folk* e do *blues*, como Woody Guthrie, Hank Williams, Muddy Waters e Robert Johnson. Ainda que sua versão de “House of the Rising Sun”, presente em seu disco de estreia, tenha servido de base para a versão que se tornaria mundialmente famosa na performance da banda The Animals, pouco ou nada de sua virtuosidade vocal pode ser trazida à tona a partir deste recorte, especialmente em moldes tradicionais de eufonia, assim digamos. Podemos dizer que, neste período, o que ancora a voz, “como um cachorro preso com a perna no arame farpado”, é a pungência das letras - que leva críticos a tecer comentários sobre coisas como o caráter “cotton-like” do termo “cannonballs” em “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. Suas

composições iniciais eram, em termos de poesia na página, por assim dizer, infinitamente superiores ao que se tinha acesso até então no mundo cancional. O fato de que a voz que as carregava era algo incômoda era tolerável, para os que não viam nisso o brilho que tentamos polir de volta aqui.

\*

Qual é o som da voz de alguém cuja identidade está sempre em questão? Ela seria a única característica a situar esta personalidade indeterminada em algum ponto definido. Se profunda e misteriosa, nossa intuição nos levaria a acreditar que aquele que a porta também o seja, etc. Portanto, para manter a indeterminação identitária, esta voz precisa se furta a associações do tipo. Se cobrimos o rosto com máscaras para ocultar quem somos, esta voz teria de seguir o mesmo caminho. Mas o que exatamente seria uma voz de máscara? Não necessariamente uma voz que simplesmente falsificasse sua presença, com um falsete ou imitação de fato. Seria uma que, de algum modo obscuro, fosse capaz de obstruir – ou participar de um processo maior de obstrução - seu ponto de partida. Ela parte de um corpo, mas, se não identificarmos este corpo presente a este ou aquele domínio - digamos, pela vestimenta, o do *folk* ou o da *british invasion* -, ela é abstrata. Porém, se a identificamos com um destes arquétipos, ela não se adequa perfeitamente. Dylan nunca cantou como seus pares, qualquer fosse a ocasião.

Suas vozes são únicas porque parte de um processo maior de criação artística que se baseia na antiga técnica da máscara. A voz é a joia da coroa da performance de Dylan.

\*

Bob Dylan é o fundador de uma tradição de vozes. Seus cantares estranhos, seus universos encapsulados na respiração, dão vida à fusão de estéticas vanguardistas e tradicionais. Embora a letra de “Ballad of a Thin Man” já exhiba marcas estereotípicas do surrealismo poético, e que outras como “Subterranean Homesick Blues” façam a difícil - embora tentadora - ponte surrealismo-*beat*, é a força que as projeta em nossa direção e que as faz existir, melhor dizendo, que concentra a energia vital dessas canções.

Às vezes um riso, uma respiração - sempre ocultas no canto mercantilizado e contidas nas performances de artistas consagrados - nos integram a uma força maior, ou nos devolvem ao mundo que pertencemos, nos expulsam da realidade mirífica como uma boa dose de *verfremdungseffekt*. Coincidentemente ou não, é a partir deste momento de transformações representado pelo período da quadriologia que aspectos secundários do canto vêm à tona com mais força, juntamente a outros elementos transformativos.

Em *Bringing It All Back Home* surgem a eletricidade, canções de fluência ainda mais tensa entre a fala e o cantar e risos, suspiros, assim como outras irreverências. A partir de então, ao nos defrontarmos com a obra de Dylan, a separação entre os elementos performáticos e poéticos se torna ainda mais trabalhosa. Um exemplo: o gemido que antecede a oitava estrofe da mencionada “Ballad of a Thin Man” na gravação original de estúdio. De fato, tudo o que fazemos é associá-lo à letra. Sabemos que é um som inarticulado que expressa reprovação. Sabemos que ele pontua, talvez de modo supérfluo para esta forma de analisar, a distância que há entre a voz poética e o reprovável “Mr. Jones”. Mas, pensemos assim, por que manter tal “deslize” numa gravação de estúdio?

Centralizando aspectos como esse, nos aproximamos das proposições de Roland Barthes em “O grão da voz” (1990). Em seu texto, Barthes discute a formulação de uma recepção musical diversa daquela estabelecida ao longo da história da crítica. Esta, já infiltrada na cultura popular, é a interpretação predicativa, que submete os elementos constituintes da obra artística a estados emocionais claros por meio de adjetivos; lhes atribui mensagens, dotando cada mínimo aspecto de expressividade. Assim, Barthes (1990) propõe:

antes de tentar mudar diretamente a linguagem sobre a música, seria mais aconselhável mudar o próprio objeto musical, tal como se apresenta à palavra: modificar seu nível de percepção ou inteligência: deslocar a zona de contato entre a música e a linguagem. (Barthes, 1990, p. 238)

Nesta “zona de contato” está o “grão” da voz, expansão conceitual da noção de “geno-texto” de Julia Kristeva, “a fundação subjacente da linguagem” (Kristeva, 1984, p. 87, tradução nossa), processo que não obedece às regras da comunicação ou suas estruturas pressupostas, como o interlocutor. Daí, Barthes extrai seu “geno-canto”: o cultivo do “grão” da voz, sua vocação para a significância, nos leva ao contato com sua verdade extirpada de sua funcionalidade. A relação erótica estabelecida com este corpo – que, no canto, é língua e música, postura e produção dupla – proporciona um gozo específico, similar ao já estudado

pelo autor em *O prazer o texto*, e muito discutido pela teoria literária de matriz pós-estruturalista.

Assimilando processos complexos à potência significante da obra, nesta chave interpretativa, estamos diante de possibilidades múltiplas de dicção, de trabalho com a língua. No caso dos exemplos de Dylan mencionados acima, ainda os relacionávamos às categorias do feno-canto, predicáveis. Se nos valermos dos critérios de Barthes, o canto de Dylan, especificamente no que tem de “imperfeição” técnica, está para a ruptura tonal, assim como para a vanguarda artística no entrecruzamento dos domínios da cultura de massas com a popular e a “alta” cultura.

Estamos, agora, diante de um artista que transforma sua performance vocal no espaço deste manejo da língua; o espaço da criação/execução poética por excelência. O jogo renitente das rimas na primeira estrofe de “It’s Alright Ma”, por exemplo, não tenta, como um poema tradicionalmente faria, apoiar sua expressividade neste jogo formal. Na gravação original de estúdio, portanto:

Darkness at the break of noon  
 Shadows even the silver spoon  
 The handmade blade the child’s balloon  
 Eclipses both sun and moon  
 To understand you know too soon  
 There is no sense in trying (Dylan, 2017, p. 310)

As trevas no raiar do meio-dia  
 Escurecem até o berço de ouro  
 A lâmina feita a mão, a criança com o balão  
 Cobre tanto o sol quanto a lua  
 Pra entender que você sabe desde sempre  
 Que não adianta tentar (Dylan, 2017, p. 311, tradução de Caetano Galindo)

ou mesmo na performance em *Dont Look Back* (quase no final, logo após “Talking World War III Blues”), nos traz um cantar que, pela insistência quase redundante das rimas (que acaba por dar maior valor sonoro à dissonância do último “trying”), se descola da fala, sem se ancorar ao canto pura e simplesmente. De certo modo, o embaralhamento dos procedimentos tradicionais de significação participa da transformação mais radical deste momento da carreira de Dylan. Até *Bringing It All Back Home*, seu modo de cantar, embora já único, ainda se baseava nas

tradições populares do *blues* e do *folk*, e seus “contorcionismos” técnicos, especialmente quando comparados a cantores de refinamento técnico (da música erudita ou da ópera, por exemplo), lembravam mais dissonâncias e cacofonias que processos de significância propriamente.

Voltemos, assim, à voz de “Subterranean Homesick Blues”. Enquanto predicável, sardônica, sarcástica - irônica *à la* pós-modernismo. Porém, se entendemos este “desdém” enquanto apenas uma das facetas que a compõem, e nos distanciamos da interpretação predicativa, como Barthes, esta profusão verbo-vocal segue outro caminho. No corpo a corpo com a torrente, somos des-constituídos; de-subjetivados, por assim dizer. Há um gozo específico desta canção - uma co-moção -, não apenas por seu valor de entretenimento, mas pelo trabalho técnico que se descola do aperfeiçoamento, do “canto limpo”, de Fischer-Diskau, exemplo do canto sem “grão”, do puro feno-texto, que nos afeta, segundo Barthes.

Este processo ou corpo, letra e música, ainda pode ser estendido à instrumentalização das canções, que, ao incorporarem a eletricidade, entre outros aspectos, também se diversifica, deixando o domínio tradicional das sonoridades predicáveis. Mas, falamos de algo inefável? A proposta de Barthes era justamente se furtar à classificação de inefável do que há no “grão”. Seu objetivo era fugir da adjetivação superficial e, transformando o contato entre o discurso crítico (o metatexto) e a música (o texto de que se fala), inaugurar uma nova “estética do gozo musical” (1990, p. 245)

Em canções como “She Belongs to Me”, onde apenas a letra oferece trilhas contraculturais, uma vez que sua execução (no álbum de estúdio) ainda é tradicional, o “grão” da voz de Dylan oferece menos; é ofuscado pela expressividade emocional – ainda que complexa – da performance, característica da “canção de amor”. Ainda assim, num álbum onde esta é a “canção de amor” mais próxima do repertório popular, estamos distantes de uma obra facilmente predicável ou mesmo redutível a este aspecto. Mesmo canções como “Maggie’s Farm”, onde a eletricidade toma a frente e, supostamente, retira a canção da imagem acomodada do artista “de protesto” de Dylan, só nos dão a ver em parte o “grão” de sua voz. Em “Love Minus Zero/ No Limit”, este exercício se torna ainda mais tenso. Uma canção de amor como “She Belongs to Me” na letra, porém menos determinável, uma vez que já oferece resistência desde o título. Em matéria de execução, pouco que se imiscua à matéria sonora subjacente e integre o processo do “geno-canto” e de sua expansão ao instrumental. Contudo, o fechamento da segunda estrofe, “She knows there’s no success like failure/ And that failure’s no success at all” (Dylan, 2017, p. 288), talvez nos dê a ver mais um pouco disto.

Nesta que é das formulações mais emblemáticas de Dylan, o paradoxo deixa de determinar o texto como o faz na poética comumente. O que se destaca é a impostura à qual estes versos são submetidos: sua execução (no álbum de estúdio, ao menos) os faz soar como truísmo. A frase enigmática e contraditória, porque posicionada neste lugar específico do texto e porque executada com aquela inflexão específica dada ao *remate* no poema – semelhante à “chave de ouro” do soneto –, segue o caminho que traça rumo à indistinção semântica que elabora; funciona como significante, abrindo zonas de sentido e fruição, sendo parte deste domínio acessível apenas pelo gozo. Gozamos a verdade que há nos versos mencionados não apenas por seu caráter lapidado – como é muito comum das formulações mais rememoradas do autor, como “money doesn’t talk, it swears” (Dylan, 2017, p. 314), “[h]er profession’s her religion/ [h]er sin is her lifelessness” (id., p. 360) –, mas por sua existência deslocar algo na cadeia do significante (como a morte de Méliande, para Barthes). Não-comunicativa, a verdade desses versos é um ápice poético em uma canção que não cansa de jogar com elementos estabelecidos do cancionero popular.

Há, ainda, o resgate do “desgaste de uma língua que vive, funciona e trabalha há muito tempo” (1990, p. 241) nas “imperfeições técnicas” de Dylan. Os gritos de “Outlaw Blues”, que amalgamam o *rock and roll* anos 50 (Little Richard, Chuck Berry) com a estrutura típica do *blues*, também são associados a uma letra algo redundante, embora exemplar do *ethos* “fora-da-lei” que encarna. No fechamento da quarta estrofe, outra formulação poética estereotipicamente “dylanescas”: “Don’t ask me nothin’ about nothin’/ I just might tell you the truth”. (Dylan, 2017, p. 290) Neste caso, mais expressivos que os do exemplo anterior, estes versos ainda são capazes de nos mostrar o florescimento do “grão” da voz de Dylan. Sua performance, na encruzilhada de Muddy Waters com Buddy Holly (talvez os Rolling Stones não estivessem muito longe mesmo...), “encaixa” na letra de modo convencional: sabemos que ambos os domínios da música popular estadunidense forneciam espaço para que o “fora-da-lei” despontasse. Entretanto, especialmente nos fechamentos das estrofes, a execução, que se permite mais floreios vocálicos, funciona como um mergulho numa piscina vazia, enquanto as letras constroem uma semântica coerente (ainda que para os padrões de uma poética já contaminada pelas heranças surrealistas e da poesia *beat*) que vai de encontro a uma barreira, de onde o sentido só pode ser alcançado por meio de um salto interpretativo. Assim, optamos por contornar este caminho, também predicativo, e lembrar que é esta mistura de elementos num procedimento performático específico que caracteriza o cantar de Dylan como portador de “grão”, nos moldes de Barthes.

\*

Falávamos, acima, de uma tradição de vozes inaugurada por Dylan. Um dos seus integrantes mais ilustres é Jimi Hendrix, artista dos mais importantes para o período e para a história da música no geral. Condecorado com as maiores honras que um instrumentista pode receber fora do ecossistema da música erudita, Hendrix também sofria – ainda que em menor escala – com a desvalorização de sua voz. Embora não falassem da sua como da de Dylan, sempre houve o claro reconhecimento de que seu talento estava em outro lugar. Mas, se seguirmos o caminho do “grão” da voz até o ponto que Barthes chega, no encontro da voz com a música instrumental – em resposta à rejeição da ruptura tonal -, encontraremos em Hendrix um exemplo tão virtuoso quanto Dylan.

Em sua performance de 1970 na Universidade de Berkeley<sup>114</sup>, que se encontrava sitiada pela Guarda Nacional naquele momento, ao tocar “Voodoo Child”, podemos identificar uma prática algo recorrente do artista em uma de suas melhores condições. Hendrix, ao cantar, sobrepõe

a voz à linha melódica, quase nota por nota, que produz na guitarra. É como se a decalcasse na voz. De certo modo, isso produz uma subordinação e esvaziamento da voz em relação à guitarra ou, se se preferir, um entendimento literalmente substancial da palavra cantada, que se torna matéria sonora rebatida sobre uma outra que, de certo modo, lhe é prévia. (Silvestre, 2011)

Embora cante uma letra, Hendrix transforma sua voz (o conjunto língua e música, ou seja, o “grão”) em constituinte de um corpo sonoro eletrificado cuja relação com a instrumentalização contingente se torna diversa. Sua voz toca guitarra ou sua guitarra canta, algo entre os dois, talvez. A questão é que nossa descrição, partindo de um contato entre a linguagem e a música diverso do estabelecido na tradição cancional, desemboca em outro domínio de significância - enquanto abandona o do significado. Como Osvaldo Manuel Silvestre bem pontua, aqui a escrita sobre o *rock* se torna suplemento, pois diante de uma relação erótica, destacada pela dimensão corporal e sexual da performance de Hendrix, cujo ponto-chave é, ainda, outro elemento, a eletricidade.

[Ao fazer desabar uma massa eléctrica] sobre o ouvinte, que fica sem grande margem de manobra, [Hendrix engloba o espectador num espaço que cria], uma das aporias da estética do rock: uma estética da imersão que, contudo, limita poderosamente o espectro de

---

<sup>114</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jGBWhxOrrk>>. Acesso em 28 de janeiro de 2025.

participação do espectador. Digamos que intensifica essa participação num registo expressivo: uma forma de catarse colectiva. O rock produz algo como um “body electric” colectivo, que seria a versão contemporânea do “body politic”. (Silvestre, 2011)

Produzir um discurso sobre isso, então, passa a ser mais tentar “recuperar a intensidade da experiência” que interpretar. Silvestre relembra a afinidade que há entre a máxima de McLuhan (“the medium is the message”) e a experimentação de Hendrix – que, aqui, estendemos às canções eletrificadas de Dylan a partir do “grão” e suas potencialidades. É como se Hendrix fizesse música para outro público, um que, em algum momento da história, havia sido instruído de outro modo e que fruiria da arte por outros meios.

Nada disso seria possível dentro do domínio semântico da interpretação predicativa. Todo o *pathos* que se derrama nas canções mencionadas – excessivo até - não deixa de existir nem mesmo de participar da complexidade poético-musical delas. Simplesmente encontramos, nos interstícios dessas formações de sentido, um processo que se vale de tudo o que estava à margem da instrução musical – e talvez até mesmo da poética - para atingir novos domínios significantes.

Sendo assim, outros representantes da tradição encabeçada por Dylan, como Joni Mitchell e Patti Smith, por exemplo, realizariam feitos semelhantes (em termos procedimentais) em suas carreiras. A performance de “Woodstock” de Mitchell, também de 1970 (em um estúdio em Londres<sup>115</sup>), por exemplo, se valeria do melisma a tal grau que a predicação destas “variações minimais de altura e timbre” (Wisnik, 2017, p. 42) deixa de funcionar no sentido comum. Há carga emocional, um peso, certamente. Porém, a proximidade do desafino até nos faz questionar se essa execução, de fato, intenciona provocar gestos interpretativos do tipo: “Mitchell se vale do melisma especialmente nas cesuras, de modo a destacar o valor imagético, sensorial e afetivo dos termos por meio de seu alongamento e tensionamento”. Talvez o corpo sonoro que forme junto a seu piano, que também soa distante de um piano de câmara, diga-se de passagem, chegue a distâncias maiores se, em nosso encontro com ele, nos entreguemos ao contato e nos abstraiamos um pouco da interpretação.

Ainda ao redor de *Bringing It All Back Home*, se trouxermos “On the Road Again” e “Bob Dylan’s 115<sup>th</sup> Dream” à esta estética de fruição musical, poderemos compreender seu apoio na tradição do *talking blues* em simultâneo à experimentação vanguardista da letra não apenas

---

<sup>115</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cRjQCvfcXn0>>. Acesso em 28 de janeiro de 2025.

enquanto uma complexificação da expressividade nas performances, mas, principalmente, sua inversão de paradigmas dentro da tradição musical.

Em *Wicked Messenger*, Mike Marqusee (2005) compara a performance de Dylan no Newport Folk Festival (dos momentos mais fundamentais para a “rejeição” do artista) à *premiere* do *Rito da Primavera*, de Stravinski, em 1913. Enquanto o russo era um “intelectual modernista brincando com o primitivo, Dylan era muito mais um anti-intelectual primitivo brincando com o modernista.” (p. 156, tradução nossa) O solo em que pisava era o do *blues* e do *folk* tradicionais, mas as sendas que explorava eram as do *rock*, da poesia *beat*, da contracultura. Deste modo, do outro lado do espectro, Dylan vêm de encontro ao centro fusional da arte no século XX; ao entrechoque dos domínios da alta e da baixa cultura; ao vórtice. Ao invés de, por meio do mito, da narrativa tradicional, veicular a transformação vanguardista (ou neovanguardista, nesse caso) de sua arte, Dylan veicula toda esta tradição popular, todo um arcabouço histórico e mitológico da cultura de seu país pela técnica experimental - pelo jogo com os elementos constituintes de sua performance e mesmo de sua persona artística.

Contornamos, até aqui, muito do discurso direto que afirma que o autor de “Like a Rolling Stone” promovia, por meio de suas performances e aparições públicas no período em questão, uma nova sensibilidade artística. Afeito ao *camp* e aos influxos múltiplos da contracultura, o *happening* constante que era (e cuja melhor figuração se encontra em *Dont Look Back* e *Eat the Document*) fazia de Dylan uma figura que, de fato, concentrava a contracultura em si. A partir do momento que torna sua *persona* em parte do movimento de transformação que sua obra realizava, nunca voltaria atrás. Na *Rolling Thunder* sua presença mitológica (ou melhor, mitologizante) se ocuparia de processos semelhantes, mas sempre dentro desta rede intrincada.

\*



Figura 2 - Bob Dylan na abertura de *Renaldo and Clara* (1978)

Fonte: [link](#)

Uma máscara translúcida envolve o artista e sua música - ouvimos “When I Paint My Masterpiece” abrir uma história capaz de trazer todas as que colocamos aqui ao mesmo ponto por um breve momento. Algo como uma década antes, alguém gritava, “Judas!” (uma coroa de espinhos verbal), ao que a voz – singular porque presente num dado momento específico, mas certamente plural porque ancorada em toda sua potência, sua capacidade em transitar – responde:

I don't believe you, you're a liar.

(Play it fucking loud!) (Dylan *apud* Pennebaker, 1965)

## Considerações finais

Ao longo deste texto, elaboramos reflexões sobre a contribuição de artistas celebrados por seu papel no cenário complexo da contracultura dos anos sessenta. Seguindo suas obras, assim como suas tradições formativas, por meio de um ensaio que dá a ver suas proximidades e distâncias, exploramos algumas das questões mais significativas da arte contemporânea, como a dissolução das fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura, assim como entre “vida” e “arte”; o surgimento crescente de artistas cuja produção se desprendia – no campo da literatura – da página, assim como a presença de um pensamento engajado social e politicamente por meios menos retílicos que a arte da primeira metade do século XX.

Em um esforço para trabalhar as tradições poéticas do romantismo, do simbolismo e do surrealismo enquanto formativas de um arcaço compartilhado por Bob Dylan e Allen Ginsberg, o problema do círculo dos *beats* – que recusamos nomear geração aqui não pela incorreção total do termo, mas pela dificuldade que carrega -, de certo modo parte deste fundo compartilhado, aparece enquanto território a ser elaborado por ambos os autores. O que os permite atuar neste campo em igualdade, ainda que Ginsberg seja membro original e Dylan, apesar de alçado à tradição pela crítica, nunca ter sido parte “oficial”, é uma temporalidade específica, a década de 1960, com toda sua carga contracultural iconoclasta.

Assim, pensadores como Susan Sontag, Gilles Deleuze e Herbert Marcuse nos fornecem noções valiosas para a avaliação da produção artística e intelectual do período. Ao relacionarmos as obras de Dylan e Ginsberg por meio de sua filiação às práticas experimentais ao contexto transformativo da neovanguarda, esboçamos reflexões sobre alguns dos aspectos fundamentais da arte que se fazia no período. Poetas, cantores, multiartistas, Bob Dylan e Allen Ginsberg são retratados como figuras privilegiadas para o entendimento de um período decisivo na história recente.

A noção alargada de contracultura, fundamental para este trabalho, é revisitada – especialmente a partir de Susan Sontag – de modo a entender como o sentido histórico deste termo dilui uma tendência que pode ser rastreada a inúmeras fontes que não apenas o pensamento da segunda metade do século XX. A recusa, algo obstinada, de fornecer uma descrição conceitual do termo, tenta trabalhar as dimensões expansivas que ele assume e entregá-lo a um recorte ensaístico. Do primeiro ao último capítulo, nuances de configurações culturais ativas, até mesmo revolucionárias em alguns casos, vão sendo associadas à noção de contracultura. Assim, ora um campo histórico em que atuam forças desreguladoras movidas pelo desejo de reinscrição

do sujeito na cultura, ora uma contra-cultura de fato, no sentido estritamente iconoclasta, esta noção vem nos ajudar a pensar a arte – especialmente a poesia, em nosso caso – dentro de parâmetros mais adequados ao nosso tempo, já distante das tensões do século XX e até mesmo das discussões centrais sobre contracultura que se davam no final dele.

Mais que ler dois poetas e situá-los em seu tempo - descrição parcialmente precisa deste trabalho -, tentamos lê-los a partir dos vestígios que os associavam entre si e a uma rede de pensadores. Logo, a moldura temporal, que não dá arestas definitivas, mas certamente oferece apoio, funciona dentro do espectro que centraliza a própria ideia da contracultura, para além de sua determinação de um tempo histórico. A contracultura, como esperamos que este trabalho deixe entrever, é um aporte teórico, em primeiro lugar. Um modo de ver, interpretar. Então, nos pareceu mais justo, tendo isso em mente, transformá-la num fundo conceitual ramificado, levando-a além de seus sentidos habituais.

## Bibliografia

Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: ARGOS, 2009.

Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas com Referências*. Nova York/Cesário Lange: Watchtower Bible and Tract Society of New York, Inc./Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2006.

Baldwin, James. “The Black Boy Looks at the White Boy”. In: \_\_\_\_\_. Morrison, Toni (Ed.). *James Baldwin - Collected Essays*. Nova York: The Library of America, 1998, p. 269-85.

Barthes, Roland. “O grão da voz”. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 237-45.

Bataille, Georges. *O erotismo*. Tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

\_\_\_\_\_. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. *Prosa*. Tradução e organização de Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2024.

Belletto, Steven. “Introduction - *The Beat Half-Century*”. In: Belletto, Steven (Ed.). *The Cambridge Companion to The Beats*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

\_\_\_\_\_. “The Beats”. In: Latham, Sean (Ed.). *The World of Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 169-180.

Benjamin, Walter. *Imagens de pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2004.

\_\_\_\_\_. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas I (Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura)*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Traduções de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

Benson, Carl (Ed.). *The Bob Dylan Companion – Four Decades of Commentary*. Nova York: Schirmer Books, 1998.

Berardinelli, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bernstein, Charles. *Histórias da guerra: poemas e ensaios*. Seleção, tradução e prefácio de Régis Bonvicino. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Blake, William. *Selected Poems*. Londres: Penguin Books, 1996.

\_\_\_\_\_. *Visões* (Organização, introdução, tradução e notas de José Antônio Arantes). São Paulo: Iluminuras, 2020.

Bloom, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Tradução de Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. *O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura*. Tradução de Denise Bottman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

Bolaño, Roberto. *A Universidade Desconhecida*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Borges, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, volume 2. São Paulo: Globo, 2000.

Boucher, David; Browning, Gary (Eds.). *The Political Art of Bob Dylan*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.

Bowden, Betsy. *Performed Literature – Words and Music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana University Press, 182.

Breslin, James E. B. “Allen Ginsberg’s ‘Howl’”. In: \_\_\_\_\_. *From Modern to Contemporary – American Poetry, 1945-1965*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1984, p. 77-109.

Brown, Norman O. *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*. Middletown: Wesleyan University Press, 1985.

Bueno, Eduardo. “Bem vindo ao show que nunca acaba” (posfácio). In: Dylan, Bob. *Crônicas: Volume um*. Tradução de Lúcia Brito. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

Burroughs, William S. *Almoço Nu*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Campos, Augusto. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. “Introdução: alguns Rimbauds”. In: Rimbaud, Arthur. *Rimbaud Livre* (Introdução e traduções de Augusto de Campos). São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 11-21.

Compagnon, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

Corbière, Tristan. *Os amores amarelos*. Introdução, tradução e notas de Marcos Antônio Siscar. São Paulo: Iluminuras, 1996.

Corsaletti, Fabrício. *Engenheiro fantasma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Costa Lima, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Covián, Marcelo (Seleção, tradução e prólogo). *Nueva poesía USA*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970.

Coyle, Michael; Cohen, Debra Rae. “*Blonde on Blonde* (1966)”. In: Dettmar, Kevin J. H. (org.). *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 143-9.

Creeley, Robert. *A um*: poemas. Tradução e organização de Régis Bonvicino. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

Crepeschi, João André Brandão. *Uivo, de Allen Ginsberg: uma análise do imaginário*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017. (Dissertação de Mestrado)

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. “Entrevista sobre *O anti-Édipo* (com Félix Guattari) In: Deleuze, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 23-36.

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Tradução, introdução e notas de Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

\_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Dettmar, Kevin J. H. (org.). *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Dickey, Stephen. “Beats Visiting Hell: Katabasis in Beat Literature”. In: Murnaghan, Sheila; Rosen, Ralph M. (Eds.). *Hip Sublime – Beat writers and the classical tradition*. Columbus: The Ohio State University Press, 2018, p. 15-37.

Didi-Huberman, Georges. *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

\_\_\_\_\_. *Atlas, ou o gaio saber inquieto (O olho da história 3)*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

\_\_\_\_\_. *A pintura encarnada seguido de A obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

\_\_\_\_\_. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

Didion, Joan. *Rastejando até Belém - ensaios*. Tradução de Maria Cecília Brandi. São Paulo: Todavia, 2021.

\_\_\_\_\_. *O álbum branco*. Tradução de Camila Von Holdefer. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

Dylan, Bob. *Writings and Drawings*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1973.

\_\_\_\_\_. *The Bootleg Series, Vol. 1-3*. Nova York: Columbia Records, 1991.

\_\_\_\_\_. *Crônicas*, volume um. Tradução de Lúcia Brito, posfácio e revisão Eduardo Bueno. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. *Face Value*. Londres: National Portrait Gallery, 2014.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da Música Moderna*. Tradução de Bruna Beber e Julia Debasse. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

\_\_\_\_\_. *Letras (1961-1974)*. Tradução de Caetano Walfrido Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

\_\_\_\_\_. *Letras (1975-2020)*. Tradução de Caetano Walfrido Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

\_\_\_\_\_. *Tarântula*. Tradução de Rogério Galindo. São Paulo: Planeta, 2017b.

\_\_\_\_\_. *The Brazil Series*. Nova York: Prestel, 2010.

Eagleton, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Eliot, Thomas Stearns. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Organização, tradução e posfácio de Caetano Walfrido Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Epstein, Daniel Mark. *A balada de Bob Dylan: um retrato musical*. Tradução de Thiago Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

Favaretto, Celso. "A contracultura, entre a curtição e o experimental". *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 3, p. 181-203. set. 2017.

Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge/Londres: The MIT University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *O retorno do real – a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. *O que vem depois da farsa? - arte e crítica em tempos de debacle*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2020.

\_\_\_\_\_. *História da loucura – na idade clássica (12ª edição)*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

Freud, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Friedrich, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Editora Duas Cidades, 1991.

Garcez, Matias Corbett. *Tropical Ginsberg: the resonance of Allen Ginsberg on the Tropicália*. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

Garcia, Marília. “5 perguntas para Fabrício Corsaletti”. São Paulo: Blog da Companhia. 16/05/2022. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/5-perguntas-para-Fabricio-Corsaletti> (Acessado em: 25/10/2023).

Gifford, Barry; Lee, Lawrence. *O livro de Jack: uma biografia oral de Jack Kerouac*. Tradução de Bruno Gambarotto. São Paulo: Globo, 2013.

Gilmour, Michael J. *Tangled up in the Bible: Bob Dylan and Scripture*. Continuum: Nova York, 2004.

Ginsberg, Allen. *A queda da América*. Tradução de Paulo Henriques Britto. Porto Alegre: L&PM, 2014.

\_\_\_\_\_. *Collected Poems 1947-1997*. Nova York: Harper Perennial, 2006.

\_\_\_\_\_. *Uivo, Kaddish e outros poemas (1953-1960)*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984.

Goffman, Ken (R.U. Sirius); Joy, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

Gray, Michael. *Bob Dylan Encyclopedia*. Londres: Continuum, 2006.

\_\_\_\_\_. *Song and Dance Man – The Art of Bob Dylan*. Nova York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1972.

Greene, Roland (Ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Fourth Edition). Princeton: Princeton University Press, 2012.

Hamburger, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Hedin, Benjamin (Ed.). *Studio A – The Bob Dylan Reader*. Nova York/Londres: W. W. Norton & Company, 2004.

Heylin, Clinton. *Bob Dylan: Behind the Shades – 20th Anniversary Edition*. Londres: Faber and Faber, 2011.

\_\_\_\_\_. *Judas! - From Forest Hills to The Free Trade Hall (A Historical View Of The Big Boo)*. West Yorkshire: Route Publishing, 2016.

\_\_\_\_\_. *Revolution in the air* (The songs of Bob Dylan 1957-1973). Chicago: Chicago Review Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *The Double Life of Bob Dylan – A Restless, Hungry Feeling (1941-1966)*. Nova York/Boston/Londres: Little, Brown and Company, 2021.

Hobsbawm, Eric. *Pessoas extraordinárias: Resistência, rebelião e jazz*. Tradução de Irene Hirsch e Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2016.

Hoover, Paul (Ed.). *Postmodern American Poetry – A Norton Anthology*. Nova York/Londres: W. W. Norton & Company, 1994.

Kane, Daniel. *All Poets Welcome – The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2003.

Kerouac, Jack. *Cenas de Nova York & outras viagens*. Tradução e seleção de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2012.

\_\_\_\_\_. “Lamb, No Lion”. In: Charters, Ann (Ed.). *The Portable Jack Kerouac*. Nova York: Viking, 1995, p. 562-5.

\_\_\_\_\_. *Mexico City Blues*. Nova York: Grove Press, 1959. (Edição Kindle)

\_\_\_\_\_. *On the Road*. Londres: Penguin Books, 1972.

\_\_\_\_\_. *Satori em Paris*. Tradução de Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Kinney, David. *The Dylanologists: Adventures in the Land of Bob*. Nova York: Simon & Schuster, 2014.

Kirbach, Stephen. “Resisting the power museum with and beyond Allen Ginsberg’s ‘Wichita Vortex Sutra’”. Jacket. Filadélfia, n. 29, abr. 2006. Disponível em: <<http://jacketmagazine.com/29/kirbach-ginsberg.html>>. Acesso em 27 de janeiro de 2025.

Kramer, Michael J. “The Counterculture”. In: Latham, Sean (Ed.). *The World of Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 251-63.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

Latham, Sean (Ed.). *The World of Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

Lawrence, David Herbert. *Estudos sobre a literatura clássica americana*. Tradução de Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

Lipton, Lawrence. *Beat sound, Beat vision – The Beat spirit and popular song*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2007.

Lowy, Michael. *A estrela da manhã - Surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Maciel, Emilio. “Parado no meio do ar: Dylan e a crise da forma-canção”. Edições Chão da Feira. Cadernos de Leitura n. 9. Belo Horizonte, 2013, p. 127-144.

Mailer, Norman. “The White Negro – Superficial Reflections on the Hipster”. *Dissent*. Filadélfia. 20 de junho de 1957 (Outono).

Marcus, Greil. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Marcuse, Herbert. *Eros e civilização - uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

\_\_\_\_\_. *La agresividad en la sociedad industrial avanzada y otros ensayos*. Tradução de Juan Ignacio Saenz-Díez. Madri: Alianza Editorial, 1974.

Marqusee, Mike. *Wicked Messenger – Bob Dylan and the 1960s*. Nova York/Toronto/Londres/Melbourne: Seven Stories Press, 2005.

\_\_\_\_\_. “The Politics of Bob Dylan”. *Red Pepper*, 1 de Novembro de 2003. Disponível em: < <https://www.redpepper.org.uk/culture-media/music/the-politics-of-bob-dylan/>>. Acesso em: 30 de julho de 2024.

Mateus, Andrea Martins Lameirão. *A Poética Multifacetada de Jerome Rothenberg*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014. (Tese de Doutorado)

McClure, Michael. *A nova visão: de Blake aos beats*. Tradução de Daniel Bueno, Luiza Leite e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

McLuhan, Marshall. *The gutenberg galaxy – the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

Medeiros, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

Morgan, Bill; Stanford, David (Eds.). *Jack Kerouac & Allen Ginsberg: as cartas*. Tradução de Eduardo Pinheiro de Souza. Porto Alegre: L&PM, 2012.

O’Neill-Sanders, Lisa. “Justice”. In: Latham, Sean (Ed.). *The World of Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 278-86.

Nielsen, Aldon Lynn. “Crow Jane Approximately: Bob Dylan’s Black Masque”. In: Sheehy, Colleen J.; Swiss, Thomas. (Eds.) *Highway 61 Revisited: Bob Dylan’s Road from Minnesota to the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p. 186-96.

Nietzsche, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Pattison, Robert. *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1987.

Paz, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Pennebaker, D.A. *Dont Look Back* (DVD). Columbia, 1965.

Perloff, Marjorie; Greene, Roland. “An interview with Caetano Veloso”. Los Angeles Review of Books. 01/05/2017. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/an-interview-with-caetano-veloso/> (consultado em: 19/10/2022).

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre and the Language of Rupture*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

Pierre, José; Schuster, Jean (seleção). *Os arcanos maiores da poesia surrealista e sua exaltação*. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.

Polito, Robert. “*Highway 61 Revisited (1965)*”. In: Dettmar, Kevin J. H. (org.). *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 137-42.

Pound, Ezra. *Literary Essays*. Nova York: New Directions, 1968.

\_\_\_\_\_. *Lustra*. Introdução, tradução e notas de Dirceu Villa. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. “What I feel about Walt Whitman”. In: COOKSON, William. (ed.) *Ezra Pound: Selected Prose (1909-1965)*. Londres: Faber&Faber, 1978, p. 115-116.

Ricks, Christopher. *Dylan’s Visions of Sin*. Nova York: Harper Collins, 2004.

Rimbaud, Arthur. *Rimbaud Livre* (Introdução e traduções de Augusto de Campos). São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Um tempo no inferno & Iluminações*. Tradução e organização de Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Todavia, 2021.

Rivière, Jacques. “Sobre Rimbaud”. In: Rimbaud, Arthur. *Um tempo no inferno & Iluminações*. Tradução e organização de Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Todavia, 2021, p. 235-7.

Roszak, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflexions on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Nova York: Doubleday, 1969.

Rothenberg, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Organização de Sergio Cohn e Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

Santos, Alcides Cardoso dos. *Visões de William Blake – Imagens e palavras em Jerusalém a Emissão do Gigante Albion*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Santos, Marcel de Lima. *Jim Morrison: o poeta-xamã*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Schumacher, Michael (Ed.). *First Thought: Conversations with Allen Ginsberg*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2017.

\_\_\_\_\_. *Allen Ginsberg – Iron Curtain Journals January-May 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

\_\_\_\_\_. *Allen Ginsberg – The Fall of America Journals 1965-1971*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

Scorsese, Martin. *No direction home* (DVD). Columbia, 2005.

\_\_\_\_\_. *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*. Netflix, 2019.

Shelton, Robert. *No Direction Home: A vida e a música de Bob Dylan*. Tradução de Gustavo Mesquita. São Paulo: Lafonte, 2011.

Siscar, Marcos Antônio. “Introdução”. In: CORBIÈRE, Tristan. *Os amores amarelos*. Introdução, tradução e notas de Marcos Antônio Siscar. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 7-44.

Silvestre, Osvaldo Manuel. “Notas sobre ‘Voodoo Child’, por Jimi Hendrix, em Berkeley (1970)”. Disponível em: < <https://matlit.wordpress.com/2011/10/30/notas->

[sobre-%C2%ABvoodoo-child%C2%BB-de-jimi-hendrix-em-berkeley-1970/>](#). Acesso em: 28 de janeiro de 2025.

Snow, Craig Robert. *Folksinger and beat poet: the prophetic vision of Bob Dylan*. West Lafayette: Purdue University, 1987. (Tese de Doutorado)

Sontag, Susan; Cott, Jonathan. *Susan Sontag – The Complete Rolling Stone Interview*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2013.

Sontag, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 346-67.

Sounes, Howard. *Bob Dylan: a biografia*. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2002.

Tamarin, Jean. “Bringing It All Back Home (1965)”. In: Dettmar, Kevin J. H. (org.). *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 131-6.

Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

Thomson, Elizabeth; Gutman, David (Eds.). *The Dylan Companion*. Boston: Da Capo Press, 2001.

Thoreau, Henry David. *A desobediência civil*. Tradução de Adail Sobral. Petrópolis: Vozes, 2019.

Vendler, Helen. “Allen Ginsberg”. In: \_\_\_\_\_. *Part of Nature, Part of Us – Modern American Poets*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1980, p. 195-203.

\_\_\_\_\_. “Allen Ginsberg”. In: \_\_\_\_\_. *The Music of What Happens – Poems, Poets, Critics*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1988, p. 262-71.

\_\_\_\_\_. “The Reversed Pietà: Allen Ginsberg’s ‘Kaddish’”. In: \_\_\_\_\_. *Soul Says: On recent poetry*. Cambridge/Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 9-15.

\_\_\_\_\_. “American X-Rays: Forty Years of Allen Ginsberg’s Poetry”. In: \_\_\_\_\_. *The Ocean, the Bird, and the Scholar – Essays on Poets and Poetry*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2015, p. 71-8.

Villa, Dirceu. “Dois Pontos”. In: Pound, Ezra. *Lustra*. Introdução, tradução e notas de Dirceu Villa. São Paulo: Annablume, 2011.

Viotti, Fernando Baião. *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan* (Tese de Doutorado). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

Warner, Simon. *Text and Drugs and Rock ‘n’ Roll: The Beats and Rock Culture*. Londres: Bloomsbury, 2013.

Wilentz, Sean. *Bob Dylan in America*. Nova York: Doubleday, 2010 (Edição Kindle).

Willer, Claudio. “Allen Ginsberg, poeta contemporâneo”. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas (1953-1960)*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984a, p. 13-34.

\_\_\_\_\_. “Notas da tradução”. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas* (1953-1960). Prefácio, seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984b, p. 188-207.

\_\_\_\_\_. “Sobre a tradução”. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas* (1953-1960). Prefácio, seleção, tradução e notas de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984c, p. 7-11.

Williams, William Carlos. *A cidade esquecida e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”. In: Novaes, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 283-300.

\_\_\_\_\_. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Wordsworth, William. *Selected Poems*. Londres: Penguin, 1996.

Yaffe, David. *Bob Dylan – Like a Complete Unknown*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2011.

Yeats, William Butler. *The Collected Poems of W. B. Yeats* (Ed. Richard J. Finneran). Nova York: Scribner, 1996.