

Fernando Baião Viotti

**Um mundo feito de ferro:
a lírica de Drummond e Bob Dylan**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
2018

Fernando Baião Viotti

Um mundo feito de ferro:
a lírica de Drummond e Bob Dylan

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da literatura e literatura comparada

Linha de pesquisa: Literatura, história e memória cultural

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A553.Yv-m Viotti, Fernando Baião.
Um mundo feito de ferro [manuscrito] : a lírica de Drummond e Bob Dylan / Fernando Baião Viotti. – 2018.
330 f., enc.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 318--330.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Dylan, Bob, 1941- Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e americana – Teses. 4. Literatura comparada – Americana e brasileira – Teses. 5. Sujeito (filosofia) – Teses. 6. Música e literatura – Teses. 7. Subjetividade na literatura – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.1



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



UFMG

Tese intitulada *Um mundo feito de ferro: a lírica de Drummond e Bob Dylan*, de autoria do Doutorando FERNANDO BAIÃO VIOTTI, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Silvana Maria Pessoa de Oliveira

Prof. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG - Orientadora

Thomas LaBorie Burns

Prof. Dr. Thomas LaBorie Burns - FALE/UFMG

Marcus Vinicius de Freitas

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG

Murilo Marcondes de Moura

Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura - USP

José Miguel Soares Wisnik

Prof. Dr. José Miguel Soares Wisnik - USP

Maria Zilda Ferreira Cury

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 12 de junho de 2018.

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - www.poslit.letras.ufmg.br - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

Um temperamento que não renunciou à visão pueril como preço da visão adulta, e essa justaposição, que faz o poeta e talvez o criminoso, e também o cronópio e o humorista (questão de doses diferentes, de acentuação aguda ou esdrúxula, de escolhas: agora jogo, agora mato) manifesta-se no sentimento de não estar de todo em qualquer das estruturas, das teias que a vida arma e em que somos simultaneamente aranha e mosca.

Julio Cortázar, “Do sentimento de não estar de todo”, em *Valise de Cronópio*.

Agradecimentos

À CAPES, um agradecimento mais que formal, pois sem a bolsa de pesquisa com que pude contar por três anos eu simplesmente não teria realizado este trabalho.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE-UFMG pelas diversas formas de apoio nos últimos quatro anos.

À Silvana Pessôa, minha orientadora, é difícil resumir toda a gratidão. Confiança absoluta, ouvido atento e a palavra sempre precisa no momento da dúvida são apenas uma parcela do que ela me ofereceu do primeiro ao último dia. Além do olho agudíssimo para encontrar os meus tantos erros durante a revisão da tese.

Parte desse trabalho foi realizado durante estadias em Sydney na Austrália, onde pude contar com o acervo das bibliotecas da Universidade de New South Wales, da Bowden Library e da City of Sydney Library, tendo acesso, além de textos de utilidade geral, a um vasto material sobre Dylan indisponível no Brasil.

Aos professores Marcus Vinícius de Freitas (UFMG) e Murilo Marcondes de Moura (USP), que fizeram leituras generosas e detalhadas tanto no exame de qualificação quanto na defesa, apresentando sugestões, material bibliográfico de importância decisiva e caminhos possíveis para o desdobramento do trabalho; é preciso dizer que Marcus e Murilo fazem parte da minha formação desde os primeiros cursos de graduação e para mim é uma alegria tê-los ao lado por todo esse longo percurso.

A eles se juntaram na banca de defesa os professores José Miguel Wisnik (USP) e Thomas Laborie Burns (UFMG); ao José Miguel quero agradecer por uma argüição que na verdade transcorreu como um diálogo dos mais estimulantes em torno não apenas da tese mas de interesses comuns, e ao Thomas por ter trazido à conversa reflexões valiosas, sobretudo a propósito do contexto cultural norte-americano. Contar com uma banca como essa foi uma honra e uma das maiores dentre as muitas alegrias que esse trabalho me proporcionou. Devo agradecer ainda aos suplentes Emílio Maciel (UFOP) e Teodoro Rennó Assunção (UFMG). Ao Emílio, também pelos toques sobre Dylan e tanto mais desde os tempos da escrita do projeto, o incentivo e, acima de tudo, a amizade de muitos anos. Ao Teodoro, professor que se tornou também um amigo querido, pela interlocução constante sobre poesia e teoria, tantas vezes face a face e tantas outras em intermináveis conversas telefônicas.

Falando em amizade, durante todo o doutorado Daniel Teixeira foi, além de uma ajuda inestimável para a solução de inúmeros problemas práticos, um companheiro sempre disponível para a conversa, sobre literatura e coisas da vida. Obrigado, Daniel!

Ao Eduardo Bueno, Paulo Pena e todo o pessoal da “Sydney Dylan Society”, em especial Mark Sutton, pela troca de informações e pelos bons momentos vividos em torno da obra de Dylan; e a Karl Erik Andersen, do www.expectingrain.com.

Outras pessoas que ajudaram de maneiras diversas são: Alberto Viotti, Alessandro Chagas, Denise Azevedo, Elaine Monteiro, Eliane e Joaquim Macedo, João Silva, Fábio Baião, Flavia Lins, Hilda Leite Praça, Gabrielle Scholz, Mário Alex Rosa, Marley Flávio, Rosângela Scholz e em especial Evani Viotti, referência ao mesmo tempo familiar, afetiva, musical e acadêmica.

À Shayna, inspiração de sempre, companheira amorosa que suportou resignada – e quase todo o tempo sorrindo – a falação infinita, as frustrações e queixas, cuidando de tudo o que continuava a fluir ao redor enquanto eu lia e escrevia, qualquer agradecimento é insuficiente.

Diz a sabedoria popular que “filho põe a gente pra frente”. Sem você, Pedro, para me motivar a querer fazer mais e melhor, eu ainda estava lá pra trás.

Resumo

Esta tese é um estudo comparado focado nos poemas de Carlos Drummond de Andrade e nas canções de Bob Dylan. Autores dentre os mais importantes em seus respectivos idiomas no século XX, Drummond e Dylan construíram obras prolíficas em diálogo com as principais tendências da lírica moderna e da tradição. A partir da análise e interpretação de poemas e canções, tento identificar nos procedimentos formais e nas temáticas centrais das obras, pontos de convergência que aproximam esses dois autores a princípio distantes. As raízes de Drummond e Dylan, ambos vindos de pequenas cidades mineradoras, guardam semelhanças simbólicas significativas, bem como o modo como elaboram essa experiência no discurso lírico, tema desenvolvido em um dos capítulos. A tese aborda também a prática da arte participante, que teria grandes implicações em suas trajetórias, tanto como elemento de construção de uma visão de mundo quanto no desenvolvimento de processos poéticos específicos. O modo como a linguagem poética dos dois autores projeta a noção de um sujeito fraturado, assunto caro aos estudos literários e filosóficos, é o tema do último capítulo. Pela própria natureza da aproximação proposta, minha comparação entre o poeta brasileiro e o compositor norte-americano inclui ainda as relações entre popular e erudito, o estatuto da canção em face da literatura, o lugar que ambas as obras ocupam no contexto cultural brasileiro e norte-americano e as particularidades que afastam e aproximam esses contextos.

Palavras-chave: Drummond, Bob Dylan, poesia, canção, século XX, experiência, sujeito.

Abstract

This dissertation is a comparative study focused on the poems of Carlos Drummond de Andrade and on the songs of Bob Dylan. Among the more important authors of the twentieth century on their respective languages, Drummond and Dylan have built prolific works in dialog with the major tendencies of modern lyric and with ancient poetic tradition as well. Starting with the analysis and interpretation of poems and songs, I try to identify similarities in the formal procedures and in the main issues of both works, that can put together these two apparently much different authors. Drummond and Dylan came from small ore mining towns, and this common experience has great relevance to their works; ore is a symbolical presence in their lyrics, as a block to build their world's perspective and also to develop specific poetical processes. The way as the poetic language of both authors projects the notion of a fractured self, an important question within literary and philosophical studies, is the subject of the last chapter. Considering the nature of the study, my comparison between a Brazilian poet and an American songwriter includes the discussion of the border-crossing between popular culture and high culture, the statute of song as a genre in face of literature, the place of both works on the Brazilian and American cultural contexts and the relation between these contexts.

Keywords: Drummond, Bob Dylan, poetry, song, twentieth century, experience, subject.

SUMÁRIO

Apresentação	10
Capítulo 1 Poesia e canção nos dois hemisférios	16
1. Sobre o trabalho comparado	16
2. A canção e a literatura	21
2.1 Lendo as canções como se fossem poemas	23
2.2 Dos olhos para o ouvido	27
2.3 A canção no papel.....	36
2.4 Súmula.....	48
3 Drummond, celebridade?	51
3.1 A popularidade é uma faca de dois gumes	53
4 Arte alta e cultura de massa.....	58
4.1 Dylan e os <i>Beats</i>	63
4.2 Brasil, Pound, concretos e a canção	70
4.3 O sistema híbrido da música popular: autores, público, obras	76
4.4 Beats, tropicalistas, Dylan e Drummond	81
5 Algumas conclusões	86
Capítulo 2 Minnesota, Minas Gerais, Minério	95
Capítulo 3 Arte participante	166
1. Dylan, canção e política.....	166
2. Drummond, poesia e política.....	174
3. Lírica e sociedade	182
4. Poesia, guerra, pacifismo.....	188
5. Gestos de recusa	202
6. Subjetividade	207
7. Lirismo, mensagem, incompreensão	211
8. Fidelidade a si mesmo	220
9. A forma da recusa.....	226
Capítulo 4 Todos os tipos de eu	232
1. O eu e o mundo.....	232
2. Vozes da lírica	235
3. Fala direta, fala oblíqua	237
4. Ruptura e continuidade.....	240
5. Variação formal: sujeito em conflito	244
6. Máscaras de Dylan.....	248
7. <i>Personae</i>	254
8. Disfarce e revelação.....	258
9. O poeta lendo.....	261
10. Forma e máscara.....	267
11. Do arabesco ao caos	276
12. Caos e ordem	282
13. Explosões.....	290
14. Irredutível	300
15. Sujeito e objeto, poeta e poema.....	305
Bibliografia.....	318

APRESENTAÇÃO

Este trabalho nasceu de uma circunstância fortuita. Carlos Drummond de Andrade e Bob Dylan são, há muitos anos, meus autores preferidos nas suas respectivas áreas. O gosto não é critério para justificar uma tese de doutorado, mas quando decidi realizar um estudo de literatura comparada focado na lírica e que necessariamente incluísse um autor brasileiro e um estrangeiro de língua inglesa, acabei por me perguntar se não haveria algum ponto de partida possível para aproximar o poeta mineiro e o compositor norte-americano.

A primeira idéia que me ocorreu foi que ambos praticaram por certo período o que podemos chamar de “arte participante” ou “poesia social” (com todas as insuficiências que esses rótulos carregam). Bob Dylan apareceu para o mundo como um “cantor de protesto”, também um rótulo redutor que ele sempre rejeitou. A poesia de Drummond se volta com frequência, em períodos diferentes e com ênfases também diversas, para o espetáculo tantas vezes horripilante do mundo durante o século XX. Ao se aprofundarem nas relações entre lírica e sociedade ambos alcançaram enorme êxito, criando peças cujo poder para captar – e recriar – o espírito do tempo os lançaria no centro de apaixonados debates públicos, com conseqüências éticas e estéticas nos dois casos.

Para ambos, essa seria apenas uma dentre tantas aventuras formais construídas em obras que impressionam pela longevidade e por constantes reinvenções. Autores prolíficos, o poeta e o cantor buscaram, a cada livro e a cada álbum, tarefas distintas das anteriores, sem se intimidarem com os próprios êxitos; sem sucumbirem ao peso do mito que suas próprias obras criaram. Dessa diversidade temática e formal surgiria uma segunda possibilidade de aproximação; Bob Dylan e Drummond são autores de muitas faces, questão que a fortuna crítica de ambos têm explorado com frequência, e que projeta, com a peculiaridade própria ao discurso poético, o conceito de um sujeito fraturado, sem centro, tão importante para a filosofia e os estudos da linguagem durante toda a modernidade.

Apesar da longa convivência com as duas obras, foi apenas após o início do projeto que me dei conta de um terceiro caminho possível que levasse de uma à outra, um caminho surpreendente, de tão óbvio; tanto Itabira do Mato Dentro, em Minas Gerais, quanto Hibbing, Minnesota, os locais onde Drummond e Dylan passaram a infância e adolescência, eram “paisagens férreas”, pequenas cidades isoladas, marcadas

pela atividade exploradora da mineração. Essa experiência da origem, decisiva para forjar a visão de mundo de ambos, seria reelaborada nas obras por vozes líricas em que a biografia e a imaginação se misturam para criar mitologias muito próprias, em que encontramos semelhanças fascinantes.

Cada uma dessas três temáticas acabaria dando origem a um capítulo desta tese. Em cada um desses três capítulos, através da análise de poemas e canções, busco explorar os múltiplos significados que o poeta e o cantor constroem para o ser e o mundo com a sua linguagem sempre em tensão, dotada de muitos níveis de ambivalência. Será, sem dúvida, uma tentativa de compreender com eles um pouco mais do que é a experiência humana no tempo complexo que nos coube viver.

Falar em “análise de poemas e canções” já pressupõe algumas tensões, e daí nasceria outro capítulo, o que abre a tese. Tradição oral e tradição escrita, erudito e popular, Brasil e Estados Unidos, são algumas das diferenças de contexto implícitas ao se colocar lado a lado dois nomes como Carlos Drummond de Andrade e Bob Dylan. O estudo dessas diferenças revelaria, no entanto, um paralelismo também surpreendente entre o cenário cultural brasileiro e americano durante a década de 1960, estabelecido a partir de um vínculo que eu chamo de *espelhado* entre as figuras de Drummond e Dylan.

Comecei por uma circunstância fortuita, e além daquela dada apenas a partir da minha perspectiva pessoal – que prescinde dos fatos – é preciso falar daquelas factuais. Se tomarmos o lançamento de *Alguma poesia*, em 1930 e de *Bob Dylan*, em 1962 como marcos inaugurais das carreiras de nossos autores¹, 2018 é o ponto de observação que permite apanhar duas trajetórias cuja duração é praticamente a mesma; contando a partir de 1930, Drummond escreveria e publicaria poesia por 57 anos, até sua morte em 1987, enquanto Dylan completa em 2018 o 56^o. aniversário de lançamento de seu primeiro álbum. Essa longevidade se faz acompanhar de uma ainda mais impressionante produtividade, traduzida numa *Poesia completa* em que são necessárias mais de 1500 páginas apenas para os versos, compreendendo 21 títulos (de *Alguma poesia* a *Farewell*); e num acervo de quase 700 canções, consideradas apenas aquelas listadas no site oficial de Dylan. O tamanho e a importância dessas duas grandes interpretações do

¹ Estabelecer um marco inicial é tarefa difícil e imprecisa nos dois casos. Drummond escreve seus primeiros trabalhos no início da década de 1920, e publica um poema importante como “No meio do caminho” já em 1928. As primeiras gravações de Dylan datam de 1958 e contém o que seriam os rudimentos de uma composição própria, “Hey, Little Richard”. As primeiras composições oficiais são de 1960.

século XX não têm paralelo em seus respectivos idiomas e campos de atuação, bem como o prestígio que ocupam tanto junto à crítica, ao público não-especializado e dentre seus pares, simultaneidade rara em qualquer língua e em qualquer tempo. A gigantesca fortuna crítica de ambos não para de crescer, e muitos de seus versos já entraram para o imaginário coletivo na condição de ditos populares.

A *pedra* é o substantivo central para duas de suas peças mais emblemáticas, que estão também entre as mais conhecidas da canção americana e da poesia brasileira no século XX, “No meio do caminho” e “Like a Rolling Stone”. Estática no poema e rolando na canção, a pedra é em ambos os casos metáfora do encontro conflituoso entre o sujeito e o mundo, que ambos cuidaram de explorar com recorrência.

Quando a redação desta tese se aproximava da metade, a Academia Sueca anunciou a concessão do Nobel de Literatura para Bob Dylan. Para quem vinha realizando um estudo de “literatura comparada” em que Dylan figurava como autor principal ao lado de um poeta brasileiro, evidentemente tratava-se de um acontecimento a celebrar. Apesar da aprovação de algumas vozes isoladas não eram poucos os olhares desconfiados que eu costumava receber toda vez que falava sobre o meu objeto de estudo, e de certa forma o Nobel era uma espécie de “chancela”, ao menos para consumo externo, que vinha para facilitar minha vida. Claro que o tiro poderia sair pela culatra; aqueles que nunca levaram Bob Dylan a sério teriam a ocasião perfeita para reafirmar seu ceticismo diante dessa possibilidade, além dos que, apesar de respeitar sua obra, julgam absurdo considerar a canção popular uma manifestação “literária”.

Ao final das contas, eu diria que o desdobramento mais importante do prêmio foi justamente precipitar na esfera pública uma enxurrada de manifestações – a favor e contrárias – em torno de uma discussão em geral mantida entre os muros das universidades, quanto ao estatuto da canção, as diferenças e semelhanças entre canção e poema, as implicações históricas do problema e a separação entre erudito e popular, que tantas vezes é o critério calado quando se diz que “letra de música” não é poesia. Devo adiantar que a minha abordagem das canções de Dylan é absolutamente “literária”; isso não significa que eu não faça as necessárias distinções entre poema e canção. Dentro do que me foi possível, tentei realizar essa discussão, sobretudo no primeiro capítulo, ainda que o meu método de trabalho e o próprio resultado obtido deixem claro o desejo – mesmo que nunca plenamente realizável – de aproximar o que a princípio parece separado. De qualquer maneira, minha leitura privilegia um dos aspectos da canção, a

linguagem verbal, meio mais eficiente para formalizar – ainda que de forma precária – o modo de ser misterioso da mente humana. Como não tenho formação musical, eu não poderia mesmo que quisesse ir além disso. Essa abordagem, que deixa de fora a análise da melodia, parece adequada para cumprir meu objetivo principal: destacar o diálogo que a obra de Dylan e a de Drummond estabelecem entre si e com a tradição literária e, sobretudo, explorar formas de pensamento e visões de mundo que ambas projetam por meio do saber específico de que é dotada a linguagem lírica.

Para terminar – para começar, na verdade, indo ao que interessa – uma observação técnica: como quase todo o material mais relevante sobre Dylan não está disponível em português, há na tese um grande volume de traduções de citações, aumentado pelas traduções dos versos de Dylan, sendo que os originais seguem em notas de rodapé, procedimento que obedece as diretrizes do programa de pós-graduação da FALE-UFMG para teses em português. O fato de trabalhar com versos em inglês e suas traduções impôs alguma dificuldade, aumentada pela necessidade de relacionar esse material com o de Drummond. Muitas vezes o verso traduzido perde tanto que o seu comentário – que também precisa achar as palavras corretas em português – soa desproporcional ou deslocado; apesar de não ser filólogo, em alguns casos tentei comentar em mais detalhes palavras especialmente relevantes, na maioria das vezes confiando na paráfrase e interpretação – e na própria comparação – para transmitir ao menos parte da força da linguagem de Dylan. Só o leitor poderá julgar se o resultado foi satisfatório. Salvo raras indicações em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

CAPÍTULO 1 – POESIA E CANÇÃO NOS DOIS HEMISFÉRIOS

1. SOBRE O TRABALHO COMPARADO

Em *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*, John Gledson estuda na obra do poeta influências importantes de autores brasileiros e franceses; Mário e João Cabral, Supervielle e Paul Valéry. É um trabalho de Literatura Comparada que se fixa exclusivamente em casos nos quais há um contato rastreável do poeta com o trabalho de outros autores; mais do que apenas um contato, uma influência real desses autores, cuja obra impactou de fato nas escolhas futuras do poeta.

Esclarecida sua opção, Gledson acrescenta:

(...) os críticos deviam ter consciência de que a influência não é a única base possível de um estudo comparativo. Também é útil, e em muitos casos mais revelador, estudar um poeta em relação a outros que ele talvez nem tenha lido, nem por eles foi influenciado. (GLEDSON, 2003, p. 36)

Esse é o caso aqui. É remotíssima a chance de que Dylan tenha tido qualquer contato com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, apesar de não ser impossível. Dylan já surpreendeu no passado ao citar – “plagiar”, segundo alguns – trabalhos obscuros como *Confessions of a Yakuza* do japonês Junich Saga (em “*Love and Theft*”, 2001)²; some-se a isso o fato de Drummond estar entre os poetas brasileiros mais traduzidos nos Estados Unidos, e Dylan demonstrar uma atenção constante ao Brasil. Ele cita João Gilberto e Roberto Menescal em seu livro *Crônicas, Volume um* (DYLAN, 2004, p. 67) e produziu uma série de aquarelas supostamente inspiradas em cenários que conheceu durante suas estadias no país, *The Brazil Series*³. É menos improvável que Drummond tenha conhecido alguma coisa da produção de Dylan no período de 25 anos em que foram contemporâneos (de 1962 quando Dylan inicia sua carreira até a morte do poeta em 1987). Senão diretamente a partir de seus discos, por outro meio que era parte integrante de sua rotina, tanto de leitor quanto de escritor, o jornal. Uma rápida pesquisa no acervo de *O Globo* mostra alguma presença de Dylan a partir de 1965 nas páginas do jornal, devida, sobretudo, ao escritor Antonio Olinto. Duas matérias suas, da coluna

² O título do álbum de Dylan – “*Love and theft*” – é por sua vez citação direta do título de um livro de Eric Lott, sobre a tradição dos menestréis no teatro *vaudeville* norte-americano. (LOTT, 2013). Uma síntese informativa das apropriações de Dylan – abordada extensamente na sua fortuna crítica - pode ser encontrada em GREENE, 2011.

³ DYLAN, 2010.

“Porta de Livraria”, respectivamente de 06 de janeiro de 1966 e 08 de março de 1969, são sobre Dylan, a primeira intitulada “Bob Dylan, o poeta-cantor” e a segunda com o peculiar título “Bob Dylan e o surto do poema em canção”. A coluna de 1969 é praticamente uma reedição, com pequenos acréscimos, do artigo de 1966. Diz Olinto: “Há os que, no curioso fenômeno de defender outros grupos de poesia, dizem que Dylan não é poeta, mas só compositor, o que não é verdade. Feitos para canção, seus versos são dos melhores e mais novos na língua inglesa de hoje.” (OLINTO, 1966, p. 9). Drummond, que chegou a colaborar com a coluna “Porta de livraria”, conhecia bem Antonio Olinto; teriam os artigos sobre Dylan chamado a atenção do poeta?

Não sabemos. E não importa. Se contato houve, o mais certo é que tenha sido episódico, e seria temerário – mais do que isso, inútil – tentar rastrear uma influência recíproca ou não entre os dois autores. Devo acrescentar que considero valiosas contribuições como a de Gledson, mas que ao mesmo tempo me parece mais estimulante trabalhar como Gledson *não faz*, mas sugere, “estudar um poeta em relação a outros que ele talvez nem tenha lido, nem por eles foi influenciado”, meu pressuposto na relação entre Drummond e Dylan; uma busca de aproximar aquilo que à primeira vista parece irremediavelmente separado. Como fazem os poetas.

Uma das maneiras de começar é levantando as relações indiretas entre os autores. Se à primeira vista não há um vínculo direto entre Drummond e Dylan, os indícios de um contato “terceirizado” são abundantes. Como tento mostrar em outro lugar, não se pode dizer que o mundo da música popular fosse estranho a Drummond, incluído aí o universo *pop* anglófono. Pode soar deslocado imaginarmos o poeta colocando na vitrola um disco de rock, mas em março de 1969 a revista *Realidade* publicaria seis traduções de canções do recém-lançado *White Album* dos Beatles feitas por Drummond. Ele encontrou soluções felizes, como em “Blackbird”, cujo estribilho “You were only waiting for this moment to arise” se tornou “Esperaste a hora e a vez de teu vô”; nos três versos de “Why don’t we do it in the road?”,

Why don’t we do it in the road?
No one will be watching us
Why don’t we do it in the road?

o poeta aproveitaria a rima que se oferecia fácil:

E por que não aqui na estrada?
Não há ninguém para ver nada

E por que não aqui na estrada?⁴

As traduções de Drummond transparecem uma liberdade contida, o talento de tradutor que ele exhibe em trabalhos mais elaborados, buscando preservar na língua-alvo características marcantes do original, nesse caso o frescor desprezioso das letras dos Beatles. Inevitável imaginar o que ele poderia ter feito a partir de canções de Dylan...De qualquer modo, o episódio revela uma abertura de Drummond para a cultura *pop* – termo que uso aqui deliberadamente para frisar a presença de um objeto de origem anglófona – praticamente ignorada pela crítica. O fato de se tratarem dos Beatles sugere uma abertura que não é indiscriminada, mas mediada por critérios *qualitativos* (por mais abstratos e difíceis de definir que eles sejam), que não deixam de ser válidos apenas pelo fato de se ter atravessado para o lado de fora do universo da arte alta. Essa mediação pode parecer óbvia, mas nem sempre ela é considerada, como tento discutir adiante. No debate sobre as relações entre arte alta e cultura popular, ou de massa, se ignora com frequência que sob a denominação genérica da segunda se abrigam manifestações de enorme desnível e variedade, inclusive quanto ao grau de apropriação de elementos da tradição, diferença fundamental quando se está interessado, como é o caso aqui, no potencial dialético dessas manifestações.

Não estou certo se é necessário abordar os contatos entre os Beatles e Dylan, que colocam o poeta mineiro a “um grau de separação” do compositor americano. Em todo o caso, segue uma rápida enumeração ilustrativa, útil inclusive para localizar o trabalho de ambos dentro da dialética entre o popular e o erudito que é marca da canção na segunda metade do século XX. “Dylan mostra o caminho”, era o título de uma matéria da revista *Melody Maker* de janeiro de 1965, em que os Beatles falavam da influência de Dylan no seu trabalho e na admiração recíproca que os unia; George Harrison seria em poucos anos um parceiro de Dylan em canções como “I’d have you anytime” e “If not for you”, além de um amigo de toda a vida; Lennon, que também cultivou uma relação pessoal próxima com Dylan, foi homenageado por ele com a canção “Roll on, John” de 2012. Essa exemplificação rápida deixa de contemplar o aspecto mais importante; o salto qualitativo nas letras das canções dos Beatles a partir de 1965, creditado em grande parte à influência de Dylan, bem como o som eletrificado de Dylan seria parcialmente devido ao seu contato com os Beatles. Considerando, em

⁴ Não pude ter acesso a um exemplar da revista *Realidade*. As versões de Drummond constam de uma matéria do *Estadão* sobre as traduções, de autoria de Carlos de Oliveira: “Drummond, o poeta que decifrou os Beatles”, disponível no site do jornal. (OLIVEIRA, 2015).

comparação, que a obra de Dylan é muito mais profícua em incorporar elementos da tradição poética, o interesse de Drummond pelos Beatles faz supor uma possível afinidade ainda maior com Dylan, mesmo que esta não tenha se materializado em um diálogo imediato. O fato de Dylan – ao contrário dos Beatles – nunca incluir as letras das canções nos encartes de seus álbuns seria um obstáculo circunstancial para eventuais traduções, que não podemos desconsiderar.

Saindo momentaneamente do campo da canção, encontramos no território poético pontes que levam de Drummond a Dylan de maneira mais evidente. Depois de apontar as literaturas a que Drummond está diretamente vinculado, “a brasileira, a francesa e, em menor grau, a portuguesa”, John Gledson sugere “dois exemplos possíveis de estudos”, a partir de “influências exteriores a essas três” (GLEDSON, 2003, p. 37):

Os casos mais óbvios de tradições às quais Drummond está vinculado apenas tangencialmente são a anglo-americana e a espanhola (e hispano-americana). No primeiro caso, a geração análoga à de Drummond é a de W.H. Auden e os poetas dos anos 30 (junto com T.S. Eliot e Ezra Pound, cujo “modernismo” corresponde cronologicamente, grosso modo, à introdução do modernismo no Brasil). Essa analogia é particularmente interessante, porque nos dois casos há um movimento em direção a uma linguagem coloquial; também em ambos os casos o engajamento social e político cresceu bastante na década de 1930. O poeta com quem a comparação é mais fascinante é, a meu ver, o próprio Auden. Afora os paralelismos óbvios – a aproximação hesitante ao marxismo de ambos e a posterior rejeição dele, a riqueza e exuberância de sua produção de formas mais leves assim como sérias, seu virtuosismo – é muito curioso que ambos tivessem uma versão do Éden em que o homem já tem um lugar estabelecido. São a “limestone landscape” [“paisagem de pedra calcária”] de Auden e a Itabira férrea de Drummond (“um solo humano em seu despojamento”). São paisagens de mineração (de chumbo, no caso inglês) onde um ciclo de mineração já passou, deixando suas marcas, com a diferença de que em Itabira começara outro, mais destrutivo. (GLEDSON, 2003, p. 37).

“Ezra Pound e T. S. Eliot lutando na torre do capitão” é o famoso verso da épica “Desolation Row” que Dylan compôs em 1965 e na qual se ouvem ecos de “The Waste Land” e “The Love Song of J. Alfred Pufrock”, de Eliot (RICKS, 2004, p. 361); na longa procissão de referências literárias que a canção alinhava misturam-se evocações do isolamento e da paisagem devastada pela mineração que cercava Robert Zimmerman na infância; Duluth, onde Dylan nasceu, e Hibbing, onde cresceu, estão localizadas na “Iron Range”, região mineradora no norte dos Estados Unidos, tão evocativa da *limestone landscape* que Gledson vê como elemento de ligação entre Drummond e

Auden. Também como Drummond e Auden, Dylan esteve estreitamente envolvido com a arte engajada, participando do movimento pelos direitos civis através do *folk revival*, do qual seria o nome mais proeminente e acabaria se afastando em breve para escapar às pressões que tentavam lhe impor; Gavin Selerie aponta fortes semelhanças entre a canção de Dylan “Lily, Rosemary and Jack of Hearts” e o poema “Victor”, escrito por Auden em 1937.⁵

O exame mais minucioso das próprias obras mostra que se pode até mesmo prescindir dessas pontes. Como procuro mostrar no capítulo 2, o legado da origem, *marcado a ferro* em Drummond e Dylan, como em Auden, permite aproximações importantes, não apenas de fundo biográfico, mas simbólico, na medida em que uma experiência comum a ambos sob vários aspectos, repercute fundo na obra e nas *personae* que encarnaram no decorrer de suas trajetórias.

Certamente o contato ainda que tangencial, como diz Gledson, de Drummond com a tradição literária de língua inglesa – esta por sua vez ecoando alto no trabalho de Dylan – favorece o aparecimento de elementos comuns nas duas obras. Nesse sentido, a convergência se daria dentro de um panorama mais amplo em que certos elementos dominantes, presentes na obra de ambos, evidencia o quanto pertencem a um clube variado formado por grande número de autores; sob tal perspectiva não é difícil ver Dylan como um compositor de canções em diálogo com a tradição literária alta, na medida em que sua obra incorpora tensões fundamentais da lírica moderna.

Um livro como *A verdade da poesia* de Michael Hamburger, estruturado justamente a partir da identificação dessas tensões na poesia moderna desde Baudelaire, abordadas especificamente em cada um de seus dez capítulos, é útil para sublinhar o quão intenso e variado é o diálogo tanto de Drummond quanto de Dylan com a poesia mundial; ambas as obras capturam, sozinhas, praticamente *todas* as tensões identificadas por Hamburger como fundamentais na lírica do século, variedade dificilmente reproduzível sem incluir ao menos meia dúzia dos autores mais relevantes da poesia moderna. Essa riqueza, que eu espero demonstrar no decorrer desse trabalho, aponta a necessidade de duas observações; primeiro, o quanto ainda é insuficiente o mérito consignado a Drummond no panorama da poesia mundial; e segundo, o quanto

⁵ A referência está na *Bob Dylan Encyclopedia* de Michael Gray: “há fortes, particulares semelhanças entre o poema de Auden, ‘Victor’, de 1937 e a canção de Dylan ‘Lily, Rosemary & the Jack of hearts’” (GRAY, 2006, p. 26).

não deveria causar qualquer estranheza aproximações entre Bob Dylan e os grandes poetas do século XX.

Hamburger dedica poucas mas respeitosas páginas a Drummond no seu livro, apontando, como faz Gledson, os laços que o ligam à tradição inglesa. “A reconhecida influência da poesia inglesa em Drummond possui relação com sua preferência pelo detalhe observado e específico” (HAMBURGER, 2007, p. 335). Ao contrário do que ocorre com o “detalhe observado” no verso de Drummond, a passagem não prima pela particularização, algo que o próprio Hamburger reconhece ao acrescentar como essa tendência está presente em outros poetas latino-americanos, ou no espanhol Otero. O que Hamburger de fato pretende é contrapor Drummond aos poetas franceses, segundo ele “quase sozinhos na pouca utilidade que a experiência de suas personalidades empíricas e sociais tem para oferecer à poesia” (HAMBURGER, 2007, p. 334).

Sabemos o quanto a poesia de Drummond não cabe num eventual antagonismo em face da poesia francesa – ainda que ele tenha escrito a certa altura que “Mallarmé esgotou a taça do incognoscível” (“Canções de alinhavo”, de *Corpo*). Na verdade, Hamburger não está desatento para o quanto, na obra de Drummond, o “detalhe observado” está filtrado por uma subjetividade muito pessoal, inibindo uma ênfase que recaia ou no sujeito ou no objeto, mas em operações de subjetivação (internalização da realidade objetiva pela consciência subjetiva), de acordo com o conceito de Emil Staiger (STAIGER, 1973). Ao comentar, por exemplo, “A bomba”, ele observa como “as incertezas ontológicas de Drummond conferem maior profundidade e agudeza às suas observações sobre os fenômenos reais” (HAMBURGER, 2007, p. 331). Se quisermos ir mais fundo, o próprio “detalhe observado” afinal, sempre se torna outra coisa depois de submetido ao olhar do observador.

A relação entre “incerteza ontológica” e “observação dos fenômenos” pode se dar também em sentido contrário, mantida a mesma direção. O fenômeno observado, que ainda não é poesia, o chão concreto das imagens ou objetos simplórios, são a plataforma de onde o poeta salta para alcançar as alturas da reflexão existencial, se perguntar para onde foi o amor, dar forma à confusão de coisas que o seu próprio eu e o mundo simultaneamente lhe oferecem.

They walked along by the old canal
A little confused, I remember well
And stopped into a strange hotel with a neon burnin' bright
He felt the heat of the night hit him like a freight train

Moving with a simple twist of fate
 (“Simple twist of fate”)

[Eles andavam ao longo do velho canal
 Um pouco confusos, me lembro bem
 E pararam num hotel estranho com neons queimando, brilhantes
 Ele sentiu o calor da noite o golpeando feito um trem de carga
 Se movendo como um simples giro do destino.]⁶

Nessa canção de Dylan de 1975, a cena prosaica que o eu poético observa de longe é feita de quase nada; uma mulher e um homem, confusos, em silêncio, provavelmente por que não são mais capazes de se comunicarem; esperam que algo mude, um lance de dados, um giro do destino que afinal não virá, pois o amor acaba, algo que o sujeito então compreende, ainda que de um modo impossível de explicar a não ser pelo objeto-símile; o “calor da noite feito um trem de carga”, ao mesmo tempo o que há de mais inefável associado ao que há de mais atordoante a partir do efeito que causa. Os objetos são corriqueiros, o velho canal, a luz de neon, o hotel. O casal está ao mesmo tempo fora do sujeito enunciadador e dentro, pois apesar do “eles” do primeiro verso, as sensações são descritas de uma perspectiva essencialmente pessoal. A canção prossegue, alternando primeira e terceira pessoa, mantendo o sujeito que observa e o sujeito observado indistintos, numa radical subjetivação em que a internalização ocorre *de fato*, ao nível semântico e não apenas como consequência simbólica. “Ele” passou a ser ao mesmo tempo “eu”.⁷

O capítulo em que Drummond aparece no livro de Hamburger intitula-se “Uma nova austeridade”, e gira em torno do que ele chama de “antipoesia”, surgida a partir da Segunda Guerra, comprometida a “dizer as coisas como são”, impondo “limites estritos à imaginação”, (HAMBURGER, 2007, pp. 306-372), ficando o poeta restrito a registrar os acontecimentos sem permitir que a sua percepção pessoal contamine o sentido do que quer comunicar ao leitor. Obviamente, esse impulso inalcançável levaria a mais uma das tensões que Hamburger elenca como centrais na poesia moderna.

Mas Drummond poderia ser citado em qualquer outro capítulo do livro. Sua poesia passeia por praticamente *todos* os pares de opostos estudados por Hamburger. De

⁶ Salvo indicação em contrário, todas as traduções de canções são minhas, e tão literais quanto possível. Sua finalidade é apenas instrumental, no sentido de facilitar o acompanhamento das análises.

⁷ O procedimento é utilizado por Dylan em outras canções, das quais a mais conhecida é “Tangled Up In Blue”. Dylan escreveu a propósito no encarte do álbum *Biograph*, sobre o modo como essa alternância, ao lado da mistura análoga entre tempos verbais, estaria a serviço de seu propósito, inspirado pelas aulas que vinha tendo com o pintor Norman Reuben, de “abolir as dimensões de espaço-tempo convencionais”. (DYLAN, 1985).

“Utopia pueril e imagem brutal” – antagonismo entre o moto da “arte pela arte” e a visão objetiva – até o capítulo final “A cidade e o campo: fenótipos e arquétipos”, abrangendo a elisão do eu empírico em “Identidades perdidas”, o uso das *personae* poéticas em “As máscaras” e “Personalidades Múltiplas”; a poesia participante em “Poesia absoluta e política absoluta” e “Internacionalismo e guerra”. Dizer que Drummond persegue “as verdades parciais e provisórias da poesia” – como Hamburger as nomeia – subliminares a todas essas tensões, pode parecer uma generalização sem conseqüência, como é esquemática a afirmação de que sua obra poderia estar em quaisquer capítulos de um livro que pretende dar conta da poesia moderna mundial em sua totalidade. Por outro lado, para quem conhece a obra de Drummond é inevitável sair do livro de Hamburger com essa sensação, também muito presente quando pensamos nas canções de Bob Dylan.

2. A CANÇÃO E A LITERATURA

Christopher Ricks não é um nome conhecido no meio acadêmico brasileiro, mas em 1986, a Boston University preteriu Helen Vendler para tê-lo em uma de suas mais importantes cátedras de poesia. Ricks não tripudia; ele conta como Vendler, já então uma crítica famosa, dividia seu tempo entre Boston e Harvard, enquanto o presidente da primeira, John Silber, queria exclusividade. Ao saber que Ricks, sucessor de Frank Kermode na Universidade de Cambridge, desejava se mudar para os Estados Unidos, Silber encontrou o nome de peso que lhe permitisse abrir mão de Vendler.⁸

Autor de trabalhos renomados sobre, dentre outros, Milton, Tennyson e Eliot, do qual editou recentemente a poesia completa⁹, saudado por W. H. Auden como “o crítico que todo autor deseja encontrar”, Ricks publicaria um estudo de mais de quinhentas páginas sobre Bob Dylan - *Dylan's Visions of Sin* (RICKS, 2004) - em que submete as letras do compositor a *close reading*, explorando suas conexões com a tradição poética de língua inglesa, de Shakespeare a William Blake e Keats, além do próprio Eliot, cujo nome aparece em duas dezenas de páginas do livro.

Na introdução, Ricks pergunta: “Ele [Dylan] é um poeta? E essa é uma questão sobre seus feitos, e quão alto valorizá-los, ou sobre o meio ou mídia que escolhe, e o

⁸ Entrevista de Christopher Ricks à Ieva Lesinska. (LESINSKA, 2008).

⁹ *The poems of T.S. Eliot: The Annotated Text. Volume 1 & 2*, edited by Christopher Ricks and Jim McCue. London: Faber & Faber, 2015.

valor que esses têm?”¹⁰ Ele não oferece uma resposta direta, a não ser seu próprio livro, mas pontua como as canções são diferentes de poemas; nelas, as palavras são apenas um dos elementos operando ao lado da melodia e da voz do cantor, que define inflexões específicas, explorando a métrica e o ritmo por outros meios que não os do leitor diante da página impressa. Além disso, como meio em si, a canção abriga expressões muito heterogêneas, se aproximando ou distanciando da poesia sob critérios qualitativos, ainda que esses sejam sempre difíceis de definir. Se quisermos escolher um dos mais universalmente aceitos, a linguagem, Ricks oferece em outro lugar uma definição taxativa: “Bob Dylan é o maior usuário vivo da língua inglesa.”¹¹

Quando um estudioso da estatura de Christopher Ricks diz algo assim é preciso prestar atenção. Antoine Compagnon, na sua contribuição à extensa discussão dedicada a tentar responder o que é literatura, se socorre de algo que chama de uma “bela tautologia” de Roland Barthes: “Literatura é aquilo que se ensina, e ponto final” (COMPAGNON, 1999, p. 30). A tautologia de Barthes paira como uma sombra durante todo o longo percurso de Compagnon por séculos de teoria, ao cabo dos quais temos a sensação de estar de volta ao começo: “Literatura é o que se chama aqui e agora de literatura” (COMPAGNON, 1999, p. 30); ou “Literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura” (COMPAGNON, 1999, p. 46). Sim, literatura é aquilo que os críticos e os teóricos chamam de literatura, e essas proposições variam muito no tempo e no espaço. Shakespeare foi um dia considerado entretenimento para as massas. Como Bob Dylan será visto daqui a duzentos anos é algo que não se pode saber. Ricks não coloca todo o seu prestígio numa hipérbole inconseqüente. Ele movimenta o seu conhecimento da tradição inglesa e o olho treinado para buscar no pequeno detalhe a grandeza de um verso, para demonstrar como as canções de Dylan alcançam aquilo que antes dele apenas os maiores puderam alcançar.

Se por um lado faz um alerta para o quanto o entendimento das façanhas de Dylan “dependem da compreensão dos caminhos pelos quais a arte multimídia da canção difere de uma página de poesia” (RICKS, 2004, p. 36), por outro, ao equiparar Dylan aos maiores autores da língua, Ricks não apenas sinaliza como esses dois meios, a canção e o poema, podem, a despeito de suas diferenças, aparecer lado a lado em um estudo comparado, como confere ao compositor o status diferenciado de um caso único

¹⁰ “Is he a poet? And is this a question about his achievement, and how highly to value it, or about his choice of medium or rather media, and what to value this as?” (RICKS, 2004, p. 19).

¹¹ Entrevista de Ricks a Eleanor Wachtel. (CBC RADIO, 2016).

capaz de unir tradição poética e tradição musical, erudito e popular, recursos vocais peculiares e uma imensa capacidade imaginativa no uso da linguagem. Capacidade análoga, por exemplo, à de John Donne, evocado na análise de “Lay, Lady, Lay”: “O poema de Donne [“To His Mistress Going to Bed”] até pode ser uma fonte mas o que importa mesmo é que ele é um análogo [à canção]. Grandes mentes pensam e sentem da mesma forma.” (RICKS, 2004, p. 157).

2.1 LENDO AS CANÇÕES COMO SE FOSSEM POEMAS

Ricks propõe comparações com frequência, em alguns casos apenas para mostrar como Dylan anda em boa companhia, em outros com o objetivo de rastrear influências, chegando a apontar obras que lhe teriam servido como inspiração direta, como no caso de “Not Dark Yet”, canção em que encontra alusões à “Ode to a Nightingale”, de John Keats. Uma canção em que o olhar desencantado do sujeito encara a finitude, “sem ouvir sequer o murmúrio de um pastor” [Don’t even hear the murmur of a prayer], e que sendo uma reflexão sobre a morte, é paradoxalmente a peça mais representativa do que a crítica considera um dos muitos “renascimentos” de Dylan, quando após um período de trabalhos irregulares ele enfim se reconciliaria com o reconhecimento e o sucesso, com o álbum *Time Out of Mind*, lançado em 1997.

Dentre os muitos versos notáveis de “Not Dark Yet”, o dístico abaixo chama atenção por razões peculiares:

Well my sense of humanity has gone down the drain
Behind every beautiful thing there’s been some kind of pain

[Meu senso de humanidade está descendo por um dreno
Atrás de cada coisa bela há alguma espécie de dor]

Beleza e dor não só aparecem juntas no verso como são referidas como irmãs siamesas. Essa associação é um *topos* da arte pelo menos desde o romantismo, reaparecendo sob formas diversas¹², e aqui Dylan coloca a segunda como condição *sine qua non* para a existência da primeira, sugerindo, quem sabe, que os poetas só escrevem quando estão tristes? Keats relaciona beleza e sofrimento na “Ode to a Nightingale”, mas não de forma tão direta como Dylan, ou como ele próprio faria numa outra ode, que

¹² Uma boa reflexão retrospectiva sobre o assunto pode ser encontrada em “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, de Marcio Selligman-Silva (SELLIGMAN-SILVA, 2005).

Christopher Ricks, no entanto, não menciona; a “Ode to melancholy”, onde lemos que a melancolia, “ela habita com a beleza – beleza que deve morrer” [She dwells with Beauty – Beauty that must die].

Outro poema que Ricks não menciona – dificilmente ele poderia fazê-lo – apareceu em 1945, num livro chamado *A rosa do povo*, e termina assim:

pois a hora mais bela
surge da mais triste
(“Uma hora e mais outra”)

O dístico de Drummond é o reverso perfeito do verso de Dylan. Observa as mesmas coisas, mas pelo lado oposto, encontrando nelas o mesmo mecanismo, como que detrás para frente, resultando numa inversão de ênfase. Quando lemos o verso de Dylan tendemos a ver a beleza como um mero véu, a serviço apenas de camuflar a dor, enquanto no poema de Drummond a beleza deriva da tristeza, esta permitindo que aquela nasça; uma mesma mistura essencial, mas levemente modificada pelo olhar do observador, e por conseqüência capaz de modificar também a dinâmica do verso, retirando-lhe o tom de lamento.

“Atrás de cada coisa bela há alguma espécie de dor” é um verso-metonímia da própria canção, e espécie de chave explicativa para *Time Out of Mind*. Isolado, o verso pode sugerir que o olhar do sujeito na canção é de puro pessimismo, sobretudo quando em contraste com “Uma hora e mais outra”, mas não é isso o que acontece. O estribilho da canção, “Ainda não está escuro, mas está ficando” [It’s not dark yet, but is getting there], de fato ressalta o lado negativo desse tempo mínimo em progressão (o intervalo diminuto entre a claridade já morta do dia e a escuridão ainda no nascedouro da noite), o que não aconteceria caso tivéssemos “Está ficando escuro, mas ainda há claridade”, aceno otimista de maneira alguma presente na canção (mas não de todo ausente do poema de Drummond). Muito mais do que a própria noite/morte, o tema da canção é o prenúncio da sua chegada, a hora do lusco-fusco da vida, aquela em que o eu se depara com sua mortalidade (com seu envelhecimento) mas não com seu desespero.

Isto porque “Not Dark Yet” tem algo de *memento mori*, sendo apenas por isso uma afirmação da vida. “Ainda não está escuro, mas está ficando” é um prenúncio sombrio do porvir e ao mesmo tempo um chamamento para o muito que há a fazer antes que a escuridão caia em definitivo. Impossível não lembrar uma entrevista concedida por Dylan logo após o lançamento de *Time Out Of Mind*, em que ele conta como

começou a escrever as canções para o álbum, após acordar certa noite com uma frase em sua cabeça: “Trabalha enquanto é dia, pois chegará a noite da morte em que homem nenhum trabalha”.¹³ Dylan sugere que a frase estaria na Bíblia, mas não dá uma indicação exata; é possível que ele tenha reelaborado uma lembrança imprecisa, formalizando-a poeticamente, como faz constantemente nas suas canções.

Não à toa, Ricks escolhe “Not Dark Yet” para falar de uma das “quatro virtudes” abordadas em seu livro, a coragem (“*fortitude*”). “Not Dark Yet` está comprometida com a coragem, reconhecendo o que há de mais sombrio para a humanidade. Já que muito é tomado, pouco resta. Mas não o nada.” (RICKS, 2004, p. 372). É difícil traduzir *fortitude*; talvez “coragem na adversidade” seja mais exato. Dentre os sinônimos possíveis estão a resiliência, a bravura, o estoicismo, a tenacidade. Não é isso o que pede a voz de “Uma hora e mais outra” ao seu interlocutor não identificado? O sentimento necessário para que “da hora mais triste”,

Ei-la, a hora pequena
Que desprevenido
Te colhe sozinho
Na rua ou no catre
Em qualquer república;
(“Uma hora e mais outra”)

o poeta possa fazer surgir a mais bela? Quando muito é tomado, pouco resta. Mas não o nada. “Amigo, não sabes que existe amanhã?” É preciso tenacidade, coragem na adversidade da solidão, para, apesar da iminência da morte, viver.

Tu vives: cadáver,
Malogro, tu vives
(“Uma hora e mais outra”)

Tanto o poema quanto a canção falam da passagem do tempo – talvez um dos temas mais importantes para Dylan; absolutamente central para Drummond – mas na economia interna de ambas as peças o tempo é quase estático, movendo-se dentro de limites estreitos. Não se tratam de anos, nem mesmo dias, mas da passagem das horas. Na canção não há muito mais que um mero instante fugidio, quase inapreensível, entre duas coisas, aquele momento híbrido depois do dia claro, mas ainda antes da noite

¹³ “(...) this one phrase was going through my head: ‘Work while the day lasts, because the night of death cometh when no man can work’. I don’t recall where I heard it. I like preaching, I hear a lot of preaching, and I probably just heard it somewhere.” (COTT, 2006, p. 394).

escura. Em “Uma hora e mais outra”, há também esse *momentum* que o sujeito poético tenta nomear, ainda que não exatamente identificado ao “lusco-fusco” como na canção de Dylan, algo que no entanto encontraremos ao retroceder algumas páginas em *A rosa do povo*. “Anoitecer” tenta captar exatamente aquele instante em que “It’s not dark yet, but is getting there” [“Ainda não está escuro mas está ficando”]:

Em “Anoitecer” é “Hora de delicadeza / gasalho, sombra, silêncio”; em “Not Dark Yet” as “Sombras estão caindo e eu estive aqui o dia todo” (“Shadows are falling and I’ve been here all Day”); na canção “está muito quente para dormir e o tempo está fugindo” [“Its too hot to sleep, time is running away”]; no poema “O corpo não pede sono / Depois de tanto rodar”. “Not dark yet” é uma afirmação da coragem (*fortitude*), mas coragem não é o mesmo que ausência do medo, mas um desdobramento deste; coragem, tenacidade, força moral, é justamente algo que se reivindica para enfrentar sentimentos como o medo. Medo é o que sentimos não exatamente *na existência da coisa em si, mas na perspectiva de que ela aconteça*, dinâmica que está dada no medo maior que é o medo da morte¹⁴. A morte é aniquilação e ausência e o medo que emana dela mesma não se pode senão figurar pela imaginação, enquanto o medo diante da expectativa da morte é aquele familiar a todos nós. Dessa hora, todos temos medo; não a hora em que a noite/morte já caiu, mas a hora em que ela se anuncia, constante, recorrente, como nas quatro estrofes do poema de Drummond. *Memento mori*.

Em 1999 José Miguel Wisnik musicaria “Anoitecer”. Observando certo tremor que há na voz do cantor, a nota baixa que recai sobre o final de cada estribilho, a expectativa produzida pelos intervalos de cada acorde do piano, uma *dimensão toda distinta de medo*, em suma, que a atmosfera da canção cria, sentimos como se o poema tivesse desde sempre uma nova vida – não apenas uma vida nova, mas uma vida outra – esperando para ser descoberta a qualquer momento. “Não nasceste para a morte, ave imortal”, diz Keats ao rouxinol em sua Ode. Como ele, a poesia tampouco nasce para permanecer intacta, intocável no acabamento de suas formas. A interpretação, as apropriações, o transportar-se para outros suportes, afirmam sua vitalidade perene. No final das contas, o poema de Keats não seria o único a ganhar novas formas na canção....

¹⁴ “Apocalypse Now may be less disturbing than Apocalypse soon. The former does at least promise a prompt no more” (“Apocalipse Agora” pode ser menos perturbador que “Apocalipse Em breve”. O primeiro indica pelo menos um “nada mais”). Com essa frase Ricks inicia sua análise de “Not dark yet”. (RICKS, 2004, p. 359).

2.2 DOS OLHOS PARA O OUVIDO

“Anoitecer” é um poema que virou canção; “Not Dark Yet” sempre foi uma canção, mas para compará-la a uma ode de Keats, Ricks teve que partir das palavras no papel. Quando a letra de uma canção resiste ao tipo de leitura empregada para ler um poema, incluído aí um posicionamento em face da tradição, a distância entre um e outro objeto artístico encurta, já que o efeito que ele causa no receptor é parte da sua significação. Quanto à sua própria natureza, “Not dark yet” guarda ainda uma particularidade que se aplica à obra de Dylan em geral. Quem esteve nas sessões de gravação de *Time Out of Mind* – músicos que não escondem sua surpresa diante da qualidade do material de Dylan numa época em que sua carreira parecia se encaminhar para um fim melancólico – se lembra de como Dylan chegava ao estúdio munido de cadernos, anotações esparsas, pedaços de poemas que ia alterando à medida que as palavras ganhavam forma na canção.

Quando falamos em uma relação “inter-artes” é geralmente com o objetivo de mostrar aproximações entre objetos artísticos pertencentes a diferentes campos de expressão, ou, de modo mais genérico, com o objetivo de aproximar o que está separado. Mas uma arqueologia do processo artístico talvez estimule um movimento de mesma direção, mas de sentido oposto; tentar ver os momentos de inflexão que separaram o que antes estava unido. Pelo menos no caso da poesia e da canção a inversão faz sentido. Para ficar com apenas três exemplos, os poemas homéricos, a Canção de Rolando na França e a lírica trovadoresca galego-portuguesa são alguns dos marcos históricos incontornáveis das relações intrínsecas entre poesia e canção, ou amplificando mais, das convergências entre tradição escrita e tradição oral. Todos, aliás, exemplos de manifestações artísticas que nasceram sob forma oral e hoje estão completamente absorvidas pelo suporte escrito.

Mudanças radicais, no entanto, nas tecnologias e formas de transmissão do saber, dentre as quais a invenção da imprensa aparece como momento fundador, acabaram por afastar, reaproximar, separar de novo e unir sob novas mesclas os dois modos de expressão. Em sua *Introdução à Poesia Oral*, Paul Zumthor trata de mostrar como hoje em dia quase não se encontram manifestações poéticas de tradição-transmissão oral pura; elas sempre se fazem acompanhar em algum grau do suporte

escrito e lido, mesmo que apenas complementar à expressão falada e à recepção auditiva.¹⁵

Essa complementaridade vale como um critério técnico, e tem conseqüências importantes, ainda que nem sempre muito consideradas, já que do ponto de vista subjetivo outras percepções prevalecem. Um bom exemplo é a maneira como o suporte original, sob o qual o objeto artístico surge e se dissemina, costuma ser sempre mais marcante e reconhecível do que as eventuais outras formas que vão surgindo posteriormente, essas restando como derivações complementares ou alternativas daquele objeto em sua roupagem original. Por mais que um texto que surgiu como poema seja recitado em saraus ou leituras acadêmicas, ganhe uma gravação em disco, ou receba posteriormente um acompanhamento musical, ele quase sempre continuará sendo reconhecido no máximo como “poema musicado”, da mesma forma como os versos de uma canção publicados em livro permanecem sendo “letra de música”.

A regra é tênue; em muitos casos possui a validade precária do recorte sincrônico, como deixam claro os exemplos anteriores de Homero ou da lírica galego-portuguesa, manifestações artísticas que surgiram sob a forma oral e foram completamente absorvidas pelo suporte escrito. A “Canção Amiga”, gravada por Milton Nascimento, é freqüentemente reconhecível como um poema de Drummond que foi musicado; da mesma maneira, as edições em livro das letras de Dylan (*Lyrics*, Simon & Schuster, 2002, atualmente na 3ª. edição), que recentemente ganharam edição brasileira bilíngüe (*Letras, Volume 1, 1961-1974*. Tradução de Caetano W. Galindo; Cia. das Letras, 2017), permanecem tendo a função primeira de um suporte para o acompanhamento da audição das canções. Não parece impossível no entanto, que se difundam noções equívocas, por exemplo, de que a canção nasceu junto com a letra; ou ainda uma outra que a própria ficha de gravação pode corroborar, de que a canção é o resultado de uma parceria entre o músico Nascimento e o *letrista* Drummond de Andrade, algo que o poeta, apesar de atuante nas múltiplas funções também de cronista, jornalista e tradutor, nunca foi.

A edição pioneira das letras de Dylan (*Writings & Drawings*, 1974), trazia também desenhos seus, textos de acompanhamento em uma híbrida prosa poética escritos para os seus álbuns e poemas anteriormente incluídos nos encartes dos discos,

¹⁵ Nesse sentido, o nível de desenvolvimento das tecnologias digitais de produção e transmissão de conteúdo levou essa “complementaridade” ou mescla a um paroxismo que Zumthor não poderia sequer imaginar à época do seu texto, originalmente escrito há apenas trinta anos (ZUMTHOR, 2010).

numa mistura que poderia tranquilamente, e pode no futuro, levar os menos familiarizados com a obra do autor a ler letras de canções como se fossem poemas, ou vice-versa. Aliás, há exemplos documentados *no passado*. Na sua coluna de *O Globo* sobre Dylan, Antonio Olinto anuncia que fizera a tradução de “uma das canções de Bob Dylan” (OLINTO, 1969), reproduzindo o seguinte trecho:

E não havia som, só o do vento
soprando na grama alta
e os tijolos que soltavam
seu limo pela tênue punhalada
da brisa...era como se
as chuvas do tempo da guerra tivessem
deixado a terra estilhaçada
no sul de Hibbing

é onde todos vão para começar sua
cidade outra vez, Mas os ventos do
norte desciam e cresciam
enquanto os anos passavam
mas eu era jovem
e então fugi
e continuei fugindo...” (OLINTO, 1969, p. 12)

Ressalte-se, em primeiro lugar, a qualidade da tradução de Olinto, que capta com maestria o tom de “terra devastada” dessa peça em que Dylan evoca, reconstruindo-o, o tempo de uma infância mitológica em Minnesota. Não passa despercebido o ar de família entre a narrativa desse jovem que abandona o isolamento da terra natal com o tempo drummondiano redescoberto em certos poemas de *Boitempo*, assunto ao qual voltaremos. O problema é que os versos traduzidos pertencem *não a uma canção, mas a um poema*, “11 outlined epitaphs”, que fora reproduzido no encarte do álbum que provavelmente Olinto tinha em suas mãos, *Another Side of Bob Dylan*, de 1964, levando-o ao equívoco de considerá-lo a transcrição de uma das canções do disco. Assim, os leitores de *O Globo*, ganharam uma bela versão *em português* de uma “canção” que na verdade nunca existiu originalmente em inglês...

Mudanças diacrônicas ou confusão de leitor à parte, há ainda que se considerar a mais importante liberdade intrínseca ao leitor ou ouvinte, de fruir as coisas da maneira como melhor lhe aprouver; uma vez publicada, gravada ou oferecida por quaisquer um dos infinitos meios disponíveis atualmente, a obra não pertence mais exclusivamente ao autor. Deslocar-se para a perspectiva do receptor abre muitas frentes para o problema,

sobretudo se formos além do nível da impressão, levando em conta as categorizações da teoria e a da crítica, cujos critérios podem variar muito.

Alguns objetos artísticos, quanto à sua própria natureza, suporte ou suportes em que se oferecem, e quanto ao modo como os próprios autores enfrentam os (ou de forma mais adequada, como se deixam gostosamente levar a si e a suas obras pelos) variados caminhos em que oral e escrito se bifurcam, são mais propensos a alimentar o debate. No caso de Dylan, em que essa problemática é mais óbvia, a discussão se arrasta desde pelo menos os anos de 1970, quando uma fortuna crítica mais qualificada de sua obra começou a se desenvolver nas universidades.

O fato de que no início de sua carreira Dylan publicasse também poemas, em geral inclusos nos álbuns e certa vez sob o sugestivo título de “Other Kind of Songs...Poems!” (“Outro tipo de canções...poemas!”)¹⁶, seria outro indício de que ali estava um artista pouco disposto a se enquadrar em categorizações rígidas. Um romance experimental (*Tarântula*) e um livro de memórias não-linear e pouco convencional (*Crônicas – Volume 1*) completariam a contraparte literária estrita de sua produção. Claro que com a recente concessão do Nobel de Literatura a Dylan, a discussão recrudescer, havendo mesmo quem quisesse tomar seus poemas e narrativas como critério para a distinção, o que é um equívoco completo, como deixam claro todas as declarações da Academia Sueca a respeito do laureado e sua obra.

Se deixarmos os textos escritos de lado, tomando exclusivamente o que Dylan gravou, ainda assim encontraremos um poema, e dos bons, datado de 1963, mas só lançado oficialmente em 1991. “Last Thoughts on Woody Guthrie” é uma elegia de trezentos e noventa e cinco versos dedicada por Dylan ao artista cuja influência marcou o início de sua carreira. O título faz pensar num panegírico, mas o poema na verdade foi lido numa apresentação de Dylan em 1963, quatro anos antes da morte de Woody. Por que Guthrie já era quase um morto-vivo, numa cama de hospital, vítima da doença de Huntington desde a década anterior? Ou por que Dylan, já tendo superado a influência do ídolo, enorme e decisiva nos primeiros anos, desejava, com esses “últimos pensamentos” promover uma espécie de rito de passagem? Um comentário precede a sua leitura:

Há esse livro em preparo...e me pediram para escrever algo sobre Woody, algo como “O que Woody Guthrie significa para você”, de preferência em

¹⁶ DYLAN, 1964b.

cinco palavras, e...eu não pude, tive que escrever cinco páginas...tenho elas aqui comigo por acaso...e eu gostaria de lê-las, em alto e bom som, se houver tempo.¹⁷

O comentário de Dylan, a extensão do poema, o ritmo da sua leitura, tudo sugere uma torrente impossível de conter, e apesar da métrica regular e das rimas, difícil de caber numa balada *folk*. Dylan nunca o musicaria e o poema não aparece nas edições atuais de suas letras, apesar de ter sido incluído em *Writings and Drawings* (DYLAN, 1974, p. 84) e estar disponível sob o link “Songs” em seu site oficial, o que se explica pelo fato de se tratar de uma das faixas de um lançamento comercial da gravadora. Temos assim um poema cujo meio de transmissão inicial fora oral; o suporte original uma transcrição em livro (depois excluída das edições posteriores); um segundo suporte que é a gravação lançada em cd, e um suporte complementar escrito, uma transcrição em meio eletrônico. “Last thoughts on Woody Guthrie”, que pode ser estudado ou fruído através da leitura, tem muito a ganhar se ouvimos sua gravação, tanto pelo ritmo ao mesmo tempo frenético e soturno de leitura de Dylan, quanto pelo paratexto que o precede e não aparece disponível em nenhum outro meio a não ser na gravação original.¹⁸

Ao contrário da canção, o texto de um poema, objeto escrito para ser lido, vale por si só. Mais do que isso, a mancha na página, a quebra dos versos, o próprio invólucro livro em que está contido e outros aspectos físicos e visuais típicos da folha impressa são elementos sempre relevantes, quando não essenciais, como no caso da poesia concreta. Mesmo que esses elementos possam ser transpostos para a leitura em voz alta para uma platéia, para uma gravação feita ou não pelo próprio poeta, ou até mesmo para a canção – como fez Caetano Veloso com sucesso em “O Pulsar” de Augusto de Campos – a experiência solitária de leitura possui uma singularidade aparentemente impossível de repetir tal e qual (até onde alcança o meu conhecimento dos meios tecnológicos atualmente disponíveis).

Isso não impediu que um autor aparentemente tão marcado pela letra e a princípio arredio a experimentações com outras mídias como Drummond – ainda que não avesso à música como é o caso de João Cabral de Melo Neto – não tenha assentido

¹⁷ “Last thoughts on Woody Guthrie”, faixa 22, volume 1 (DYLAN, 1991). Transcrição minha.

¹⁸ Vejo na relação de Dylan com Guthrie certa analogia à de Drummond com Mário de Andrade. Em 1945, por ocasião da morte de Mário, Drummond escreveria “Mário de Andrade desce aos infernos”, poema longo, em que no ápice de uma dor profunda, o eu lírico diz com urgência aquilo que não pode esperar pela formulação meticulosa e distanciada do esteta: “esqueço que sou um poeta, que não estou sozinho, / minhas medidas partiram-se, / mas preciso, preciso, preciso.”

que outros lançassem versões gravadas de seus poemas ou musicassem muitos deles. Não impediu, inclusive, que ele próprio, a despeito da suposta timidez e aversão a falar em público ou dar entrevistas, entrasse num estúdio de gravação para recitar alguns de seus mais conhecidos poemas.

Por volta dos meus 18 anos ouvi pela primeira a *Antologia Poética*, de Drummond¹⁹. Estava na casa de uma amiga, e não me esqueço do seu pai, dono dos discos e de passagem pela sala, comentando como Drummond era “ótimo poeta e péssimo declamador”. Concordei, mas sem querer. Na ocasião não sabia como explicar por que razão eu na verdade gostava da declamação de Drummond, apesar de, sob quaisquer critérios técnicos, ela me soar, de fato, péssima. Muitos anos depois, dessa vez numa conversa entre amigos da Faculdade de Letras, o disco de Drummond, que ficara como que esquecido para mim até então veio à tona. Mencionei de brincadeira o epíteto de “ótimo poeta e péssimo declamador”, para ouvir de um amigo a explicação exata do que eu sentira mas não soubera verbalizar aos 18 anos. A declamação de Drummond é a melhor declamação dos seus poemas que poderia existir, por ser *a mais adequada* ao que os poemas dizem. Só mesmo aquela fala desprovida de qualquer impostação, displicente quanto aos aspectos retóricos – que o pai da minha amiga, formado nos colégios de padres dos anos de 1950, esperava ver contemplados na leitura de poesia – poderia combinar tão bem com os versos do poeta *gauche*.

Ainda que a ausência de impostação não impressione tanto os ouvidos contemporâneos, a estranheza permanece. Se considerarmos o ritmo seco, que quase não aplica ou retira ênfase nas sílabas fortes ou fracas, a velocidade um pouco excessiva da leitura, o tom monocórdio, em suma, uma monotonia literal e figurada, somados aos pequenos mas contundentes “defeitos” da enunciação do poeta, teremos um resultado que poderia ser classificado como o trabalho de um amador. O sotaque de Drummond, depois de tantos anos vivendo no Rio, é uma mistura do sotaque mineiro (não o de Belo Horizonte, mas o do mineiro do interior) com o inconfundível sotaque do carioca; os “erres” retroflexos se misturam com alguns “esses” aspirados em som de “x”, apesar de não serem uma regra; algumas sílabas finais desaparecem, peculiaridade também típica dos naturais de Minas Gerais.

Em “Os ombros suportam o mundo”, após “já não sabes sofrer”, a pausa é mais longa, como se, precisando ganhar fôlego ou virar a página, Drummond titubeasse antes

¹⁹ Carlos Drummond de Andrade – *Antologia poética*. LP. Rio de Janeiro: Philips-Polygram, 1978.

do “E nada espera de teus amigos”. Em “Procura da poesia” após “Convive com teus poemas antes de escrevê-los”, o máximo da espontaneidade: o poeta pigarreia! Mas nem tudo é naturalidade displicente; em “O mito” o poeta se entrega com gosto à louvação de “fulana”...rendendo-se, talvez, ao sempre irresistível apelo do encantamento amoroso? Predomina em toda a gravação o tom severo, quase artesanal, como se não só os poemas, mas a relação profunda do poeta com eles, não pudesse permitir a intervenção de nada que soasse artificial, que afetasse o autêntico e o espontâneo.

A canção possui a peculiaridade de ter a voz como um dos seus instrumentos. E como acontece com os demais instrumentos, ela pode ser usada com virtuosismo ou discrição, pode ser melodiosa ou dissonante, redundante ou informativa, de acordo com os efeitos que queira causar.²⁰ Não importa se intencionalmente ou não, naquela gravação de seus poemas, a voz de Drummond, às vezes solitária, outras acompanhada do piano de Helvius Villela, com seu nada de triunfal ou solene, discreta, dissonante e informativa, possui esse poder intrigante de conquistar o ouvinte em toda sua negatividade.

Se para muitos, Drummond ainda hoje é um “ótimo poeta e péssimo declamador”, não faltam os que digam que Bob Dylan é um grande compositor que não sabe cantar. “Dylan soa como um cachorro com a perna presa no arame farpado”, diria Mitch Jayne, do grupo de Folk Dillards no início dos anos 60. Mas Dylan não tem uma voz; ele tem vozes; todas permanecendo inconfundíveis apesar das diferentes tonalidades que o seu dono lhe imprime; ela é um instrumento poderoso que Dylan utiliza sem parcimônia no seu sistema prodigioso de criação de sentido:

Tudo começa com a voz. (...) A voz de Dylan, tão injuriada e ridicularizada por vocês, é uma das maravilhas do mundo para nós. É humana, real, e acima de tudo, *expressiva*. Ela encarna êxtase, coração partido, raiva, amargura, desdém, tédio. Ela pode ainda se tornar acerba, sarcástica e profundamente engraçada. Ela é carregada de uma mágica estranhamente fascinante. Ela é o que nos empurra – questão de lealdade – para a frente do palco e nos mantém lá pela vida toda.²¹

²⁰ Ver a esse propósito as considerações de Augusto de Campos em “Informação e redundância na música popular”, de especial interesse para o leitor/ouvinte brasileiro, na medida em que estuda a alternância das duas categorias na MPB. (CAMPOS, 1974, pp. 179-188).

²¹ It starts with the voice. (...) Dylan’s voice, so reviled and ridiculed by you heathens, is a wonder of the world to us. It’s human, real, and above all, *expressive*. It embodies rapture, heartbreak, rage, bitterness, disdain, boredom. It can be by turns biting, sarcastic, and deeply funny. It’s freighted with weirdly spellbinding magic. It’s what pulls us – the faithful – to the foot of the stage, and keeps us there for a lifetime. (KINNEY, 2015, p.1).

O fato de essa ser a frase de abertura de um livro é sintomático do fascínio do público – perspectiva que é a adotada pelo crítico nesse livro que trata exatamente do público fiel de Dylan – diante de um objeto difícil de classificar; boa ou ruim, mas indubitavelmente expressiva, como frisa Kinney. A ênfase chama a atenção para o sentido “triangular” da canção, em que a linguagem poética, ou a letra, é apenas um dos componentes do objeto, ao lado da música e da voz do cantor, tornando muitas vezes injusta a comparação com um poema escrito, ainda que este também conte com instrumentos complementares. A mancha na página, a pontuação, os recursos tipográficos, dão ao leitor uma maior clareza sintática, semântica e fonética em comparação com a canção, ao mesmo tempo em que abrem espaço para que ele exerça uma maior liberdade de leitura (o que pode se traduzir numa abertura interpretativa).

Na canção estamos submetidos à “leitura” do cantor (não por acaso também chamado de *intérprete*). Eu diria que no caso de Dylan não há do que reclamar; sua prosódia é absolutamente peculiar; versos muito longos ou muito curtos “cabem” na mesma frase melódica; átono e tônico mudam de lugar ao seu bel prazer; o movimento e a parada subvertem ou enfatizam a pontuação, e o mais importante, não há paralelo no mundo da música popular para a variação que ele imprime às próprias canções no decorrer dos anos, transformando-as sem que elas deixem de ser as mesmas.

Ainda no capítulo da abertura interpretativa, é preciso considerar o fato de que o poema é captado pela visão, numa apreensão simultânea. Desde o início da leitura já nos damos conta de sua extensão; é permitido ao leitor ir e vir, ou fixar-se em determinados trechos. A canção é captada pela audição numa apreensão serial, em que estamos fatalmente submetidos ao tempo; o tempo do cantor e da melodia; o tempo do encadeamento, da enunciação que cada verso exige para que se chegue ao próximo; o tempo de seu término para que se conheça o seu final.

Os compositores e cantores jogam com todos esses elementos tanto no momento da criação quanto no da execução. Dylan sabe fazê-lo como poucos, talvez como nenhum outro, habilidade que já foi apontada por alguns críticos não como ênfase no mérito do intérprete, mas para desmerecer os atributos do poeta; suas canções seriam muito dependentes não apenas da sua interpretação – criou-se inclusive o conceito de que “ninguém canta Dylan como Dylan” – mas também da junção de letra e melodia que ele cria. No primeiro caso, particular, elas não sobreviveriam ao

desaparecimento da figura (considere-se aí também o peso de seu carisma, que não é pequeno), no segundo caso, geral, não sobreviveriam no papel como “poesia pura”.

É curioso que a maioria das comparações se apresse a dizer o quanto a canção *não chega a ser poesia*, pressupondo um critério hierárquico em que aquela está invariavelmente abaixo desta. O que define tais posições é o pertencimento ao campo da arte “alta” no caso do poema, e ao da “cultura popular” no caso da canção. Se pensarmos nos compositores como “leitores” privilegiados, mais dotados do que a média para manipular na sua interpretação um elemento poético essencial que é o ritmo, e no “triângulo” que forma a canção, chegaríamos à conclusão de que a comparação é injusta *com a poesia*, pois esta, ao contrário, é que, sozinha, não poderá nunca chegar a ser canção.²²

Muitos vêm essa dificuldade de sobrevivência da letra de música quando se lhe retira os outros dois elementos que compõem a canção como um obstáculo intransponível para estudar a “poética” dos seus versos. Da mesma forma, a feição triangular da canção impediria que ela seja vista em contraste ou comparação com a “poesia pura”. Vejo aqui mais uma oportunidade do que um impedimento. O fato de um objeto formal possuir três elementos distintos que se complementam não necessariamente impede que se isole um deles. Outra questão a se pensar é o *suporte* em que o objeto chega ao receptor, importantíssima para a crítica, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX, e talvez mais ainda agora com a onipresença dos meios eletrônicos. O critério é decisivo inclusive nas tomadas de posição diante da dialética entre arte alta e cultura popular. Decisivo demais, a meu ver. Há objetos que o problematizam imensamente, trafegando sem muito respeito por formas que a princípio deveriam manter-se reservadas dessa promiscuidade entre os gêneros. Para usar uma expressão coloquial num texto que começa a parecer excessivamente formal, há objetos que não dão a mínima...

²² O comentário de Christopher Ricks sobre o Nobel concedido a Dylan, ainda que sem deixar de festejar o acontecimento – e a genialidade do agraciado – iria nessa direção. “Bob Dylan é um gênio, mas reduzir suas canções a ‘literatura’ é perigoso” (RICKS, 2016).

2.3 A CANÇÃO NO PAPEL

Como ocorre – em sentido inverso – com a antologia de poemas gravados por Drummond, “Last Thoughts on Woody Guthrie”, apesar de ser um poema, não nasceu como um texto mas sim como uma gravação. Mesmo assim, podemos argumentar, baseados na introdução feita pelo próprio Dylan, que a peça foi *escrita*, primeiro; depois, sua leitura pelo próprio autor foi gravada; quando essa gravação chegou ao público, sua apreensão esteve sujeita a todas as peculiaridades inerentes à relação entre fala e audição (apreensão pelo ouvido) obviamente diferentes da relação entre escrita e leitura (apreensão pelos olhos). Trata-se, afinal, de um poema híbrido, que chegou ao público num suporte diferente do que seria o usual para a poesia naquele contexto em que foi produzido e divulgado.

No caso da canção, da grande canção popular da segunda metade do século XX, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, o suporte em que as canções chegariam ao público, seria, usualmente, a gravação, primeiro em compactos, depois em álbuns, sob dois formatos que se popularizaram incrivelmente durante períodos relativamente curtos: o disco de vinil e o cd; ou, numa escala mais reduzida, em concertos ao vivo, na grande maioria das vezes executada pelos próprios compositores, como nos festivais promovidos por redes de televisão no Brasil; independentemente de seu *début*, as canções continuariam a ser fruídas pelo público sob essas duas formas alternadas. Apreensão pelo ouvido, portanto, com algum componente visual, mas sem incluir o ato da leitura. A inclusão das letras nos encartes, posteriormente adotada por muitos artistas, não seria uma prática até 1967, com *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. Tomemos “Visions of Johanna”, lançada no ano anterior. Dentre os comentadores de Dylan, Johanna é uma unanimidade. Não há quem não a coloque entre as dez mais importantes peças do autor em todos os tempos, e Greil Marcus dedicou um artigo – relativamente modesto – à canção em 2008, começando assim:

A edição de junho de 1966 da revista americana de moda *Glamour*, direcionada ao público jovem, possuía uma característica incomum: a letra de “Visions of Johanna”, canção que Bob Dylan lançaria em disco em breve, e que vinha executando ao vivo, sozinho, ao violão, desde o final da última primavera. “Parece um expurgo”, é o que ele costumava dizer ao introduzir a canção, antes de penetrar nessa lenta e longa descrição de uma noite de melancolia boêmia. Em breve, a canção, gravada em Nashville no começo do ano com os melhores músicos de estúdio da cidade, se tornaria um sulco

negro no lado A do álbum duplo de Dylan, *Blonde on Blonde*. (MARCUS, 2010, pp. 376-377).

O ensaio de Marcus é um espécime estranho, a começar pela brevidade, pouco mais de três páginas, incomum se pensarmos que o autor é um especialista na obra de Dylan, e que ele trata de uma canção que tem motivado quilômetros de papel impresso. Nada trivial também é o percurso de Johanna, conforme narrado por Marcus. A canção começou a ser apresentada ao vivo antes de seu lançamento em disco (sob o título de “Freeze out”), procedimento que naquela época não chegava a ser incomum para Dylan; “It’s All Right, Ma”, que estreou no Philharmonic Hall de Nova York em 1964, e “Like a Rolling Stone”, vaiada no Newport Folk Festival de 1965, são outros exemplos de canções apresentadas antes de seu lançamento em disco. A publicação da letra de Johanna também precederia seu lançamento oficial, aparecendo impressa não numa publicação acadêmica ou especializada em música, mas numa revista de moda. Do ponto de vista do suporte e difusão, portanto, alguns padrões se subvertiam; o suporte escrito, em geral alternativo ou complementar no caso da canção, não só trocava de lugar com o suporte oral, precedendo-o, como surgia num invólucro incomum. Marcus, que sempre considerou a pergunta quanto a Dylan ser ou não um poeta “uma perda de tempo”,²³ nesse caso toma uma direção oposta, enfatizando justamente como “a letra funcionou na página da *Glamour* da forma como foi apresentada: pura, sem acompanhamento, sem a voz do cantor, como poesia.” (MARCUS, 2010, p. 376).

Como veremos, esse sentido só se dá pela linguagem da canção, pouco importando os pormenores técnicos em torno do suporte. O disco em que “Johanna” apareceu, *Blonde on Blonde*, é o ápice do gradual afastamento de Dylan do objeto em direção ao sujeito, que se deu, sobretudo sob a forma de uma ênfase cada vez maior em elementos como conotação, imagética surrealista, enumeração aleatória e as variadas figuras de sintaxe – ainda que todos já estivessem presentes nos discos da primeira fase (vide, por exemplo, “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, de 1963) – acompanhada de uma miscigenação sonora visando a incluir ao lado da pureza da tradição *folk* característica naqueles álbuns, elementos do blues, do jazz e do rock, dos quais o mais destacado fora o som eletrificado, motivo de escândalo e ranger de dentes para os puristas do *folk* acústico. Para resumir minimamente algo que será desenvolvido nos capítulos 3 e 4, a

²³ A declaração de Marcus seria também por ocasião do Nobel de Literatura concedido a Dylan. Entrevista a Jon Wiener. (WIENER, 2016).

trilogia *Bob Dylan (1962)*, *The Freewheelin' Bob Dylan (1963)* e *The Times They Are A-Changin' (1964)* se caracteriza por uma atenção muito concentrada em questões sociais e políticas cuja força denotativa tende a obscurecer em alguma medida, tanto a linguagem poética já presente, quanto a contraparte musical, composta sobretudo de melodias simples vazadas em gaita e violão acústico. *Another Side of Bob Dylan (1964)* pode ser considerado um disco de transição – com o perdão do uso da expressão desgastada.... – em que o folk acústico permanece, mas o eu poético volta-se para si mesmo, deliberadamente evitando o confronto com o espetáculo do mundo (que ele ajudara a incendiar nos dois anos anteriores, diga-se de passagem). *Bringing it All back Home (1965)*, *Highway 61 Revisited (1965)* e *Blonde on Blonde (1966)*, talvez a trilogia mais importante do século XX no âmbito da música popular, inserem na mistura harmonias dissonantes do jazz, do blues e de ainda mais longe – ele não estava desatento à bossa nova, como lemos em *Crônicas – Volume I*²⁴ - de mistura com a potência primitiva do *rock'n roll*. Acompanhando o som elétrico heterogêneo, na linguagem também se misturam à tradição fundadora do folk, a despersonalização e a idealidade vazia típicas da lírica moderna e ecos da tradição clássica e dos mitos (inclusive bíblicos) num amálgama em que sujeito e objeto já não são claramente distinguíveis.

Uma síntese mais eficaz desse movimento intenso, impossível de caber no resumo de um parágrafo, pode ser dada a partir de uma pergunta surgindo repentina na terceira estrofe de Johanna, onde a tensão entre o desejo de figurar e a fluidez da linguagem encontra seu zênite:

How can I explain?
 Oh, It's so hard to get on
 And these visions of Johanna, they kept me up past the dawn

[Como explicar?
 É tão difícil de entender
 E essas visões de Johanna, elas me mantêm de pé após a madrugada]

A pergunta parece uma escorregadela, como se por um momento – muito breve – o sujeito estivesse a ponto de desistir, ansiando por uma âncora que o pudesse salvar do caos cognitivo resultante da profusão de imagens que a canção constrói desde seu primeiro verso, também na forma de uma pergunta, ainda que retórica.

24 A referência de Dylan está no seu fascinante *Crônicas – Volume I*, que alguns chamam de memórias, mas que não tem nada de uma autobiografia linear, sendo mais um conjunto de ensaios autobiográficos. Lançado no Brasil pela Ed. Planeta em 2006.

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

Não é a cara da noite fazer seus truques quando voce apenas tenta
 ficar bem quieto?

Nós estamos aqui ilhados, ainda que fazendo nosso melhor para negar
 [isso]

E Louise segura um punhado de chuva, tentando você ao desafio
 Luzes tremeluzindo no apartamento em frente
 Nessa sala os tubos de aquecimento tosem
 A música country toca suave no rádio
 Mas não há nada, de fato nada para desligar
 Só Lousie e seu amante tão entrelaçados
 E essas visões de Johanna que conquistam minha mente.

A perspectiva é a de uma perda da cognição (a explosão da consciência mencionada na última estrofe - “While my conscience explodes”, aliás, o único outro verso da canção em que se distingue claramente o sujeito na primeira pessoa) provocada pela tentativa de captar aquela atmosfera da maneira mais absoluta possível, mas – premido por uma profundíssima ética estética – sem ceder à tentação do *logos*, da explicação, e se mantendo, ao contrário, fiel à premissa poética da sugestão imagética.

É preciso começar do começo, já que o objetivo aqui é, pelo menos em princípio, tomar a direção contrária à do poeta; *esclarecer*, ainda que dentro de um certo limite hermenêutico estabelecido pela própria canção. Johanna refrata a compreensão totalizante na medida em que encerra justamente a figuração de um mundo no qual as coisas só podem ser nomeadas e entendidas parcialmente. Algumas leituras da canção pecam justamente nesse aspecto, tentando captar uma explicação em especificidades de fundo biográfico ou em alusões literárias diretas. Parece-me de pouca produtividade tentar definir “sobre” o que fala Johanna em termos referenciais. Se Louise é uma prostituta e Johanna a mulher de Dylan; se ele próprio é o “little boy lost”; se a canção foi inspirada por “Visions of Gerard” de Jack Kerouac – aparentemente sim, pelo menos o título, o que pouco acrescenta quanto à potência da canção para produzir significado por meio de um discurso que *a priori* não possui um sentido definitivo – se Johanna é a

irmã de Vincent Van Gogh, ou uma derivação de *Jeheenna*, do hebraico, que significa “submundo”, o ambiente suposto em que viciados e prostitutas e vigias noturnos se movem na noite melancólica. Todas essas pílulas significativas – cujo exato teor referencial é impossível precisar - tem cada qual alguma importância, mas sobretudo dentro do contraponto entre concreto e abstrato que forma a canção em seu conjunto.

Essas “explicações” desconsideram a tendência à “não assimilabilidade definitiva que seria uma característica essencial do poetas moderno” (FRIEDRICH, 1978, p. 23). Se a análise textual acurada de Johanna pode mostrar algo de inequívoco, é justamente a forte presença das “categorias negativas” que Friedrich identificou como fundamentais na lírica moderna, desde Baudelaire. Não se pode tentar entender a canção buscando nela uma figuração da realidade empírica do autor construída apenas com a simplória substituição de um termo abstrato pelo seu imediato referencial concreto, como dizer que Johanna é Sara Dylan e Louise uma prostituta, pois a linguagem aqui “não espera, como primeira coisa, ser compreendida” (FRIEDRICH, 1978, p. 19).

Marcus fala numa “descrição” de uma “noite de melancolia boêmia”, mas Johanna é no máximo uma evocação, não exatamente da noite, mas da sua atmosfera, também a partir de uma pergunta no verso que abre a canção. “Não é típico da noite aprontar das suas enquanto você tenta ficar bem quieto?” [Ain’t just like the night to play their tricks when you try to be so quiet?]. Por toda a canção, os elementos concretos não serão mais do que fragmentos dissonantes: mulheres com rosto de geléia, um vigia que liga sua lanterna, uma mula com jóias e binóculos, o homem de bigode, o mascate e a condessa são imagens que, por seu surrealismo, figuram sem explicar a “noite e seus truques”, não pelo seu significado inapreensível, mas pelo efeito de desorientação que causam. Como na lírica de Rimbaud e Mallarmé, “fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística” (FRIEDRICH, 1978, p.29), tudo aquilo que, não podendo explicar, o poeta pode, no entanto, figurar pela negatividade, nos enredando nela.

Ainda que o significado final não seja absolutamente arbitrário, não é desprezível o peso das assonâncias, aliterações e acima de tudo da rima na escolha dos significantes. Um dístico como:

Hear the one with the mustache say, “Jeeze
I can’t find my knees”
[Ouço esse com o bigode dizer, Jesus

eu não consigo parar em pé]

pretende, mais do que ser compreendido, ser acolhido em sua sugestão sonora, e esse de fato é um recurso importantíssimo na canção, cujo significado, entretanto, não se prende exclusivamente a ele.

“Se lhe aconteceu de ter lido `Nós sentamos aqui bloqueados, apesar de estarmos todos fazendo o nosso melhor para negar isso`, [We sit here stranded, though we´re all doin’ our best to deny it] na *Glamour* em 1966, sem ter sequer ouvido o verso na canção, você pôde se sentir bloqueado nos espaços brancos entre as palavras”²⁵, diz Greil Marcus, salientando o quanto a linguagem da canção, mais do que nos comunicar um significado, concretiza-se a partir de sua potência formal pelo efeito que provoca. Como o sujeito bloqueado dentro da noite melancólica, o ouvinte/leitor sente-se também bloqueado por todo o restante da canção, desorientado ante a profusão de fragmentos desconexos com que se depara.

A palavra chave aqui, traduzida como “bloqueado”, é “stranded”, cuja tradução literal seria naufragado, que o sentido do verso, no entanto, repele; outros significados são “deixado sem meios de se mover para outro lugar; incapaz; sem assistência, sem ajuda, sem recursos, abandonado, em dificuldades”, “ilhado”, em suma, e é assim que somos colocados diante da canção. A exemplo do que diz o cantor, temos que “dar o nosso melhor” para enfrentá-la. Para encontrar uma saída, ainda que muitos versos depois o leitor/ouvinte permaneça junto ao sujeito poético em sua perplexidade, ambos se perguntando ante a explosão da linguagem em fragmentos: “How can I explain?” As muitas gravações de “Johanna” guardam uma unidade em sua diversidade; a forma angustiada como Dylan enuncia essa pergunta é simbólica do quanto o recurso à perplexidade como lícito efeito estético não está livre de tensões.

O uso da pergunta como recurso estético na obra de Dylan é extenso, e sua importância foi apontada num artigo de Nicholas Roe, em que trata da abertura interpretativa de suas canções.

De maneira geral a proeza de Dylan poderia ser descrita como a capacidade negativa de sua lírica, ou seja, uma poesia que refrata e simultaneamente convida o “sentido” ou a “mensagem”. Dylan adota várias técnicas para alcançar esse modo de significação elíptico ou evasivo, dentre as quais talvez a mais óbvia seja as perguntas. (ROE, 2002, p. 83).

²⁵ If you happened to have read “We sit here stranded, though we´re all doing our best to deny it” in *Glamour* in 1966, without having ever heard the line in a song, you could feel stranded in the white spaces between the words. (MARCUS, 2010, p. 377)

De fato, as perguntas são muitas: “How does it feel?” (“Like a Rolling Stone”), “Can this really be the end?” (“Stuck Inside the Mobile with the Memphis Blues Again”), “Do you, Mister Jones?” (“Ballad of a Thin Man”), além do rosário de perguntas que é o cerne de “Blowin` in the Wind”. O “como eu posso explicar?” de Johanna, é um paradigma no capítulo, sobretudo pelo fato de ser uma canção cujo investimento na estratégia de simultaneamente atrair e refratar significado é alto.

Vindas de longe, outras perguntas aparecem de repente. A obra de Drummond também é profícua em indagações; “Pra que tanta perna, meu Deus?”; “Posso, sem armas, revoltar-me?”; as longas questões metafísicas dirigidas ao fantasma num poema intitulado justamente “Perguntas”; as “Perguntas em forma de cavalo-marinho”....todas sintomáticas da importância central que tem na obra do poeta o *enigma*, cuja forma e fundo estão desde o título num soneto de *A Rosa do Povo*, onde o eu lírico também pergunta:

Que fazer, exausto
em país bloqueado
enlace de noite
raiz e minério?”
(“Áporo”)

Citado com frequência dentre os mais importantes de Drummond, o poemeto evidencia sua enorme força dialética de objeto ao mesmo tempo enigmático e cheio de significados, no mínimo pela riqueza das interpretações que vêm motivando. Davi Arrigucci Jr. dissecou o inseto/obra-prima, mostrando como essa indagação, ponto chave da metamorfose semântica em curso, sintetiza no poema a posição do sujeito (que simultaneamente torna-se objeto); “a perspectiva da dificuldade do inseto que cava em vão transforma-se na perspectiva problemática de quem o contempla”. (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 89).

Davi Arrigucci mostra como o problema tão bem resolvido por Drummond – frise-se aqui, de modo parcial, com todas as limitações que a resolução formal, ou seja, a capacidade de nomear e dar significado carrega, não se confundindo com a *superação* do enigma - se origina no “fascínio do desconhecido”, presente desde o título; “(...) da aporia brota, como sempre, o espanto, e com ele, o desejo de conhecimento. Desde o princípio, “Áporo” faz voltar à raiz da dificuldade de conhecer, à reflexão que retoma de novo o caminho” (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 78).

A atmosfera noturna de Johanna, a teia de imagens desconexas na qual estamos “ilhados”, mostra que o “país bloqueado” de que o sujeito drummondiano tenta escapar, metáfora para a busca de compreender – da qual faz parte o esforço incessante do artista em dar forma ao que parece inapreensível – não é um território estranho a Dylan. Não é estranha à canção tampouco, a *dificuldade* que há em superar o desafio do aparentemente ininteligível; dificuldade que por pouco não o faz sucumbir, ameaça de queda duplamente figurada em forma e conteúdo, na pergunta da terceira estrofe. “Como eu posso explicar? / É tão difícil entender” [How can I explain? / It’s so hard to get on]. O poeta não apenas se queixa da dificuldade em compreender e explicar; abdica da linguagem cifrada, confessa-se, da forma mais direta possível, incapacitado para a tarefa e recorre de modo inédito na canção à voz na primeira pessoa, o que torna sua declaração ainda mais pessoal.

No entanto, ele se salva.

A pergunta aporística do inseto-sujeito no poema, e do eu que por um breve momento consegue pôr a cabeça fora d’água, rompendo o emaranhado de visões em “Johanna”, reaparece no estribilho de uma longa canção também de *Blonde on Blonde*, “Stuck Inside of Mobile With Memphis Blues Again”, título cuja redundância enfatiza a situação do sujeito; ele não está apenas “preso em” (Stuck in), ele está “preso dentro de” (Stuck inside of), como que no meio de uma profusão de elementos, tão ou mais difíceis de identificar quanto os da noite melancólica.

Well, Shakespeare, he’s in the alley
 With his pointed shoes and his bells
 Speaking to some French girl
 Who says she knows me well
 And I would send a message
 To find out if she’s talked
 But the post office has been stolen
 And the mailbox is locked
 Oh, Mama, can this really be the end
 To be stuck inside of Mobile
 With the Memphis blues again

[Bom, Shakespeare, ele está no beco
 Com seus sapatos pontudos e seu sinos
 Falando com alguma garota francesa
 Que diz me conhecer muito bem
 E eu mandaria uma mensagem
 Para descobrir se ela tem falado
 Mas roubaram o a agência postal

E a minha caixa de correspondência está trancada
 Oh, meu bem, será mesmo o fim
 Estar preso de novo dentro de Mobile,
 com a melancolia de Memphis?]

O confinamento no Alabama não barra a entrada da tristeza que vem soprando do Texas para se misturar, em Mobile, a Shakespeare, garotas francesas, um senador e pastores, todos juntos numa passeata dadaísta, mosaico tão estupefaciente como a mistura de “rum barato” e “remédio do Texas” oferecidos ao cantor...Mobile é estranha demais, fragmentária demais e tanto o espaço quanto o tempo [“Now people just get uglier / And I have no sense of time”], as duas coordenadas imprescindíveis ao entendimento do mundo, não são mais confiáveis. A tentativa de escapar equivale a uma tentativa de *compreender o que é ou está confuso*, como em “Johanna”. Essa interpretação se apóia inclusive no significado múltiplo de “stuck”, que pode ser “em uma situação ou lugar desprazeroso do qual não se consegue escapar”, mas também “incapaz para responder sobre, ou entender alguma coisa”.

Há uma dinâmica de movimento e parada, em que aquele está associado ao entendimento, enquanto este, ver-se “em país bloqueado”, “*stranded*” ou “*stuck*” é, ao contrário, estar aquém de um significado por enquanto vedado, ou barrado, que a despeito da dificuldade – a despeito, afinal, da aporia – deve ser perseguido, objetivo figurado na busca por *encontrar uma saída*, aparentemente impossível.

Deep inside my heart
 I know I can't escape

[No fundo, no fundo,
 Eu sei que não posso escapar]
 (“Stuck Inside of...”)

A não ser, talvez, recorrendo à linguagem. Não há plano de fuga razoável, a não ser aquele que se apresenta na última estrofe da canção, “passar por tudo isso novamente” [“Going through all these things twice”], ou seja, dar forma ao que está terrivelmente disperso no mundo e no sujeito, nomeando a experiência nos mesmos termos imprecisos em que ela se oferece.

Reelaborar 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. “O

todo não concorda com o homem. O que é o todo? É significativo que a resposta falte ou seja confusa.” (FRIEDRICH, 1978, p 33). 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*). O próprio refrão da canção pressupõe o trabalho poético na “rima metafórica” que ele contém, como aponta Christopher Ricks: “*End* e *again* são metaforicamente uma rima porque toda rima é ao mesmo tempo um fim e um recomeço. Isso é o que uma rima é, intrinsecamente, uma forma de *again* (um ganho, também), e uma forma de encerramento.”²⁶

A metamorfose semântica do inseto em orquídea em “Áporo”, guardadas todas as suas peculiaridades, sobretudo o concentradíssimo trabalho de elaboração da linguagem que dá aos versos de apenas cinco sílabas do soneto seu imenso potencial significativo, efetua essa operação de retirada, esse deslocar-se do sujeito para fora do “país bloqueado” através de sua capacidade de compreender, o “movimento interior do pensamento que toma o exemplo da natureza como objeto da reflexão sobre a própria dificuldade do trabalho de dar forma” (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 89). Isto apesar da consistência aparentemente invencível do obstáculo que barra a sua saída, o “enlace de noite / raiz e minério” de que ele é feito, enfim, a sua “secreta impenetrabilidade: a barreira que resiste ao trabalho tenaz de perfuração do inseto” (ARRIGUCCI JR, 2002, 92).

Como se vê, há em “Áporo” uma dialética de muitas faces, entre concreto (exemplo da natureza) e abstrato (movimento interior do pensamento); entre sujeito e objeto; entre mistério e conhecimento, termos que se alternam e se retroalimentam, e a pergunta da terceira estrofe é justamente a preparação para a solução do enigma que virá adiante. Essa ordem – ainda que mais mitológica do que lógica – tem algo a oferecer ao caos aparente de Johanna, que no entanto, não é absoluto. Como já se viu, o uso das categorias negativas na canção (fragmentos, dissonância, hermetismo) não ocorre desprovido de tensões, figuradas, por exemplo, no contraponto entre Louise e Johanna.

²⁶ “‘End’ and ‘again’ are metaphorically a rhyme because every rhyme is both an endness and an againness. That’s what a rhyme is, intrinsically, a form of again (a gain, too), and a form of an ending.” (RICKS, 2004, p. 31). O trecho é de difícil tradução; Ricks joga com a sonoridade de *again*, além de criar a partir da palavra um neologismo substantivo, *againness*, que poderíamos parafrasear como uma capacidade de recorrência.

Louise, she's all right, she's just near
 She's delicate and seems like the mirror
 But she just makes it all too concise and too clear
 That Johanna's not here

[Louise, ela está bem, está bem perto
 Ela é delicada e se parece com o espelho
 Mas ela apenas torna muito conciso e claro
 Que Johanna não está aqui]

Louise “está apenas perto”; “é delicada”, mas sobretudo “ela se parece com o espelho”, ou seja, não está *deformada* – ao contrário do real quando se torna arte - ela é presença concreta, contraste que apenas hipertrofia a ausência de Johanna, esta por sua vez imprecisa, comparecendo por evocações, e no entanto ubiquamente presente. Não se trata de definir “quem vence”, se as figurações deformadas da arte ou o chão estável da realidade concreta, mas de apontar o antagonismo. A tensão entre o caos e a ordem, entre o abstrato e o concreto, o irracional e a lógica progridem num crescendo, e o poeta não busca resolvê-la, senão nomeando-a, o que é em última instância o ato de lhe dar forma na canção. A dialética entre mistério e conhecimento subsiste, e como sinalizado anteriormente, o poeta se salva do seu breve deslize rumo à tentação de ordenar o caos que gradualmente se instala, mas a solução a que se agarra encerra um paradoxo:

Inside the museums, infinity goes up on trial
 Voices echo this what salvation must be like after a while
 But Mona Lisa musta had the highway blues
 You can tell by the way she smiles

[Nos museus, o infinito vai a julgamento
 Vozes ecoam que a salvação deve estar logo adiante
 Mas a Mona Lisa tem a melancolia da estrada
 Você pode dizer pelo jeito que ela sorri]

Enquanto a linguagem da indagação é um primor de clareza, a possível “resposta” que se segue nos manda imediatamente de volta ao território da sugestão e do obscuro. Mais do que isso, a quarta estrofe introduz aquele que é talvez o arquétipo maior do *enigma* na cultura ocidental, o sorriso da Mona Lisa, uma das encarnações da esfinge, do feminino capaz de devorar, à espreita durante toda a canção nas figuras de Louise na primeira estrofe, da Madonna na última e da onipresença de Johanna. Refugiar-se no enigma é uma resposta corajosa. Frente ao que “não pode explicar”, o poeta responde não com mais esclarecimento, mas com mais mistério, paradoxo que no entanto possui mais de um nível, pois é como se o eu lírico soubesse de algo que não

sabemos, e num verso sem condicionantes - “Você pode dizer pelo jeito como ela sorri” – tivesse a enorme ousadia de afirmar em tom de bravata displicente que acaba de desvendar o enigma. Que ele, é claro, não nos revela...Ela tem a “melancolia da estrada”? O sorriso da Mona Lisa desloca-se *para o rosto do cantor*, observando de dentro da canção a perplexidade do ouvinte/leitor que busca compreendê-la. Podemos ver nesse desafio uma afirmação da perenidade do enigma, mas também uma força inerente ao objeto artístico, que revela algo – que muitas vezes, *nos revela* – permanecendo enigmático. Mesmo que num sussurro, a arte ainda possui tal poder de dizer o mundo, mesmo que de modo precário, no terreno movediço da modernidade em que a verdade sem nuance não se sustenta.

Após estrofes alternadas de 9 e 10 versos, a última chega a 14, como se no esquema anterior não coubesse a progressão de fragmentos em seqüência paratática, só interrompida pela segunda e última intervenção direta da primeira pessoa:

The fiddler, he now steps to the road
 He writes ev'rything's been returned which was owed
 On the back of the fish truck that loads
 While my conscience explodes

[O rabequeiro, acaba de pegar a estrada
 Ele escreve que está devolvendo tudo que era devido
 Na traseira do caminhão de peixe sendo carregado
 Enquanto minha consciência explode]

A dinâmica progressiva das “visões” sugere o pensamento em ritmo frenético – quase em estado de pânico. Podemos falar de uma escrita em fluxo de consciência em que a criatividade febril não se deixa alcançar pela formulação racional, correndo livre com uma força que a linguagem é incapaz de conter, até que exploda, exigindo a intervenção direta da primeira pessoa. A dinâmica, se quisermos, é aquela descrita no esquema freudiano, mas em que a presença rarefeita do eu abre um espaço maior do que o normal para o “id”, aquilo que a princípio pertence ao campo do indizível.

Após “conquistar a mente” do sujeito na primeira estrofe, “tomar o seu lugar”, como que o eclipsando corporalmente na segunda, “mantê-lo desperto através da madrugada” na terceira; na quarta “fazem com que tudo se pareça muito cruel” (exaustão do eu que já quase não suporta a profusão angustiante de fragmentos surreais?); enquanto na última, as “visões de Johanna são tudo o que resta”. A consciência não alcança a explicação para os objetos do mundo, a não ser subjetivando-

os, decompondo-os, deformando-os e admitindo seu caráter inefável, pois fruto dela mesma.

A orquídea que forma-se em “Áporo”, é índice de uma consciência rigorosa, presidindo as metamorfoses lingüísticas do poema na direção de uma saída possível, como aponta Davi Arrigucci, “fiel, contra toda a dificuldade, à sua própria natureza de *poder ser*” (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 100). Essa potência não é propriamente a solução do enigma – o sorriso da Mona Lisa permanece: há no máximo uma “cristalização da consciência clara do próprio fazer no interior da forma”. (ARRIGUCCI JR, 2002, p. 102). Dylan, o herdeiro de Baudelaire em Johanna, que como ele se volta para “o noturno e o anormal”, não aspira a desvendar as visões fugazes que se lhe deparam, mas não abre mão de nos comunicar pela forma o labirinto fascinante que percorre, semelhante ao “labirinto” [que] / presto se desata” no poema de Drummond.

2.4 SÚMULA

Voltemos ao início: voz? Letra? Canto? Poema? Canção? Como vemos, toda a discussão em torno do suporte perde força quando estamos diante de um texto carregado de linguagem poética, seja originário de uma canção, interposto numa narrativa maior em prosa, recitado pelo autor ou outro intérprete, ou anotado em letra ruim num guardanapo ordinário de bar.

Uma canção como “Visions of Johanna” não elimina a separação entre a tradição oral e escrita, mas problematiza uma série de critérios muitas vezes não formalizados e no entanto atuantes na nossa maneira de encarar essas duas modalidades de expressão. É que a separação entre elas costuma se fazer acompanhar de uma outra análoga, mas de caráter qualitativo, que muitos de nós, seja na produção cultural ou na sua crítica, repetimos e professamos muitas vezes sem a consciência plena de que o fazemos. Falo de uma tendência em “sacralizar a letra”, que não é nova, mas geralmente se faz (contemporaneamente) em detrimento da tradição oral, para a qual restaria um papel não exatamente secundário, mas com frequência de menor valor qualitativo. Isso leva a uma distinção que espontaneamente assumimos como óbvia entre o erudito e o popular. Enquanto a arte alta ou erudita mereceria o suporte escrito, as manifestações poéticas orais seriam o campo adequado à arte popular, ainda que historicamente nada

nos autorize a estabelecer uma identificação imediata entre popular e oral (ZUMTHOR, 2010, p. 21).

Apenas como um breve interlúdio meta-crítico e comentário expansivo quanto à relação entre expressão oral e escrita para além do campo das artes, as comunicações ou conferências acadêmicas, identificadas inicialmente muito mais como uma “fala”, têm cada vez mais, em eventos dessa natureza, se restringido quase que exclusivamente a uma “leitura” de um texto previamente preparado, quando muito entremeada por comentários breves. A tendência levou a uma valorização dos que têm a habilidade para, de fato, “falar”, ainda que utilizando anotações ou mesmo um texto completo escrito previamente mas concebido em obediência ao ritmo e vocabulário da oralidade, resultando numa transmissão mais afeita a captar a atenção de uma platéia que, afinal de contas, é de *ouvintes*. Há defensores com bons argumentos tanto de um lado quanto de outro, e tenho notícia até mesmo de um desdobramento teórico do problema feito por Luiz Costa Lima, um detrator daquilo que chama de nossa cultura de “oitiva”, que privilegiaria o superficialismo e o efeito retórico, em detrimento da elaboração aprofundada propiciada pelo suporte escrito (COSTA LIMA, 1981, p. 37). Já Zumthor aponta o quanto a relação fala-ouvido, ou seja, a maneira como o ouvinte se apodera do que o falante diz, pode ter uma intensidade muito maior do que a que acontece durante a leitura, inclusive favorecendo a memorização.

Zumthor destaca com afeto a idéia do “eterno retorno” implícita na palavra falada, vendo nela um potencial de “afirmação e união”. “O conhecimento ao qual eu dou forma ao falar e de que, pela via do ouvido, você se apodera, se inscreve num modelo ao qual ele faz referência: ele é reconhecimento.” (ZUMTHOR, 2010, p. 33). De todo modo, a leitura do texto pelo seu autor, sua transmissão e recepção, que passam necessariamente pela voz do autor e pelo ouvido da platéia, provoca um curioso cruzamento de fronteiras entre oral e escrito, análogo ao que se verifica no campo da canção.

Mesmo a preparação escrita de um texto destinado à fala, incorporando em maior ou menor grau estratégias típicas da comunicação oral, pode se assemelhar ao trabalho de um letrista, conforme os métodos criativos a que este seja mais afeito. No caso de Dylan, na imensa maioria das vezes as canções nascem de um processo em tudo análogo ao da concepção de poemas. Robert Polito, um dos primeiros pesquisadores a ter acesso ao arquivo de Dylan recém adquirido pela Universidade de Tulsa, dá alguns

exemplos do que encontrou. Num cartão de visita de uma academia de ginástica, Dylan anotara: “I ’ll get as far away from myself as I can” [Eu irei para o mais longe que puder de mim mesmo], verso que seria incluído em “Things Have Changed” (2000). Polito menciona ainda uma folha escrita a mão com a letra de “High Water” (2001), “um trabalho artesanal meticuloso em caneta azul e preta, com infinitas variações e revisões. Ele [Dylan] emerge como um extraordinário editor do seu próprio trabalhos”²⁷. Trata-se de escrever poesia, ainda que para lhe dar a forma final de “poesia cantada”, cujas particularidades – a triangulação entre letra, voz e melodia – também serão levadas em conta, motivando supressões, acréscimos, adequações enfim, para que a linguagem aceite melhor o suporte musical-oral. O tecladista Jim Dickinson foi testemunha ocular do processo durante a gravação do álbum *Time Out of Mind*:

Dickinson ficou impressionado ao notar, no estúdio, que as letras de Dylan eram todas escritas a mão em folhas de caderno, como se ele tivesse escrito as canções numa sala de aula. Ele talvez estivesse trabalhando nelas por cinco ou seis anos, e continuava trabalhando nelas enquanto eram gravadas. (...) Ele escrevia com a mão esquerda e com um lápis, porque estava apagando palavras e versos e os reescrevendo. (EPSTEIN, 2011, p. 364).

As palavras que nascem como poesia só encontram sua *forma final no instante da gravação*, e no caso de Dylan mesmo essa forma é apenas provisória, já que ele altera versos e até estrofes inteiras nas performances ao vivo. Esse é um dos motivos para sua recusa em imprimir, nos álbuns, as letras das canções, algo iniciado pelos Beatles e corriqueiro no mercado fonográfico. Qualquer canção das mais banais que se possa recordar dos últimos quarenta anos no universo da música *pop* terá encontrado sua *forma escrita em versos* num encarte de disco; que o maior de todos os letristas recuse esse expediente é algo a se pensar. Talvez seja a sua maneira de mantê-las como organismos vivos, livres da fixação da escrita, existindo plenamente apenas no instante fugaz da enunciação oral.

3. DRUMMOND, CELEBRIDADE?

²⁷ “A lyric sheet for 2001's "High Water" shows meticulous craft work in pencil and blue ink, with endless variations and revisions. He emerges as an extraordinary editor of his own work," (GREENE, 2017).

Em 02 de julho de 2015 o caderno literário do *New York Times* traria uma resenha de *Multitudinous Heart*, coletânea de poemas de Drummond recentemente traduzidos para o inglês por Richard Zenith²⁸. O texto, assinado pelo crítico oficial do jornal, Dwight Garner, começava assim:

Carlos Drummond de Andrade é largamente considerado o maior poeta da história do Brasil, um país em que os poetas são levados a sério. Um de seus poemas, “Canção amiga”, certa vez esteve impresso na nota de cinquenta cruzados. A silhueta calva, eqüina e de óculos de Drummond aparece em camisetas e sacolas no Brasil. Desde 2002 há uma estátua sua em Copacabana, no Rio de Janeiro, cidade que adotou. Ao invés de em direção ao oceano, a estátua lhe dá as costas. Foi uma decisão graciosa (ele era um poeta da interioridade), mas que aborrece os não iniciados, que o queriam virado na direção contrária.²⁹

Pode-se imaginar o desconforto de um especialista brasileiro diante da maneira como Drummond é apresentado ao público americano. A informação de que o Brasil é “um país em que os poetas são levados a sério” talvez provocasse mais que um sorriso condescendente diante da ingenuidade de um estrangeiro, levado pelas aparências a conclusões precipitadas. Seria o caso de protestar, quem sabe invocando outro estrangeiro, Charles de Gaulle, para explicar ao bem intencionado Garner que o Brasil pode ser tudo, menos um país sério, e que na escala do pouquíssimo que levamos a sério, certamente a poesia não ocupa as primeiras posições.

Poderíamos tentar explicar a Garner como a sua própria introdução já oferece elementos para exemplificar o quanto as coisas no nosso país não são como parecem. Que de fato, Drummond foi homenageado certa vez com uma cédula, como o foram Cecília Meireles e Machado de Assis, mas que a tal cédula esteve apenas cerca de dois anos em circulação, vitimada por mais um dos intermináveis picos de hiper-inflação, aos quais invariavelmente se seguiam planos econômicos mirabolantes em geral inúteis senão para aprofundar o problema. Que desde sua inauguração em 2002, a estátua de Drummond vem sendo constantemente vandalizada – será que por aqueles que, não

²⁸ ANDRADE, Carlos Drummond d. *Multitudinous heart: selected poems*. Translated by Richard Zenith. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.

²⁹ Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) is widely considered the greatest poet in the history of Brazil, a country where poets are taken seriously. One of his poems, “Canção Amiga” (“Friendly Song”), was once printed on the 50 cruzados bill. Mr. Drummond’s bald, equine, bespectacled visage appears on T-shirts and book bags in Brazil. Since 2002 there has been a statue of him on the Copacabana in Rio de Janeiro, his adopted hometown. This statue faces away from, not toward, the ocean. This was a witty decision (he was an inward poet) that annoys the unintelligentsia, who want him spun around. (GARNER, 2015).

podendo “virá-lo ao contrário”, tentam ao menos poupá-lo de um espetáculo urbano já não tão agradável quanto o que costumava presenciar décadas atrás? – até que se perdesse a conta de quantos pares de novos óculos já se confeccionaram para o poeta. E que a estátua – possivelmente desaprovada pelo poeta se estivesse vivo, como as demais em Belo Horizonte e Itabira – não se faz acompanhar de outros *mementos* que ao invés de um mero culto a sua figura, fossem de fato úteis para a preservação do legado do poeta, na forma de iniciativas do poder público capazes de estimular e facilitar o acesso à leitura e à cultura, como “Bibliotecas Carlos Drummond de Andrade”, ou “Centros de Estudo Rosa do Povo”, concebidos para estar ao alcance do exército de analfabetos funcionais que fingimos não ver e diminuindo um pouco o abismo social e cultural que separa o Brasil em dois.

Apaziguados pelo desabafo, poderíamos enfim, não sem certo afeto paternal, explicar cuidadosamente a Garner que, mesmo esse Brasil do andar de cima – o que usa as sacolas e camisetas com a figura respeitável do poeta – em geral não passa do terceiro poema quando o assunto é Drummond. Conhece sua obra de “oitiva”, espalhando estereótipos equivocados cujo desserviço é maior do que a pura e plana ignorância do seu nome.

Para além do legítimo que possa haver em toda essa argumentação severa, restaria ainda outra razão de incômodo, talvez mais difícil de manifestar, na medida em que apesar de toda a possível ingenuidade de Garner e da provável insuficiência do seu conhecimento da realidade brasileira, seu texto enfatiza um dado de fato *real* sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade, ainda não suficientemente percebido entre nós: uma popularidade absolutamente incomum para um escritor – especialmente para um poeta – de que Drummond já desfrutava em vida, e que parece não arrefecer, passados 30 anos de sua morte. Trata-se de um fenômeno invulgar em qualquer língua, e ainda mais surpreendente num país majoritariamente “iletrado” como o Brasil.

O olhar do estrangeiro tem dessas coisas. Nem sempre enxerga a nuance, mas às vezes capta algo que não vemos, talvez porque já assimilado na categoria das coisas tornadas muito naturais.

3.1 A POPULARIDADE É UMA FACA DE DOIS GUMES

Contemporaneamente, a palavra *celebridade* – cujo uso aqui pode parecer uma mera provocação – ganhou uma conotação muito diferente. Numa sociedade em que o culto à personalidade se tornou uma finalidade em si, “*celebridade*” foi gradativamente perdendo o sentido de adjetivo para se tornar substantivo, designando um tipo específico de “*pessoa famosa*”, em que nem sempre contam atributos pessoais. Nas biografias (um gênero que lida diretamente com o assunto) de Dylan, há sempre destaque para o modo peculiar como esse artista de fama planetária lida com a questão.

O historiador Daniel Boorstin observou certa vez uma mudança nos valores norte-americanos, que substituiu o herói clássico pela *celebridade*. “O herói se distinguia por suas conquistas; a *celebridade* é criada pela mídia.” Ele acrescenta sombriamente: “a mesma atividade que cria a *celebridade* inevitavelmente vai destruí-la. Ela será destruída do mesmo modo como foi criada, pela publicidade.” A tragédia é familiar, de vidas de heróis/*celebridades* como F. Scott Fitzgerald e Janis Joplin e Kurt Cobain e Tiger Woods. O fato de Bob Dylan – mais famoso que todos eles – ter conseguido ficar quarenta anos afastado da imolação da mídia diz mais sobre seu caráter do que um time de jornalistas investigativos poderia dizer. (EPSTEIN, 2011, p. 336)

O poeta-cantor sempre mostrou grande aversão à curiosidade da mídia por sua vida pessoal (que não se traduz numa aversão a discutir a sua obra, como as centenas de entrevistas que já concedeu e continua concedendo indica), e de fato impressiona sua capacidade de se manter relativamente imune ao canto da sereia; poderíamos afirmar, guardando as devidas proporções, que sua natureza reservada, avessa ao brilho fácil do *jetset*, não está muito distante da atitude de Drummond, um “homem para quem o contato físico costumava ter a violência de atentado” (CANÇADO, 2006, p. 32).

Betsy Bowden, em sua pioneira tese de doutorado sobre Dylan, inicia advertindo para o grande equívoco que há em considerá-lo um “produto da indústria cultural” (BOWDEN, 1982, p. 1), ou do entretenimento, já que em vários sentidos tanto sua figura quanto sua obra ultrapassam a feição em geral plana desses meios. Se é, por um lado, fundamental relativizar a aplicação da palavra *celebridade* a Drummond, não é menos verdade que temos que fazer o mesmo no caso de Dylan.

Quando falo da nossa dificuldade – nós, brasileiros, que estamos próximos de Drummond – em perceber, assimilar e discutir o lado “*celebridade*” do poeta, estou procurando relativizar o negativo e o positivo que o fato simultaneamente carrega. Não se está tentando dizer aqui que a enorme estatura de Drummond não esteja devidamente reconhecida por uma fortuna crítica consistente – até pelo contrário – mas dificilmente

se encontrará um texto em que a sua *popularidade*, essa disseminação em que o reconhecimento da sua figura transborda para o espaço massificado, seja enfatizada como Garner o faz. Decerto que o americano diz o que diz tomando como ponto de partida sua própria realidade; a vida de Eliot virou filme, mas não parece provável topar em Nova York com o seu rosto estampado em camisetas de jovens, ou, o que é ainda mais importante, a obra de Eliot não legou à língua inglesa versos como que já incorporados à fala popular, como “E agora, José?”, ou “No meio do caminho tinha uma pedra”; não se nota enfim, uma presença transversal da poesia de Eliot, se expandindo massivamente para fora do suporte original escrito, na música, no cinema e em outras formas literárias, como ocorre com a poesia de Drummond.³⁰

Essa elipse crítica em face da popularidade de Drummond, o incômodo que sentimos diante de uma resenha que festeja a disseminação de sua figura em camisetas e sacolas, talvez seja um sintoma do que Andreas Huyssen aponta como aquela “formação reativa” do modernismo:

[o] pesadelo de ser devorado pela cultura de massa – a mulher – através da cooptação, da mercantilização, e do tipo “errado” de sucesso é o medo constante da arte modernista, que tenta demarcar seu território fortificando as fronteiras entre arte genuína e a cultura de massa inautêntica. (HUYSSSEN, 1986, p.53).

Transplantar para o contexto brasileiro a reflexão de Huyssen, nascida da observação da arte européia e em diálogo com o pensamento de Adorno, é uma operação delicada. Talvez entre nós essa formação reativa apareça mais na reflexão crítica do que no horizonte de preocupações dos artistas propriamente (e eu não descartaria que seja assim inclusive fora do Brasil). Se reduzirmos o foco para a poesia modernista brasileira, a questão se complica, já que na obra de um autor como Oswald de Andrade podemos falar de um intenso movimento no sentido oposto, um cruzamento deliberado de fronteiras. Há aqui um problema de perspectiva, já que o termo “cultura de massa”, corrente desde Adorno e cujo uso não é desinteressado, não equivale, no pensamento da Escola de Frankfurt à “cultura popular” (esta seria sua contra-face “autêntica”), o que inclusive levaria Adorno a preferir “indústria cultural”, evitando assim uma confusão desta com a cultura “do povo”, ou “das massas”. De qualquer modo, a famosa frase de Oswald, “A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico”, mostra o quanto a idéia de uma “cultura de massa inautêntica”, não lhe mete medo.

³⁰ A influência de Eliot na obra de Dylan é uma exceção que parece confirmar a regra.

Considerada em seu conjunto, a obra de Drummond parece desenvolver-se relativamente liberta da “formação reativa” detectada por Huyssen, pois dificilmente a sua poesia compactua com um esforço de manter-se imune ao que está do outro lado do “grande muro” que tenta separar o popular do erudito. Sofisticada em seus recursos de linguagem, dialogando com a mais alta tradição poética, repleta de uma complexa ontologia, a poesia de Drummond não deixa de falar ao homem comum, façanha que é talvez um dos grandes enigmas da sua feição naturalmente dialética. Não se está dizendo com isso que na máquina de tensões drummondiana inexistam movimentos de refração às formas “populares”, mas estes coexistem com um uso frequente da linguagem simples, enfatizando o caráter heterogêneo dado no conjunto da obra. A heterogeneidade em si já sinaliza o quanto é infundado atribuir ao poeta o “medo constante” de cooptação pelo “mercado”, que, no entanto, parece presente quando se olha para a sua fortuna crítica. Decerto que essa não é uma prerrogativa específica da crítica drummondiana; trata-se de uma forte tendência talvez mais pronunciada nos autores que se dedicam a objetos “canônicos”. O pensamento de Adorno continua a exercer forte impacto, e tendemos a associar automaticamente o que é “comercial” ou popular à má literatura, enquanto a “boa” literatura geralmente é a que permanece restrita a um pequeno grupo de leitores qualificados. Tenho inclinação a concordar, mas como uma tendência dominante, não como regra geral. No caso específico da poesia, gênero naturalmente restrito a poucos leitores, a refração à lógica mercantil está dada *a priori*; até o final da década de 1960, o último livro de poemas a se tornar um *best-seller* internacional fora *As flores do Mal*, e não me parece que desde então alguma outra obra do gênero tenha superado a de Baudelaire.³¹

Apesar de não dispor de dados qualitativos – na verdade esses dados não importam muito; a popularidade de Drummond é um fenômeno devidamente conhecido e que não se prende exclusivamente à vendagem dos seus livros – desconfio que dentre os poetas brasileiros, Drummond detêm as marcas editoriais mais significativas, o que não significa que “vender bem” fosse uma preocupação sua (como também não era para Baudelaire, que “se contentava em escrever para os mortos” (HAMBURGER, 2007, p. 12). Mas talvez a prática de uma poesia de largo alcance o fosse, não exatamente em números absolutos, mas no sentido de ser capaz de atingir um público de largo espectro. “É realmente agradável quando uma pessoa me escreve do interior do Brasil, de uma

³¹ Tomei a informação de Michael Hamburger, que por sua vez remete a um ensaio de Benjamin sobre Baudelaire, incluído em *Iluminações*. (HAMBURGER, 2007, p.11)

cidade qualquer, para dizer que se comoveu com uma coisa que eu fiz. Isso vale mais do que o elogio técnico de um especialista em literatura.”, diria o poeta a Zuenir Ventura numa entrevista de 1980. (VENTURA, 1980). Drummond não teve medo do tipo “errado” de sucesso que pudesse vitimá-lo, talvez porque estivesse consciente da grandeza de sua obra, ou para colocar de um ponto de vista menos personalista, da grandeza *da poesia* em não se deixar perverter com facilidade, mesmo quando deslocada para outros suportes, como acontece com vários de seus poemas.

O fato de Drummond ter sido o enorme poeta que foi, não impede que sua obra alcance uma popularidade em geral vedada aos poetas, e diferentemente de Baudelaire, experimentada em vida. Sua atividade jornalística sem dúvida contribui para isso, mas passados trinta anos de sua morte o que continua como que marcado num imaginário coletivo brasileiro é a sua poesia, não apenas muito lida, discutida e estudada no ambiente acadêmico, mas como *assunto de conversa* do leitor médio.

Decerto há quem veja a larga difusão da obra de Carlos Drummond de Andrade como um dado irrelevante. Há mesmo quem veja essa difusão como algo *deletério*. Desde o primeiro texto que escrevi sobre Drummond e Dylan, um embrião do que viria a ser o projeto dessa tese, mencionava a grande popularidade de ambos como um ponto em comum a ser investigado, mas confesso que até pouco tempo guardava certo pudor em afirmá-la como algo *positivo*. Essa reserva veio diminuindo gradativamente, e uma leitura recente em particular contribuiu bastante para que eu pudesse fazê-lo com segurança. Leslie Fiedler, autor de um dos mais importantes estudos sobre o romance norte-americano, passou as últimas décadas de sua extensa carreira focado na cultura popular, e ao conhecer sua abordagem tive a impressão de estar mais próximo de intuições ainda não devidamente formuladas. Fiedler recorre a um texto de Tólstoi para desenvolver seu ponto de vista:

Agora, Tolstoi, em *O que era arte?* estava disposto a tomar uma posição que me deixa tentado enquanto reflito sobre esse aspecto da arte popular; ele estava disposto a dizer, ok, vamos jogar fora todos esses velhos valores estéticos junto com esses velhos valores éticos; vamos conceder que uma coisa sobre a cultura de massa que parece de “valor” é o fato de que ela coloca todos juntos – negros e brancos, velhos e novos, homens e mulheres, educados e não-educados, todos. Tolstoi foi tão longe ao ponto de argumentar que a única literatura no mundo que seria afinal duradoura seria o tipo de literatura que colocava todos juntos. E ele estava disposto a substituir o velho esnobismo por um esnobismo invertido; insistindo que aquilo que agrada a poucos provavelmente seria ruim, enquanto o que agrada a muitos seria bom. O velho esnobismo tinha ensinado que todos os livros apreciados por um grande número de pessoas provavelmente não seriam

bons; e todos os livros considerados por uma minoria, como *Paraíso perdido*, seriam bons. (...) **Mas substituir uma ortodoxia rígida por outra é colocar o esnobismo de cabeça pra baixo, significa estar disposto, como Tolstoi estava, a negar, não apenas Shakespeare e Michelangelo, mas o seu próprio *Anna Karenina*.**³² (grifos meus).

Até conhecer os ensaios de Fiedler, o máximo que eu me permitia dizer era que a popularidade, em seu sentido de algo que atinge um largo número e variedade de pessoas, *não seria um mal em si*. Que a poesia não se corrompe facilmente apenas por seu contato com formas outras como a canção (ela pode se corromper, inclusive, dentro do próprio campo da poesia). Que a grandeza de autores como Drummond e Dylan ultrapassa a discussão sobre os suportes em que ela se manifesta, ou a maior ou menor qualificação das respostas que provocam. Que, seja sob quaisquer formas, da *terza rima* ao xote, da redondilha ao rock, nas encarnações dúbias da rima no soneto e na balada, há o que é bom e há o que é ruim, por mais difícil que seja determinar tais conceitos, e por vedado que possa parecer ao discurso acadêmico a aplicação desses adjetivos.

Para Fiedler, a popularidade da obra é *um bem em si*. O trânsito das formas altas para outros suportes, ao invés de corrompê-las, é a prova dos nove de sua vitalidade, e a amplitude das respostas que uma obra provoca, venham elas de onde vierem, é o que torna o seu autor grande. Há outros autores que acompanham Fiedler na sua argumentação, sem, no entanto, advertir para o risco de *substituir um esnobismo por outro* (ainda que sem afirmar categoricamente a operação) algo contra o qual não apenas Fiedler se previne, mas explicita na própria variedade de sua ensaística, que vai de Dante a James Fenimore Cooper; de Shakespeare a Jerry Lewis; de Dom Quixote a Ezra Pound.

Cada uma das faces desse “esnobismo” implicaria em deixar de fora autores e processos importantes; no meu caso, inviabilizariam sequer iniciar uma aproximação

³² Now Tolstoi in *What Was Art?* was willing to take the position which tempts me, as I reflect on this aspect of popular art; he was willing to say, OK let's throw out all the old aesthetic values along with the old ethical values; let's grant that the one thing about mass culture which seems of “value” is the fact that it joins everybody together—black and white, young and old, male and female, learned and unlearned, everybody. Tolstoi went so far as to argue that the only literature in the world which was finally endurable was a kind of literature which did join everybody together. And he was willing to substitute for the old snobbism an inverted snobbism; insisting that what pleased the few was probably bad, what pleased the many was good. The old snobbism had taught that all books liked by a large number of people were probably no good; and all books treasured by a minority, like *Paradise Lost*, were good. (Some students of mine once, by the way, when they were practicing something called “pejorative criticism” in the late sixties, criticism which had to be short and negative, used to say of *Paradise Lost*—“Too fucking long.”) But to substitute one hard orthodoxy for another is to turn snobbism upside down, means to be willing, as Tolstoi was willing, to deny, not just Shakespeare and Michelangelo, but his own *Anna Karenina*. (FIEDLER, 2008, p.22)

entre um poeta brasileiro e um compositor popular norte-americano. Mais do que a própria aproximação, no momento atual da minha reflexão penso que esse esnobismo impediria ver, por exemplo, como a dialética entre alta literatura e cultura popular, é uma marca profunda, distintiva, tanto das canções de Bob Dylan quanto da obra poética de Carlos Drummond de Andrade.

4. ARTE ALTA E CULTURA DE MASSA

A despeito dos profundos intercâmbios e cruzamento de fronteiras no campo da expressão artística – ou justamente por causa deles – no modernismo vimos surgir e prevalecer o Grande Divisor nas artes (The Great Divide), o “discurso que insiste na distinção categórica entre arte alta e cultura de massa”, como aponta Andreas Huyssen. Nascido sobre o imperativo de “salvar a dignidade e a autonomia da obra de arte das pressões totalitárias dos espetáculos de massa fascistas, do realismo socialista e de uma degradação cada vez maior da cultura de massa comercial do ocidente” (HUYSSSEN, 1997, p. 11), o discurso do “Grande Divisor” teve em Adorno o seu principal teórico e foi eficaz em colocar a crítica com pelo menos um dos pés atrás em face do espetáculo heterogêneo da cultura no decorrer do século XX, desconfiando do mero uso e abuso da estética com o objetivo único da geração do lucro ou da mais perigosa conquista de corações e mentes. Huyssen está mais interessado, no entanto, no efeito colateral desse ato de salvaguarda, de alta ressonância ainda hoje para a crítica, incapaz de perceber como, sobretudo a partir do pós-guerra, “as fronteiras entre a alta arte e a cultura de massa se tornaram cada vez mais fluidas, e devemos começar a ver esse processo como uma oportunidade, ao invés de lamentar a perda de qualidade e a falta de ousadia” (HUYSSSEN, 1997, p. 11).

Oportunidade, no caso, de ouvir a cacofonia de um mundo onde letra, voz, poema, canção, indústria cultural, arte alta, mercado ou museu se alteram e se alternam mutuamente em face uns dos outros o tempo todo, sem necessariamente se subjugarem numa fagocitose em que o termo “mais fraco” da equação – sob o critério da lógica capitalista, ou seja, o menos capaz de gerar audiência de massa e em consequência lucros também massivos para as grandes corporações, vilão arquetípico já personificado pela televisão ou Hollywood no passado recente e hoje encarnada nos muito mais poderosos conglomerados da tecnologia e da comunicação digital – acaba por perecer.

Ainda que nem sempre facilmente compreendidos sob os critérios da crítica, e não raro deixados de lado muito menos por essa dificuldade do que pelo risco que representam para o teórico ou o acadêmico repentinamente tomados de repulsa ante a perspectiva de sujar as mãos no caldo grosso em que a patuléia se lambuza, categorias como o “filme-de-arte”, o “poema-piada”, ou o “romance-reportagem” hoje em dia não causam espécie a mais ninguém. Não nos esqueçamos do “poeta-cantor”. Bob Dylan rejeitava esse rótulo – bem como todos os demais que tentavam lhe aplicar – preferindo se definir em resposta irônica como “um cara que canta e dança”.

Huyssen fala de um lugar confortável. Ele vem justamente da Escola de Frankfurt que Adorno e Horkheimer, Benjamin e Marcuse tornaram um paradigma do pensamento de ponta na crítica cultural, indissociável de qualquer história das ideias do século XX. Em princípio, Huyssen vai em direção oposta à de Adorno, enfatizando a força do contexto contra o qual o seu antecessor *precisava* lutar...Não é que ele tente desculpar Adorno por seu azedume em face da cultura “popular”, mas na tarefa de evidenciar o quanto o seu próprio pensamento tem do caráter de resistência inerente à boa crítica, Huyssen nos lembra o quanto a ascensão do fascismo primeiro, o rolo compressor da indústria cultural de orientação capitalista depois, e peculiaridades muito alemãs como a inexistência de uma tradição popular minimamente expressiva na música, foram estímulos decisivos para o ataque de Adorno ao que então nomeou por indústria cultural, e de onde futuramente surgiriam manifestações como o cinema americano dos anos 70, o Tropicalismo no Brasil e o rock inglês, para ficar com apenas alguns dos fenômenos importantes que se localizariam naquele “terreno movediço” ao mesmo tempo fértil e traiçoeiro em que a arte alta e a cultura de massa se amalgamam.

Huyssen vai além da superfície em que fica muito da crítica ao pensamento de Adorno. Na tentativa de mostrar o equívoco que há em tomar seu pensamento em termos simplistas, sustenta que a “visão de Adorno da indústria cultural e do modernismo não é tão binária e fechada quanto parece”³³, mencionando suas hesitações e dúvidas mais claramente manifestas na *Dialética do Esclarecimento*.³⁴

A noção corrente quando se pensa em Adorno, no entanto, ainda é a do ataque a tudo que não pertença ao campo da arte alta, que é de onde nasce o pensamento

³³ “Adorno’s view of the culture industry and modernism is not quite as binary and closed as it appears.” (HUYSSSEN, 1986, p. 20).

³⁴ Importante notar que a *Dialética* é posterior aos ensaios “O fetichismo na música e a regressão do ouvido” e “O esquema da cultura de massa”, ambos contendo críticas ferrenhas à música popular e à indústria cultural.

inovador autêntico, enquanto a indústria cultural permaneceria “sob o signo da eterna recorrência do mesmo”. Muito do posicionamento de Adorno se explica também pela decepção com o que resultou dos esforços das vanguardas:

As tentativas das vanguardas de dissolver as fronteiras entre arte e vida – fossem as do dadaísmo e surrealismo ou aquelas do produtivismo e construtivismo russo – tinham terminado em fracasso no final dos anos de 1930, um fato que fez o ceticismo de Adorno em face da junção entre arte e vida bastante compreensível. De uma maneira nunca planejada pela vanguarda, a vida, de fato, tinha se tornado arte – na estetização fascista da política como espetáculo de massa, bem como na ficcionalização da realidade imposta pelo realismo socialista de Jdanov e pelo mundo de sonho do realismo capitalista promovido por Holywood.³⁵

Claro que é preciso considerar o quanto havia de “militância”, e uma militância plenamente justificada, no caso do ataque de Adorno à indústria cultural. A formulação de Huyssen nos faz pensar no anelo vanguardista da equivalência entre arte e vida como um tiro saindo pela culatra; na verdade três; amparo ao pesadelo totalitário do fascismo; a instrumentalização da arte sob orientação jdanovista e uma alienação irremediável de *abrangência global* financiada pelos dólares dos estúdios americanos.

É contra isso que Adorno se coloca, sem reconhecer no entanto, que a arte é um gato de sete vidas, capaz de resistir sob novas formas às imposições do capital, do mercado, do consumo. “Adorno (...) nunca questionou a si mesmo o quanto talvez essas limitações [do impulso de reificação] pudessem estar localizadas *nas produções da própria indústria cultural.*”³⁶ (grifos meus). Pode parecer pouca coisa, mas a admissão dessa possibilidade retiraria da indústria cultural grande parte do caráter nefasto que a particulariza como uma práxis manipuladora que subordina toda criação exclusivamente à sua finalidade de produzir lucro, traço decisivo para considerá-la como uma entidade dotada de dinâmica própria. Se nela se encontram e se chocam o artificial e o genuíno, o reificado e o humano, o alto e o baixo, o veneno e o remédio, ela não se diferenciaria tanto de outros “movimentos” identificáveis na série histórica.

³⁵ The avantgarde’s attempts to dissolve the boundaries between art and life – whether those of Dada and surrealism or those of Russian productivism and constructivism – had ended in failure by the 1930s, a fact which makes Adorno’s skepticism toward sending art back into life quite understandable. In a sense never intended by the avant-garde, life had indeed become art – in the fascist aestheticization of politics as mass spectacle as well as in the fictionalizations of reality dictated by the socialist realism of Zhdanov and by the dream world of capitalist realism promoted by Hollywood. (HUYSEN, 1986, p. 34).

³⁶ While Adorno recognized that there were limitations to the reification of human subjects through the culture industry which made resistance thinkable at the level of the subject, he never asked himself whether perhaps such limitations could be located in the mass cultural commodities themselves. (HUYSEN, 1986, p. 28).

Reconhecer na indústria cultural ou cultura de massa a própria potência que anula os seus efeitos deletérios talvez fosse um risco grande demais, na medida em que faria parecer exagerados os esforços para denunciá-los. Seria um gesto contrário à lógica um tanto maquiavélica de não deixar flancos para o adversário, na medida em que abriria mão da honestidade intelectual como um mal menor em nome do objetivo final de evitar a catastrófica vitória do inimigo. Nesse sentido o próprio uso do termo “cultura de massa” constituiria um ato falho; “(...) alguns críticos abandonaram a noção de ‘cultura de massa’ de modo a evitar o argumento (contrário) de que ela surge espontaneamente das próprias massas, como uma forma contemporânea de arte popular”, diz Huyssen (HUYSSSEN, 1997, p. 45).

O lapso de Adorno, inconsciente ou deliberado, ao não admitir que as vozes contestatórias da indústria cultural pudessem surgir dela mesma, faz par com a posterior e deliberada “mudança terminológica que quer sugerir que a cultura de massa moderna é imposta e administrada de cima para baixo” (HUYSSSEN, 1997, p. 46). Essa ausência tem em ambos os casos raízes contextuais. Por um lado podemos falar numa omissão tática em obediência à estratégia que um pensamento de combate exige; não abrir flancos para o adversário. Por outro é possível pensar que naquele momento, a ainda incipiente indústria cultural não alcançara o nível de sedimentação necessário para gerar em seu próprio seio um movimento contrário endógeno, capaz de combater o regime usando suas próprias armas. Isso aconteceria com mais força a partir da década de 1960 e não na Europa, mas nos Estados Unidos e no Brasil.

A má vontade para com a música popular em Adorno é grande. Podemos entendê-la num europeu de formação erudita. Por um lado, o uso musical para ele é a escuta estrutural estrita e consciente de uma peça, a percepção da progressão das formas através da história da arte e através da construção de uma determinada obra. Por outro, o equilíbrio entre a música erudita e a popular, num país como a Alemanha, faz a balança cair espetacularmente para o lado da tradição erudita, porque a música popular raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura, vivendo numa espécie de marasmo *kitsch* e digestivo (aliás, nos países europeus, o que trouxe de volta a grande vitalidade da música popular, quando foi o caso, foram os meios elétricos e o rock). (WISNIK, 2004, p. 176).

Com esse comentário José Miguel Wisnik particulariza no campo da música a importância em contextualizar o pensamento de Adorno, sublinhada por Huyssen de

modo geral; não é pouco lembrar que seu ensaio é anterior ao livro de Huyssen.³⁷ O contexto de onde Adorno escreve, o seu tempo e lugar enquanto observador são decisivos para o juízo de valor negativo da música popular que é mote do clássico ensaio “O fetichismo na música e a regressão do ouvido”. (ADORNO, 2001, pp. 29-60). Desde que se aprofundou uma reavaliação das relações entre popular e erudito – de termos como consumo, cultura de massa e indústria cultural nos anos de 1980 – para quem pretende discutir as qualidades artísticas intrínsecas de peças da música popular que guardem alguma relação com a indústria cultural, Adorno ainda é o autor com quem dialogar, no mínimo como tarefa útil para sublinhar por contraste o quanto objetos de outros tempos e lugares, como a música popular brasileira da segunda metade do século XX, escapam das suas categorizações. É um exercício curioso tentar imaginar o que diria Adorno – ou mesmo Andreas Huyssen – caso pudesse e houvesse conhecido intimamente as alturas que a canção popular alcançou no Brasil, sobretudo a partir da década de 1960.

O ensaio de Wisnik expunha, na década de 70, a dialética a que a música popular brasileira submetia o conceito do “grande divisor” no modernismo, façanha que poderia perfeitamente ocupar o espaço daquela ausência que o próprio Huyssen lamenta no pensamento de Adorno, incapaz de ver o potencial de questionamento da manifestação artística, inclusive em face dos próprios mecanismos que a colocam em movimento; se “a teoria da manipulação total subestima a natureza dialética da arte” (HUYSSSEN, 1997, p. 109), a música popular brasileira é uma prova disso. A Tropicália, por exemplo, nasceu como um produto da indústria fonográfica, mas desenvolveu-se desde a origem dando provas de sua capacidade para manter-se arisca à assimilação do público e da indústria; de continuar informativa ao invés de redundante³⁸, de desafiar o mercado ao invés de se pautar por ele. Wisnik faz uma síntese desta e de outras dialéticas cruciais sob as quais a música popular se desenvolveria no Brasil:

Originária da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus

³⁷ Silviano Santiago comentara o pioneirismo da reflexão de Wisnik, estabelecendo relações (de outro tipo) entre esta e o pensamento de Huyssen. A réplica de Wisnik aparece na sequência de “O minuto e o milênio”. A referência aqui é meramente informativa, sem relação com a reflexão que tento desenvolver.

³⁸ O conceito, que colhi das análises de Augusto de Campos em *O balanço da bossa*, estaria originalmente em Andre Moles, segundo o próprio Augusto. O informativo rompe o código já conhecido pelo ouvinte; o redundante dialoga com o seu conhecimento prévio. A mensagem estética, para ocorrer, deve promover a mistura entre as duas tendências. Ver CAMPOS, 1974, pp. 179-188.

padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras de estandardização e da redundância mercadológica. (WISNIK, 2004, p. 211).

Para quem está imerso na obra de Bob Dylan, estabelecer um paralelismo imediato ao se deparar com uma frase como essa é uma tentação irresistível. Em 1965, enquanto Caetano Veloso, Gilberto Gil e seus companheiros se preparavam para elaborar novas formas para a canção, misturando tradição e modernidade (não sem provocar escândalo em tradicionais e modernos), música e poesia, João Gilberto e Jimmy Hendrix, sem ter tempo a temer a morte ou os fantasmas do mercado, algo semelhante acontecia nos Estados Unidos.

4.1 DYLAN E OS *BEATS*

Greil Marcus aponta como, em sua primeira encarnação de autor e cantor de baladas *folk*, Dylan

simbolizou todo um complexo de valores, toda uma forma de existência no mundo. (...) uma escala de valores que colocava o campo sobre a cidade, o trabalho sobre o capital, a sinceridade sobre a formação, a imaculada nobreza do homem e da mulher comuns sobre o homem de negócios e o político, ou a natural expressividade do folk sobre os interesses pessoais do artista.³⁹

Uma voz moral advertindo para os riscos do sujeito em se perder num mundo cada vez menos voltado para o humano, o canto de Dylan foi tomado como expressão perfeita do que preconizava a nova esquerda americana. O *folk revival* era um braço artístico do Movimento pelos Direitos Civis nos EUA, e na sua busca por manter a estética popular preservada em toda a sua pureza original, protegida contra a contaminação da cultura do entretenimento (em particular o rock 'n roll), ouvem-se ecos do pensamento de Adorno. Por complicado que seja relacionar positivamente Adorno a uma expressão musical popular, as premissas básicas do folk de se manter o mais distante possível dos tentáculos da indústria cultural e sempre cioso do dever de

³⁹ He symbolized an entire complex of values, a whole way of being in the world (...) a scale of values that placed, say, the country over the city, labor over capital, sincerity over education, the unspoiled nobility of the common man and woman over the businessman and the politician, or the natural expressiveness of the folk over the self-interest of the artist. (MARCUS, 1997, p. 21).

autenticidade, reafirmação da tradição, negação do individualismo autoral e atenção ao papel da arte como lugar de enunciação de uma crítica à sociedade através de seus valores formais, remetem à perspectiva adorniana, senão mais por seu caráter reativo: no intrincado espectro da cultura nos anos de 1960, quanto a vários critérios o folk está numa posição diametralmente oposta à ocupada pela música pop, essa sim o verdadeiro vilão capaz de perpetrar todos os malefícios contra os quais Adorno nos alerta.

A afirmação dos valores do campo sobre a cidade – do passado sobre o presente – de certa maneira acompanharia Dylan, como veremos, mesmo nos momentos em que ele aparentemente abraça a cultura urbana de olhos voltados para o futuro. Mas como se vê em “Visions of Johanna”, ele desenvolveria uma perspectiva cada vez mais ambivalente em relação a tudo, e o *folk* não permitia ambivalências. Dylan nasce no seio do *folk*, para em seguida lhe dar as costas. Não devemos ver aí um ato de traição; foi um dar as costas a si mesmo, pois em 1963, Bob Dylan *era o folk revival*, tinha se tornado maior que o movimento, e para escapar das pressões que ameaçavam sua autonomia artística, reinventou-se espetacularmente, apenas a primeira de suas muitas reinvenções. A linguagem poética presente desde o início de sua carreira, recrudescia em suas tensões, tornando-se inapropriada para lidar com a ética da convicção demandada pelo folk.

No início de seu livro sobre as relações entre a literatura *beat* e o mundo da música popular na década de 1960, Simon Warner sumariza seus objetivos:

[um livro] que considera os caminhos pelos quais dois mundos artísticos diferentes encontraram um solo comum no último terço do último século. Os músicos de rock na crista da onda dos anos 1960 e uma comunidade radical de escritores, que tinha originalmente marcado os anos 1950, forjando amizades e alianças que desafiarão a divisão tradicional entre a forma de cultura de massa chamada música popular e o reino da literatura, um mundo que teria, convencionalmente, direcionado sua produção para uma elite ao invés de para uma liderança do *mainstream* (...) uma era em que barreiras foram quebradas e em que um modelo cultural que vinha de longa data, construído sobre as noções de arte alta e baixa, estava sendo revisitado, reordenado e entendido sob um novo ponto de vista. Isso não seria meramente um acontecimento para iniciados, lateral aos eventos centrais que hoje relembramos como “swinging sixties”. Ao contrário, o período testemunharia os dois grandes atos musicais na ordem do dia – os Beatles no Reino Unido e Bob Dylan nos EUA – desenvolvendo associações com vários nomes da linha de frente da comunidade *Beat*: inicialmente com a mais efusiva de suas figuras centrais, Allen Ginsberg, e

depois com o romancista William Burroughs, os poetas Lawrence Ferlinghetti e Michael McClure e outros.⁴⁰

O encontro de Dylan com os Beats – em especial com Allen Ginsberg – é um daqueles eventos que nos leva a pensar, ansiosos, o que aconteceria ao mundo caso ele não houvesse ocorrido. Nesse caso, não há razão para alarme; considerando o que Dylan já realizara até 1964, seu conhecimento prévio da obra de Kerouac e Ginsberg, e o fato desse último ser figura fácil no Greenwich Village, a meca do *folk* novaiorquino do qual Dylan era o nome do momento, o encontro entre os dois era algo como a morte, que viria cedo ou tarde. E que acabaria se dando no apartamento de Ted Wilentz, cujo sobrinho, Sean, se tornaria historiador em Princeton, e autor de um importante livro sobre Dylan.⁴¹ Entre aproximações e afastamentos, a história de Allen Ginsberg e Bob Dylan prosseguiria por muitos anos, até 05 de abril de 1997. Nessa noite, num concerto em New Brunswick no Canadá, Dylan cantaria “Desolation Row”, a canção preferida do poeta que acabara de falecer em Nova York, em homenagem a “uma das duas pessoas sagradas que conheceu na vida”⁴², como declara a Robert Shelton. A procissão de figuras literárias que caminha pela “Rua da desolação” tem algo a dever à influência dos Beats e de Ginsberg, sobretudo à parataxe de “Howl” que traz para a mesma altura a metafísica da cabala e o odor de cerveja dos sem teto do Brooklin. O título seria ainda uma alusão a *Desolation Angels*, romance de Jack Kerouac (como “Visions of Johanna” seria uma referência a *Visions of Gerard*, também de Kerouac).

Como Warner aponta, a conjunção entre literatura e canção que se deu naquele momento não foi um fenômeno de alcance restrito, mas uma das mais profícuas

⁴⁰ [the book] which considers the ways in which two different artistic worlds found common ground in the final third of the last century. The rock musicians who came to the fore at the heart of the 1960s and a radical community of writers, who had originally made their mark in the 1950s, forged friendships and alliances that would challenge the traditional divide between that mass cultural form called popular music and the realm of the literary, a world that would have, conventionally, aimed its output at an elite rather than a mainstream leadership. (...) an era when barriers were being broken and the long-established cultural model, constructed on notions of high and low art, was being re-visited, re-ordered and understood anew. (...) Nor would this be merely an esoteric sideshow to the main event we now recall as the Swinging Sixties. On the contrary, the period would witness the two greatest musical acts of the day – the Beatles in the UK and Bob Dylan in the US – developing associations with various leading names from the Beat Community: initially with its most voluble figurehead Allen Ginsberg and later with novelist William Burroughs, poets Lawrence Ferlinghetti and Michael McClure and others. (WARNER, 2013, p. xvi).

⁴¹ WILENTZ, Sean. *Bob Dylan in America*. New York: Doubleday, 2010. Wilentz narra como Ginsberg teria ficado desde o primeiro momento absolutamente encantado com Dylan, e por isso cauteloso em se aproximar demais dele. “Eu teria me tornado uma espécie de mascote” (WILENTZ, 2010, p. 46).

⁴² A outra seria Sara Lownds, depois Sara Dylan, com quem esteve casado até 1975 e mãe de seus cinco filhos. “I know two saintly people (...) just two holy people. Allen Ginsberg is one. The other, for lack of a better term I just want to call ‘this person named Sara.’”(COTT, 2006, p. 87).

experiências culturais do século XX, com grandes ressonâncias até hoje, tanto no território amplo do que chamamos cultura popular quanto no âmbito da literatura (em que seu raio de alcance é mais reduzido, mas de efeito mais concentrado). Seu livro tem um foco específico, que é investigar a ligação histórica entre a geração *Beat* e o rock n'roll, que envolveu amizade, experiências compartilhadas e influências mútuas, desafiando a separação entre arte alta e cultura popular. “Nesses relacionamentos nós aparentemente testemunhamos uma interseção de práticas criativas que vinham se mantendo tradicionalmente separadas por uma longa, gradual e praticamente consolidada hierarquia nas artes.”⁴³ Intersecções mais tangíveis, como a decisão dos Beatles de incluir as letras das canções impressas no icônico *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, perturbando a suposta diferenciação entre suporte oral e escrito constantemente invocada para diferenciar a palavra poética da palavra cantada. Ou as tentativas de Ginsberg no campo da poesia oral e mesmo da canção, motivadas pela sua admiração por Dylan – ou mesmo “patrocinadas” por ele – talvez não tão bem sucedidas quanto seu trabalho como poeta ou *scholar*, mas significativas do seu movimento deliberado em busca de uma audiência mais ampla.

Warner chama atenção para essa abertura para enfatizar como a aproximação entre poetas e compositores era uma moeda de duas faces.

Colocando a idéia nos termos mais básicos, os Beats viram essas alianças informais, esses arranjos com a cultura em erupção do rock, como uma oportunidade ideal de compartilhar o seu trabalho com uma audiência consideravelmente maior do que a que era a sua até então. Simultaneamente, os músicos de rock enxergavam alto, ao empregar o formato, o poder e a acessibilidade da música de massa mas incluindo dentro do seu trabalho, idéias sérias ou mesmo o comentário político.⁴⁴

Onde Warner fala em “oportunidade” os mais céticos sempre podem ver nada mais que “oportunismo”, de parte a parte. Mas se observarmos a guinada expressiva tanto dos Beatles quanto de Dylan, o que se vê é uma caminhada gradativa do mais simplório para o mais complexo; do mais facilmente acessível para a inovação recebida

⁴³ (...) in these relationships we appear to witness an intersection of creative practices that had been traditionally divided by a long-evolving and essentially solidified arts hierarchy. (WARNER, 2013, p. 4)

⁴⁴ It may be proposed then, to put the Idea in the most basic terms, that the Beats saw these informal alliances, these arrangements with the erupting rock culture, as an ideal opportunity to share their work with considerably bigger audiences than had enjoyed their output so far. Simultaneously, rock musicians looked upwards and aimed higher, employing the format, power and accessibility or a mass musical form but framing, within their work, serious ideas and even political comment. (WARNER, 2013, p. 14).

com estranheza, resultando em realizações estéticas mais ricas e inclassificáveis a partir de uma antinomia auto-excludente entre popular e erudito.

A penetração da literatura nas canções de Dylan e a conseqüente contrapartida para o campo literário, sobretudo de língua inglesa, mas não restrito a ela, tem na relação de Dylan com Ginsberg uma de suas faces mais tangíveis. Essa relação foi facilitada tanto pela proximidade cronológica quanto por uma afinidade pessoal cheia de desdobramentos e amplamente documentada.⁴⁵ Um dos pontos em comum inevitáveis para pensá-la é a atitude transgressora, que sempre foi um elemento central da estética Beat, tanto no plano pessoal quanto no da criação, muitas vezes deliberadamente fundidos numa dimensão única. Trata-se de uma perspectiva especialmente desafiadora, pois oferece ao mesmo tempo um risco de simplificação e uma útil possibilidade interpretativa.⁴⁶

Quando falamos de transgressão não se deve pensar exclusivamente no estereótipo do “roqueiro” imerso numa vida de excessos, o que não é bem o caso de Dylan a não ser por um curto período em meados dos anos 1960, logo seguido por uma espécie de “retiro” rural marcado pela rotina familiar (tanto no campo empírico quanto no campo da criação). Para Warner, o que os *Beats* ofereceram de melhor ao rock foi a noção de que todo poder deve ser dado *ao indivíduo*: “a opção de escolher um caminho não mapeado, ou mesmo petrificado, pelas certezas opressivas em torno de poder, classe, raça, gênero ou sexo.”⁴⁷ Essa noção foi elaborada simbolicamente no “chamamento da estrada, a sensação de movimento, permeando de modo mais pronunciado os trabalhos de Jack Kerouac, e que proviria a música popular com um *ethos*, um modelo a ser seguido.”⁴⁸

⁴⁵ Destaco, além do livro de Warner (*Text, Drugs & Rock n' Roll*), o capítulo 2 de *Bob Dylan in America*, de Sean Wilentz (“Penetrating Aether: the Beat generation and Allen Ginsberg’s America”) e os fascinantes comentários de Ginsberg sobre Dylan reunidos no documentário de Martin Scorsese, *No direction Home*.

⁴⁶ Há uma tendência a ver a transgressão como traço distintivo principal da literatura Beat, influenciando inclusive o surgimento do movimento hippie e da contracultura nos anos de 1960. Minha tentativa aqui será observar os seus desdobramentos formais, mais do que os impactos comportamentais dentro de uma perspectiva biográfica. Vale advertir também o quanto a relação de Dylan com a contracultura *hippie* é ambivalente, sobretudo no campo estético.

⁴⁷ I do believe that it was rather the power that the Beats granted to the individual that was most important to the flame of rock ‘n’ roll: that power to choose a course that was not mapped out, petrified even, by the oppressive certainties of power, class, race, gender and sex. (WARNER, 2013, p. 35).

⁴⁸ the lure of travel, the notion of the open road, the sense of movement, moving on and heading for the next horizon, that permeates most forcefully the works of Kerouac, had provided popular music with an ethos, a model, to follow. (WARNER, 2013, p. 30).

No caso específico de Dylan, esses e outros impulsos aparecem de modo variado. Kerouac foi uma influência de primeira hora para o adolescente Robert Zimmerman, e esse “apelo da estrada” é especialmente presente nos seus primeiros trabalhos, aparecendo no poema biográfico “My life in a stolen moment”, como um desejo de ver Hibbing, sua cidade natal, “desaparecendo no retrovisor”⁴⁹. Essa “visão de mundo adolescente” não duraria muito, como admite o próprio Dylan:

Poucos meses após minha chegada a Nova York eu já tinha perdido meu interesse na visão alternativa ávida por movimento que Kerouac ilustra tão bem no seu livro *On the Road*. Aquele livro tinha sido como uma bíblia para mim. Mas não mais. Eu ainda amava o ritmo dinâmico de tirar o fôlego das frases poéticas que fluíam da pena de Jack, mas agora, o personagem Moriarty me parecia fora de lugar, sem propósito.⁵⁰

Se por um lado Dylan superara o que há de idealismo adolescente na obra de Kerouac, por outro permaneceria encantado pela linguagem do autor, que é de onde vem a contribuição realmente decisiva dos Beats para o seu trabalho. O “ritmo dinâmico de tirar o fôlego das frases poéticas que fluíam da pena de Jack”, frase em que a forma é tão relevante quanto o fundo, indica onde está a chave da relação entre Dylan e os *Beats*. A transgressão de fato significativa, para além da atitude transgressora na vida – também importante mas que deve ser vista sob uma perspectiva ampla que inclua sua contra-face, sob o risco de perder significado e se transformar em mera pose com fins exclusivamente mercantis⁵¹ – foi a transgressão formal, presente na obra de Dylan desde o início, como um verdadeiro contrabando para a linguagem da canção, de elementos estranhos ao seu universo, tomados não apenas dos Beats, mas de uma vasta tradição literária, resultando numa obra cujo nível de elaboração nunca fora visto no âmbito da música popular anglófona.

Não se trata aqui, portanto, da mera transposição de um estilo específico de escrita tomado da poesia para a canção, mas de uma atitude estética, que por sinal já era o elemento de ligação entre os próprios Beats, que “compartilhavam certa

⁴⁹ David Pichaske, dentre outros, aborda a influência de Kerouac no primeiro período da carreira de Dylan. Ver PICHASKE, 2010. O tema, bem como o poema de Dylan, serão comentados no próximo capítulo.

⁵⁰ Within the first few months that I was in New York I ’d lost my interest in the “hungry for kicks” hipster vision that Kerouac illustrates so well in his book *On The Road*. That book had been like a bible to me. Not anymore, though. I still loved the breathless dynamic bop poetry phrases that flowed from Jack’s pen, but, now, that character Moriarty seemed out of place, purposeless. (DYLAN, 2004, p. 57).

⁵¹ Esse assunto está desenvolvido com mais demora no capítulo 2, na parte que trata da *persona* rebelde que Dylan – e Drummond! – encarnou sempre com ambivalência.

camaradagem, um vínculo talvez mais estreito que ideologia – preocupações sobre liberdade individual, honestidade expressiva e franqueza artística – ao invés de um estilo literário comum”.⁵² A busca por “caminhos não mapeados”, levaria Dylan a acentuar o subjetivismo, marcante nos seus álbuns a partir de *Another Side of Bob Dylan* (1964), período em que se estreita o seu contato com Ginsberg, e chegando ao ápice em *Blonde on Blonde*, de 1966. Não é à toa que Allen Ginsberg, do alto do seu enorme prestígio como um dos poetas mais importantes da segunda metade do século XX, declararia que Dylan era a “culminância da poesia-canção como sonhado nas décadas de 1950 e início da década de 1960”, realizando aquilo que Ezra Pound anteviu como o futuro do modernismo.⁵³ Para alcançar o feito, o mergulho na subjetividade, na voz do eu, na lírica, era indispensável: “Dylan estava compartilhando com os Beats o pressuposto estético de que a verdadeira expressão artística resulta de um derramamento espontâneo da alma, e que a revisão leva com frequência a um refinamento exagerado e à falsificação.”

O investimento de Dylan numa dicção cada vez mais pessoal é a face mais visível de uma adesão à “honestidade expressiva” preconizada pelos Beats, mas essa franqueza não equivale exatamente à prática de uma escrita autobiográfica, ainda que a narrativa da própria experiência – incluída aí a experiência artística – faça parte da mistura. Ela abarca, para além disso, uma tentativa de exploração das camadas inconscientes, somente possível se realizada em respeito à “pressuposição de espontaneidade”, de que falavam os Beats. Essa pressuposição se traduziria ainda na atitude de Dylan nos estúdios e em muitas das suas performances ao vivo. Seus produtores, desde Tom Wilson até Daniel Lanois, passando pelo lendário Bob Johnston, sempre sofreram para capturar os seus melhores *takes*, devido à sua recusa em repetir uma performance, impondo alterações a cada nova execução, procedimento que se estende às suas apresentações ao vivo, nas quais as canções surgem em variações radicais, tanto no andamento harmônico quanto nas letras, chegando à supressão ou alteração de estrofes inteiras, como se tentando escapar à palavra definitiva que estabiliza a obra numa forma acabada.

⁵² who shared a certain brotherhood, one linked more closely perhaps than ideology – concerns about personal freedom, expressive honesty and artistic candour – than to a common creative style. (WARNER, 2013, p. 109).

⁵³ Os comentários de Ginsberg aparecem citados com frequência na fortuna crítica de Dylan e estão nas *liner notes* do álbum *Desire* de Dylan. “He had thereby completed (according to Ginsberg himself) a merger of poetry and song that Ezra Pound had foreseen as modernism’s future.”(WILENTZ, 2010, p. 56).

O título de uma coletânea de poemas dos Beats – *First thought, Best thought* – lançada na década de 1980 é a melhor síntese desse verdadeiro dogma estético. Dylan o incorporou não por meio da mera repetição, mas transferindo para a prática musical um conceito originário da prática poética que resultaria potencializado no novo suporte, jogando, no coração da chamada indústria cultural, contra os valores que ela mesma impunha. Submetendo a sua própria criação à fricção de uma reformulação constante, criando objetos únicos e irrepetíveis expostos ao risco do desaparecimento a não ser no instante fugaz da sua enunciação, Bob Dylan parece um arauto do passado paradoxalmente à frente do seu próprio tempo. É como se ele se imbuísse de uma tarefa sabidamente impossível e por isso mesmo urgente; resgatar, no auge do momento em que a cultura de massa distende mais longe os seus tentáculos, aquilo que Walter Benjamim identifica, soterrado pelo monte de escombros que ela produz, como o mais precioso de seus destroços; a “aura” dos objetos.

4.2 BRASIL, POUND, CONCRETOS E A CANÇÃO

Numa entrevista recente a Marjorie Perloff, Caetano Veloso se recorda de certa noite no tradicional Bar Cervantes em Copacabana, em que o diretor teatral Flávio Rangel lhe recomendara: “há que ler Ezra Pound, há que ler Ezra Pound!” (PERLOFF; GREENE, 2017), como que o admoestando pelo tom “demasiadamente palavroso” das suas recém lançadas canções “Um dia” e “Boa palavra”. A anedota já aparecera no livro de Caetano, *Verdade Tropical*, em que ele contextualiza a referência a Pound, cuja presença crescente no ambiente cultural brasileiro se devia em grande parte aos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, através de quem o próprio Caetano se familiarizaria com a obra do poeta americano. Mas o fato de desconhecer Pound não impediria Caetano de intuir na dicção de João Gilberto o “motz el som” provençal de Pound. “Tudo o que de mais exigente eu podia conceber em termos da arte de combinar palavra & som, como explicava Augusto o ‘motz el som’ provençal de Pound. (VELOSO, 1997, p. 222).

Para Augusto de Campos “Boa Palavra” nunca careceu da concisão imprescindível a Pound, e em 1968 ele via Caetano e Gilberto Gil como os grandes “inventores” da música popular brasileira, aqueles, segundo a categorização do próprio Pound, “que descobriram um novo processo, ou cuja obra dá o primeiro exemplo

conhecido de um processo” (CAMPOS, 1974, p. 136). Esse processo incluía uma re-elaboração das inovações trazidas pelo canto de João Gilberto, abertura para a música pop anglófona, e o diálogo com outras formas de expressão como o teatro, o cinema, e acima de tudo com a poesia. Ao tratar dessa riquíssima mistura, Augusto de Campos não hesita em chamar Caetano de “maior poeta da geração jovem” (CAMPOS, 1974, p. 286), ao mesmo tempo em que aponta a afinidade entre os tropicalistas e a poesia concreta, “em particular no processo de montagem e justaposição direta e explosiva de sonoridades vocabulares” (CAMPOS, 1974, p. 289). Mas Augusto de Campos não deriva daí qualquer reivindicação de influência sobre os tropicalistas, lembrando que em “Alegria, Alegria” e “Clara”, anteriores ao seu contato com os poetas concretos, Caetano já utilizava uma linguagem próxima à estética concretista, e conclui dizendo:

E se hoje parece haver uma “tropicaliança” com os concretos, o que existe não é fruto de nenhum contrato ou convenção, mas simplesmente de uma natural comunidade de interesses, pois eles estão praticando no largo campo do consumo uma luta análoga à que travam os concretos, na faixa mais restrita dos produtores, em prol de uma arte brasileira de invenção (CAMPOS, 1974, p. 290).

A ‘tropicaliança’ de que fala Augusto guarda semelhanças com aquela iniciada menos de quatro anos antes fora dos trópicos, nos Estados Unidos, quando músicos da década de 1960 e escritores da década de 1950 “forjaram amizades e alianças que iriam desafiar a separação tradicional entre uma forma de cultura de massa chamada música popular e o reino da literatura”, como aponta Simon Warner. Tanto em Nova York e São Francisco quanto no Rio de Janeiro e em São Paulo, o que ocorreria em meados da década de 1960 seria de fato um frenético cruzamento de fronteiras entre os mundos da poesia e da canção, com grandes conseqüências para ambos os lados. A comparação entre as abordagens de Augusto de Campos e Simon Warner é útil não apenas para observar as semelhanças entre os dois momentos, como também para lançar alguma luz sobre as possíveis distinções que ficam numa zona de sombra, em parte devido às próprias perspectivas de abordagem.

Um dos pontos importantes nos dois casos é a questão da influência mútua. Augusto de Campos provavelmente tentou se prevenir contra qualquer acusação de estar forçando a mão para, no uso da autoridade que a sua atividade crítica lhe conferia, reivindicar *qualquer* influência dos poetas concretos sobre a Tropicália, acabando por negar *alguma* influência que certamente ocorrera a partir do momento em que os dois

grupos estiveram em contato. Cabe lembrar inclusive que Caetano musicaria no futuro poemas do próprio Augusto e de seu irmão Haroldo. Já Warner, apesar de não demonstrar a mesma desenvoltura de Augusto para capturar de modo particularizado as intersecções técnicas entre os *Beats* e Dylan, dá um passo adiante e afirma com contundência a influência mútua entre músicos e poetas, já que observa o problema de uma perspectiva sob qualquer critério mais distanciada.

Não é meu objetivo aqui rastrear o grau de influência entre esses grandes poetas e compositores da década de 1960 no Brasil e nos Estados Unidos. Estou convencido de que em ambos os casos: há alguma influência; apesar da pequena diferença de idade e de uma abstrata diferença de “status” que colocaria os poetas em proeminência em relação aos compositores, ela é de mão-dupla; mais importante do que a influência direta de uns para outros, é o modo como os envolvidos no processo se imiscuíram na cultura do seu tempo e também na tradição, ultrapassando eventuais barreiras entre campos distintos da arte e a divisão entre arte alta e cultura popular. Essa última premissa obriga a trazer para o jogo outros nomes que, apesar de não freqüentarem as mesmas festas, os mesmos cafés e os mesmos bares, se infiltram como uma torrente incontrolável no lago profundo onde as águas caudalosas da poesia e da canção se misturam.

Apesar de algumas diferenças de abordagem, ambas as aproximações se caracterizam por focalizar uma relação específica entre um grupo de escritores e um grupo de músicos; relações tangíveis e fartamente documentadas, inclusive por depoimentos de seus próprios participantes, incluindo convivência pessoal e - alternando períodos de maior ou menor proximidade - transcorrendo por muitos anos. Esse vínculo é particularmente visível tanto no caso de Ginsberg e Dylan quanto no caso de Augusto de Campos e Caetano Veloso. Isto não significa que o flerte da canção com a poesia – que nunca foi um caso de amor não correspondido – não se dê por caminhos menos visíveis e contatos indiretos; quase como que guardando uma distância de segurança.

Ezra Pound não era parte do grupo do Greenwich Village na década de 1960, mas quando Allen Ginsberg o visitou na Itália em 1967, colocou para tocar “Sad-eyed Lady of the Lowlands”⁵⁴, a elegia que Dylan compusera para sua mulher, e que ao surgir no ano anterior parecera interminável nos seus 65 versos transcorrendo por mais

⁵⁴ O episódio é narrado na biografia de Barry Miles. (MILES, 2010, p. 396).

de 11 minutos de gravação. Durante seus anos de formação na Bahia, Caetano não conhecia Pound, e antes de contar sua anedota a Perloff, explica quais eram os poetas que lia antes de se tornar compositor:

Na Bahia eu ainda não tinha ouvido falar em Ezra Pound. Eu lia poetas brasileiros, principalmente Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, e mais do que todos Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, que era o meu favorito, além do português Fernando Pessoa e Federico Garcia Lorca.⁵⁵

O favorito de Caetano, “um João poeta que não gosta de música” é homenageado na canção “Outro retrato”, do álbum *Estrangeiro*⁵⁶ e citado em *Verdade Tropical*, como uma de suas referências mais importantes (senão a mais importante no campo da literatura), “um poeta das coisas vistas com olho lúcido e expressas em linguagem seca e rigorosíssima” (VELOSO, 1997, 213). Ler *Verdade Tropical* permite apanhar a vó de pássaro *quase tudo* o que ocorreu de importante na vida cultural brasileira – além de muito do que se deu fora do Brasil – em pelo menos duas décadas do século XX, não como uma sistematização, mas como síntese dialética interessada, acompanhando o ponto de vista de um artista que soube como poucos buscar nos seus precursores e contemporâneos matéria viva e inspiração para forjar-se como artista. Fez isso sem se deixar abalar pela importância das realizações alheias e sem sucumbir à *angústia da influência*, mantendo uma integridade criativa singular durante as cinco décadas em que perseguiu com ineditismo formas diversificadas para a canção.

Se João Cabral é a presença mais óbvia na obra do poeta-cantor baiano, ela teria uma contraparte “gauche, dessas que vivem na sombra...”? O “anjo torto de Carlos” visita Caetano na canção “Noite de hotel”⁵⁷, e Drummond está entre os poetas “mais lidos” não apenas por Caetano, mas por toda a geração de compositores surgidos na década de 1960, além de ser o poeta preferido de Tom Jobim. Arthur Nestrovski chama atenção para essa presença numa entrevista com José Miguel Wisnik:

O mínimo que se pode dizer é que ele [Drummond] tem influência marcante na elaboração das letras da canção brasileira moderna; mas outro mínimo que também se pode falar é que reparte essa eminência com Cabral. O que tem sua dose de estranheza, porque são personalidades tão distintas. Os dois exercem

⁵⁵ PERLOFF; GREENE, 2017.

⁵⁶ “Minha música vem da / música da poesia / de um poeta João que / não gosta de música”

⁵⁷ “Noite de hotel / E a presença satânica é a de um diabo morto / Em que não reconheço o anjo torto de Carlos / Nem o outro / Só fúria e alegria / Pra quem titia Jagger pedia simpatia”. Do diabo aos *Rolling Stones*, faltou pouco para que Bob Dylan e Drummond se encontrassem numa mesma estrofe....

influência, ao mesmo tempo, sobre a poesia de Caetano e Chico, por exemplo, para ficar só nesses dois nomes habitualmente contrastados (WISNIK, 2004, p. 466).

Na sequência do comentário de Nestrovski, Wisnik se concentra nas disparidades entre as poéticas de Drummond e João Cabral, sem discorrer sobre a influência específica de ambos na música popular brasileira, reflexão que, no entanto, aparece disseminada não apenas no conjunto da sua atividade crítica – para não falar no fato de ser ele também músico e compositor de canções, tendo musicado um poema do próprio Drummond, como já vimos – mas em intervenções específicas focadas na relação entre literatura e música popular, como “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil”:

A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos 60, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. (WISNIK, 2004, p. 216).

A escolha mesmo dos termos “poesia escrita e poesia cantada” já pressupõe uma *não-diferenciação* objetiva entre a linguagem do poema e da canção, ainda que esta não se traduza numa *indiferença* quanto aos procedimentos técnicos próprios a um ou outro campo e quanto ao suporte de que se utilizam. “Poesia cantada” é uma expressão que indica as peculiaridades do canto, sem no entanto negar a ele os predicados da linguagem poética, evitando assim a hierarquização em geral implícita quando se fala em “poema” e “letra de música”. Claro que essa nivelção qualitativa não é um fenômeno ubíquo, ela ocorreria sob determinadas condições, se desenvolvendo, sobretudo, a partir da Bossa Nova e se hipertrofiando no Tropicalismo, e se Vinicius é o seu paradigma maior, se entregando literalmente de corpo e alma ao mundo da canção, outros poetas, dentre os quais Drummond, não deixariam de dar sua contribuição no capítulo de muitas maneiras, dentre elas a de ser leitura de cabeceira dos grandes compositores da década de 1960, uma contribuição que por seu caráter digamos, passivo, não deve ser minimizada.

Não se pode comparar o papel de Drummond na música popular com aquele que Vinicius desempenhou. Na verdade, não se pode comparar Vinicius com qualquer outro poeta brasileiro nesse quesito. Drummond sabia disso, e quando provocado a falar sobre

as interfaces entre poesia e canção para o *Jornal do Brasil* em 1982, destacou a contribuição de Vinicius:

Acho formidável o que conseguiu Vinicius de Moraes, um poeta culto, aristocrático, que conseguiu atingir o povo, ser cantado por todo mundo. O trabalho que ele realizou com Tom Jobim e depois com Toquinho me parece o ideal, músico e poeta integrados, música e poesia nascendo ao mesmo tempo. (*Jornal do Brasil*, 1982, p. 8)

A esquivia de Drummond tem algo de (falsa?) modéstia diante de um assunto – relações entre poema e canção – em que o poeta não se julgaria apto a opinar; como se dissesse “eu não faço isso, quem faz é Vinicius”. Vinicius é de fato o paradigma, mas considere-se o fato de que o mesmo caderno do *JB*, traz sob a rubrica “Drummond na música” uma lista com nada menos que 77 poemas do autor musicados até então, lista que cresceu exponencialmente desde 1982. Drummond afirma a propósito que “o fato de alguém musicar um poema meu me deixa feliz. Vejo que minha poesia tocou o compositor. E se ele viu em meus versos matéria transformável em música, eis aí algo confortador”⁵⁸. Apesar de não participar – por temperamento, como diz – das incursões musicais de terceiros por sua obra, Drummond as vê com simpatia, e ao invés de destacar uma possível “musicalidade” intrínseca ao seu verso, prefere enfatizar nele o efeito, o poder de comunicar-se com o leitor-compositor. Essa potência da poesia, tantas vezes negada ou negligenciada, se reafirma pela admiração de Drummond pela amplitude que a poesia alcança no canto, a façanha de Vinicius de “atingir o povo”, expressão que não deve ser desprezada, pois encerra a valorização do eventual poder da poesia para falar a um público não especialista, perspectiva que Drummond manifesta em outras ocasiões.⁵⁹

Temos assim dois processos diferentes, guardando alguns pontos em comum. Não se deve confundir as coisas; participar da música popular como compositor e cantor, gravando discos e se apresentando ao vivo como Vinicius fez, mergulhando na música completamente – ainda que mantendo a atividade de poeta – é algo bem diferente da presença *não-deliberada* de uma determinada obra no universo da canção,

⁵⁸ Caderno Especial Drummond 80 anos, p. 8. *Jornal do Brasil*, 26/10/82.

⁵⁹ Ver a propósito a entrevista a Zuenir Ventura citada anteriormente: “É realmente agradável quando uma pessoa me escreve do interior do Brasil, de uma cidade qualquer, para dizer que se comoveu com uma coisa que eu fiz” (VENTURA, 1980); relembro ainda os conselhos muitas vezes sarcásticos a um aspirante a escritor em “A um jovem”: “XII – o porteiro do seu edifício provavelmente ignora a existência, no imóvel, de um escritor excepcional. Não julgue por isso que todos os assalariados modestos sejam insensíveis à literatura” (BRAYNER, 1977, p. 48).

como acontece no caso de Drummond. Esta presença não decorre de um gesto empírico do autor, ou muito menos de uma tentativa – consciente, pelo menos – de aproximação a partir da adoção de uma determinada estética palatável àquele outro campo, podendo ocorrer inclusive, mau-grado seu (o que só evidencia sua potência...nesse caso, não há nada que o poeta possa fazer!).

“José”, um poema que se basta como peça de linguagem capaz de ultrapassar fronteiras sem fazer esforço, foi musicado por Villa-Lobos e pelo maestro germano-brasileiro Ernst Mahle, mas também ganharia em 1973, uma versão na voz do compositor romântico – poderíamos dizer, compositor *brega*? – Paulo Diniz, ampliando ainda mais a já diversificada audiência do poeta Carlos Drummond de Andrade.

4.3 O SISTEMA HÍBRIDO DA MÚSICA POPULAR: AUTORES, PÚBLICO, OBRAS

Tanto por associação direta quanto por impacto indeliberado, o resultado dessas interseções é uma ampliação do universo de leitores/ouvintes, um alargamento do público da poesia que, buscado por Vinicius, parecia não desagradar Drummond, ou mesmo entusiasamá-lo. Lembrando que o nosso poeta exige sempre que se olhe na direção contrária, vale advertir que sua obra oferece também uma profunda reflexão sobre a questão da incomunicabilidade – que ele também não teria o menor problema em comunicar devidamente⁶⁰ – marcante em algum grau em todos nós; em Drummond não é nunca uma coisa *ou* outra, e sim uma coisa *e* outra.⁶¹

Em último caso todos esses dados sugerem que aquela “angústia da contaminação” tão ameaçadora no âmbito da arte modernista não fosse uma preocupação para Drummond, inclusive na forma eventual de apropriações da sua própria obra pela música popular. Não é que a ampliação do canto rumo a audiências maiores não ofereça riscos, sobretudo a da vulgarização da linguagem, mas Drummond parece ter se livrado deles com graça calma, algo que a meu ver está dado, sobretudo na diversidade formal da sua obra poética, que nunca fechou questão em torno de uma ou outra atitude estética, não renegando nem o hermético nem o coloquial; nem o canto do povo nem as alturas da tradição. Para encontrar as conseqüências mais decisivas dessa

⁶⁰ Como comenta Davi Arrigucci Jr. em *Coração partido*: “Seu problema central tampouco foi comunicar-se; comunicou sempre sua incomunicação” (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 20).

⁶¹ Tema que será desenvolvido no capítulo 4.

abertura temos que procurar não exatamente no poeta, ou na sua obra; numa ampliação análoga a que ele faz, temos que olhar para o público. Warner tem uma perspectiva semelhante da questão:

Enquanto os Beats alcançavam um público mais amplo, os artistas do rock elevavam o padrão das suas ambições, e um encontro de mentes se seguiu. A democratização não implicava que a arte literária devesse se rebaixar em nenhum sentido. Ao contrário, o endosso do rock a Ginsberg, Burroughs, Kerouac e outros, encorajava os fãs de grandes artistas e grupos do momento a se familiarizarem com a literatura Beat. Se você estava escutando *Blonde on Blonde* ou *Revolver*, seria mais do que normal se sentir intrigado em saber o que “Howl”, *Naked Lunch* e *On the Road* podiam oferecer como pano de fundo.⁶²

Essa mudança de perspectiva para o público – seja o público em geral ou o público mais especializado – exige considerar o desafio que traz subjacente para o próprio autor, que é o de não sucumbir ao canto da sereia, barateando na obra elementos eventualmente menos palatáveis a um público de amplo espectro. Warner está atento a essa possibilidade, e por isso mesmo faz questão de afirmar que a “democratização não implica rebaixamento da arte literária”.

Ainda que sem aprofundar uma abordagem de conjunto da obra daqueles autores, Warner não vê na obra dos *Beats* um rebaixamento da prática literária em decorrência da associação como o mundo do rock, apontando ao contrário o efeito benéfico da alta visibilidade de nomes como os Beatles ou Dylan, para o trabalho dos escritores com quem se relacionavam. A canção se tornaria “propaganda” da poesia, ampliando o público desta, fenômeno que não parece difícil de detectar também no Brasil. Quando falamos de público não estamos nos referindo apenas ao ouvinte/leitor bissexto, que esporadicamente ouve um disco de determinado músico, acabando por ter contato também esporádico com a obra de um determinado poeta que aquele músico menciona num encarte, ou numa entrevista, mas incluindo também aquele público que se constitui em diálogo com os próprios autores e de onde vai surgir o poeta ou o compositor de amanhã.

⁶² As the Beats reached out more widely and rock artists raised the bar of their ambition, a meeting of minds and possibilities ensued. (...) democratization did not imply that this literary art had been watered down in any sense. Rather, rock’s endorsement of Ginsberg, Burroughs, Kerouac and others encouraged fans of the great singers and groups of the day to familiarize themselves with Beat literature. If you were listening to *Blonde on Blonde* or *Revolver*, you were most likely also intrigued to know what “Howl”, *Naked Lunch* and *On the Road* may offer by way of background. (WARNER, 2013, p. 14).

Num artigo de 1991, Nelson Ascher reclamava no título: “A poesia atual omite e esquece a influência da MPB”:

A partir da eclosão da bossa nova até pelo menos meados dos anos 70, cerca de 15 anos portanto, a MPB não apenas namorou com uma poesia mais refinada, como contribuiu para, de certa forma, divulgá-la para um público maior. Há muitos poetas jovens que ouviram "Garota de Ipanema" antes de terem lido qualquer livro de Vinícius de Moraes. A própria bossa nova resulta, em partes iguais, da evolução "normal" da MPB e do acidente feliz de ter o modernismo criado uma linguagem poética capaz de se associar, com suas letras mais maleáveis e enganadoramente ingênuas, às tendências de então da música popular internacional. A jovem guarda e o tropicalismo, à sua maneira, atualizariam esse processo ao operar com outras correntes musicais e poéticas. (ASCHER, 1991)

Ascher sintetiza um amplo movimento de mão dupla ocorrido no Brasil em termos muito semelhantes ao que Warner detecta no contexto americano. A partir do largo alcance de canções de grande qualidade poética, a MPB passara a ser uma espécie de *chicana* na relação do poeta contemporâneo e do leitor de poesia com a tradição. Não se pode desconsiderar os fatores contextuais: a velocidade das mudanças tecnológicas, a acachapante massificação dos meios audiovisuais, evoluindo em progressão geométrica por toda a metade do século XX, enquanto proporcionalmente o livro impresso perde espaço, e a maior proximidade entre os artistas da música e o público, bem como a influência que aqueles exercem. É através do cantor/compositor que o público mais jovem, por sua vez atraindo cada vez mais a caracterização de “leitor/ouvinte”, chegará à poesia daqueles autores por sua vez tão importantes para a canção. O que Ascher chama de um “acidente feliz” é parte de todo um sistema de *movimentos recíprocos* envolvendo poetas e compositores em direção a uma progressiva incorporação de práticas até então estranhas aos seus respectivos campos de trabalhos. Se na mistura acaba-se incluindo “as tendências de então da música popular internacional”, é que nela própria encontramos a mesma reciprocidade, como no caso do intenso intercâmbio entre Dylan e a geração *Beat*.

Apesar de bastante breve, o artigo de Ascher é interessante por focar no outro lado da moeda, como faz Warner, ao enfatizar o quanto a canção tem a oferecer ao mundo da poesia, ao invés de o quanto ela deve ao poema em termos de fornecimento de matéria-prima, como já vimos em outra parte. De certa maneira é o que faz também Drummond, ao reconhecer a contribuição de Vinicius para que a poesia possa chegar ao “homem do povo”.

Considerando então pertinente a intensa e bela reciprocidade na ligação entre poetas e compositores, resultando num público em que o leitor e o ouvinte não só não mais se distinguem entre si, como, ao passarem do lugar passivo de quem apenas frui a obra para o lugar ativo de quem a cria (o que ocorre sempre em obediência a uma identificação e/ou admiração cada vez maior com os artistas que o formaram), estabelecem uma alternância dos papéis de poeta, cantor, compositor, ou poeta-compositor, como aliás já faziam os artistas que lhes servem de referência.

Para continuar é preciso retomar uma colocação de Jose Miguel Wisnik em “O minuto e o milênio”, em que elenca, dentre as condições favoráveis a esse verdadeiro ato de resistência não previsto por Adorno, que é a nossa música popular, o fato de que entre nós, “a música erudita nunca chegou a formar um sistema em que autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade” (WISNIK, 2004, p. 177), oposto perfeito, portanto, daquele contexto em que nasceu a reflexão adorniana.

Wisnik mostra como entre nós, a música popular, sempre “um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (WISNIK, 2004, p. 177), se amplia a partir de sua incorporação ao espaço urbano, tornando-se de larga difusão, mas incorporando elementos da alta cultura, como o diálogo com a tradição poética brasileira. O que o texto não afirma categoricamente, mas parece possível aferir por consequência, é que a música popular, ela sim, teria chegado, sobretudo, a partir do tropicalismo a constituir enfim esse sistema de relações mútuas, falhado no caso da música erudita, em moldes análogos ao que Antonio Candido concebera originalmente para pensar a manifestação literária. A partir da década de 1960, se sedimentaria um público de ouvintes suficientemente amplo, capazes de identificar e acompanhar de perto seus autores preferidos; esses alçados ao mesmo tempo à condição até então paradoxal de estrelas de entretenimento e ícones da cultura nacional, fixariam seus nomes no panteão dos artistas donos de uma obra original, resistindo como referência duradoura ainda hoje, cinquenta anos depois; o repertório de cada um deles, com características muito próprias, mas desenvolvido em diálogo tanto com a tradição (nacional e estrangeira), quanto com seus contemporâneos, formaria logo um cânone cujo alcance e influência se espraíariam para as outras artes, com fortes ressonâncias inclusive nas esferas política e acadêmica, e alcançando, como talvez nenhuma outra manifestação artística brasileira antes ou depois, uma qualificada

audiência fora do país. Nomes como Caetano Veloso e Chico Buarque se consagrariam como *autores de um corpus*, consistente, contínuo, em que a crítica passaria a ver linhas dominantes e residuais, fases distintas, influências, etc.

Não por acaso, Antonio Candido desenvolvera sua reflexão num tempo em que essa dinâmica rica em interseções ainda era uma prerrogativa da literatura. Em textos como “Literatura e Vida Social”, ou “Literatura e Cultura em 1930”, Candido mostra o quanto o romance, o poema, o conto, eram como que pontos de irradiação de onde necessariamente deveria vir – ou por onde deveria passar para sistematizar-se – o fulcro do pensamento inovador, ao mesmo tempo rebelde ao *logos* e alimento para ele, que penetra na vida com aquela contundência incomum aos outros discursos. Em tempo: ao contrário do que muito tem se afirmado, não me parece que a literatura tenha simploriamente *perdido* esse lugar; os pontos de irradiação se expandiram nuns casos, se deslocaram em outros, e que a música popular em algumas de suas manifestações, evidencie essa potência é um sinal de que a poesia e a canção, o poeta e o cantor, estão mais próximos um do outro do que se imagina.

Compositores-cantores, público de leitores/ouvintes e obras não só constituiriam uma relação de correspondência e reciprocidade, como veríamos um intrincado fluxo de influências mútuas, com artistas de um campo participando em obras de outro, e uma fortíssima afirmação do conceito de autoria, em que o público passaria a acompanhar de perto não apenas seus escritores, mas seus compositores favoritos, sendo que alguns deles formariam uma nova geração de autores também em freqüente diálogo com seus antecessores, de quem seriam inclusive parceiros. Ora, nesse sistema não entrariam apenas cancionistas, mas também poetas, e o mais importante, poetas-compositores, filósofos-letristas ou ensaístas-músicos.

Claro que nesse sistema, poetas como Drummond, surgidos na primeira metade do século XX, tinham lugar garantido, não apenas por que chancelados pelos novos ídolos da música – cuja “poesia cantada” era porta de entrada para a “poesia escrita” – mas pelo ar de família entre as suas respectivas estéticas. Durante a década de 1970, nas casas do jovem brasileiro de classe média, Drummond, Bandeira e João Cabral cada vez mais dividiriam estantes com Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil. A partir de então seria cada vez mais natural para os que desejassem usar a linguagem como seu instrumento de criação, a busca por uma atuação múltipla, que incluísse o livro, o ensaio, o jornal, mas também o disco, o concerto, a dança.

Retomando o que se observou até aqui sobre o contexto norte-americano naquele mesmo período, veremos que também nos Estados Unidos, a “aliança” de Dylan com os Beats, com todas as suas conseqüências inclusive para o rock inglês, seria um ponto de partida possível para se pensar o desenvolvimento de um sistema de autores, público e obra análogo ao que teríamos no Brasil, pois como destacado anteriormente, “se você estava ouvindo *Blonde on Blonde* ou *Revolver*, seria mais que natural que ficasse também intrigado para saber o que “Howl”, *Naked Lunch* ou *On the Road* pudessem oferecer”(WARNER, 2013, p. 14).

Estaríamos diante, também nos EUA, do que Wisnik chamará de uma “`gaia ciência´, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”, resultando em novas gerações de poetas, compositores e poetas-compositores forjados num contexto em que a poesia e a canção são absorvidas simultaneamente e sem hierarquia.

Wisnik elenca diversos exemplos, enfatizando o profundo cruzamento de fronteiras que a forma híbrida da canção promove. O ouvinte da canção popular de hoje é o leitor de poesia de amanhã que se tornará na semana que vem um compositor de canções pop que é também filósofo e poeta (Antonio Cícero); um poeta do livro cuja obra contém referências a Bob Dylan (Paulo Leminski); um estudante de letras, depois compositor de canções, que vai do rock ao samba, voltando ao poema em forma escrita e falada (Arnaldo Antunes). Ou ainda o poeta que, aos quarenta anos de idade, sob o impacto direto de Bob Dylan, decidiu iniciar uma carreira de músico e compositor de canções (Leonard Cohen). Um compositor baiano, afinal, que penetra como poucos simultaneamente na poesia de Carlos Drummond de Andrade e nas canções de Bob Dylan.

4.4. BEATS, TROPICALISTAS, DYLAN E DRUMMOND

No mundo dominado pela comunicação planetária não são necessários mais do que alguns minutos para que os acontecimentos mais importantes ocorridos em Nova York (bem como os irrelevantes) estejam à disposição de qualquer um na mais remota cidade do interior do Brasil. Mas na década de 1960 não era assim. Difícil dizer quanto tempo demorou para a que a foto de Ginsberg e McClure, ao lado de Bob Dylan e seu guitarrista Robbie Robertson, batida nos fundos da livraria City Lights em San

Francisco, em 1965 – talvez o símbolo mais lembrado quando se fala daquela passagem de bastão de uma geração de escritores a outra de compositores – chegasse às redações de jornais do Brasil, que era o local a partir de onde as informações em geral se difundiam naquele passado próximo mas que nos parece absolutamente remoto.

Não pude encontrar na bibliografia – ativa e passiva – do Tropicalismo quaisquer indícios de que o fenômeno ocorrido nos EUA pudesse ter servido de inspiração para os artistas brasileiros dois ou três anos mais tarde. É possível especular quanto a um movimento de mesma direção e sentido oposto, já que a bossa nova chegara aos EUA em 1962. Como já apontei de passagem, Dylan cita a bossa nova em *Crônicas – Volume um*:

Irwin Silber o editor da revista folk *Sing out!* também estava lá. Em poucos anos ele iria me castigar publicamente na sua revista por eu ter virado as costas para a comunidade folk. Foi uma carta raivosa. Eu gostava de Irwin, mas não podia me relacionar com aquilo. (...) Artistas latinos também estavam quebrando regras. Artistas como João Gilberto, Roberto Menescal e Carlos Lyra estavam se afastando do samba infestado de percussão e criando uma nova forma de música brasileira com mudanças melódicas. Eles a chamavam bossa nova. Da minha parte, o que eu fiz para me afastar foi pegar variações simples do folk e colocar nelas novas imagens e atitudes, usando frases de efeito e metáforas combinadas com um novo conjunto de regras que gradualmente se desenvolveria em algo diferente, que nunca tinha sido ouvido antes.⁶³

Dylan citando João Gilberto parece uma oportunidade que não se pode desperdiçar num estudo que pretende estabelecer relações entre a sua arte e a cultura brasileira, mas o que de fato importa aqui, é o tipo de laço que Dylan estabelece – um nexos inesperado, típico da forma ensaística – entre ele e a bossa nova. A possível “influência” da bossa nova que o texto possa sugerir, 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. Qualquer semelhança com o que fizera Drummond a partir do modernismo não será mera coincidência, muito

⁶³ Irwin Silber, the editor of the folk magazine *Sing out!* was there, too. In a few years' time he would castigate me publicly in his magazine for turning my back on the folk community. It was an angry letter. I liked Irwin, but I couldn't relate to it. (...) Latins artists were breaking rules, too. Artists like João Gilberto, Roberto Menescal and Carlos Lyra were breaking away from the drum infested samba stuff and creating a new form of Brazilian music with melodic changes. They were calling it bossa nova. As for me, what I did to break away was to take simple folk changes and put new imagery and attitude to them, use catchphrases and metaphor combined with a new set of ordinances that evolved into something different. That had not been heard before. (DYLAN, 2004, p. 67).

menos o será a maneira como a canção brasileira dos anos de 1960 retorce os padrões de linguagem – já em si carregados de poesia - que herdara das gerações anteriores.

É importante notar ainda que os cruzamentos de fronteira entre a poesia e a canção já aconteciam no Brasil desde o final dos anos 1950, ou seja, antes que se dessem os cruzamentos entre os Beats e o rock. Voltando a Wisnik, “o paradigma estético resultante dessa migração [a poesia indo do livro para a canção], nas parcerias de Vinicius com Tom Jobim, poderia nos remeter, se quiséssemos, à época áurea da canção francesa ou ao acabamento e à elegância das canções de George e Ira Gershwin.” (WISNIK, 2004, p. 216). Por outros predicados, poderíamos incluir aqui as canções de Dylan, nascidas sob as bênçãos da geração Beat, impregnadas da “poesia escrita” de Shakespeare, Milton, Keats e Eliot, e obtendo, enquanto “poesia falada”, um altíssimo rendimento da relação entre linguagem e significação.

Quando Caetano Veloso aponta Drummond como uma leitura importante, sabemos que há na sua obra uma contaminação benéfica desse contato, indicada também quando Drummond cita Cartola, Martinho da Vila, Chico Buarque ou o próprio Caetano entre seus músicos brasileiros favoritos. Como eu já expliquei aqui, meu objetivo não é exatamente rastrear a relação mútua entre Drummond e a MPB, ainda que seja possível notar na sua poesia de meados de 1960 e 1970 uma ênfase no coloquialismo que pode ter sido motivada, dentre outros fatores, pelo florescimento da “poesia cantada”, onde ele enxergava uma “qualidade de felicidade”⁶⁴ em geral ausente da “poesia escrita”.

Às vezes a importância de Drummond na MPB parece inversamente proporcional à sua visibilidade nela; há os poemas de Drummond musicados por nomes importantes da nossa música, formando um amplo espectro que vai do erudito ao folclórico, passando pelas muito diversificadas tendências do que se convencionou chamar MPB; há ainda aqueles casos em que uma determinada canção se fez em quase pastiche de um determinado poema, como no caso de “Flor da idade” de Chico Buarque, inspirada em “Quadrilha”; e há, por último, aquela presença diáfana, quase abscondita, difícil de determinar, como deve ser a boa poesia, ressoando na voz que canta em português, onde o ouvido sensível tantas vezes escuta algo que parece se chamar Carlos Drummond de Andrade. Essa última modalidade é importante porque é a

⁶⁴ A expressão é de Jose Maria Cançado em *Os Sapatos de Orfeu* (CANÇADO, 2006, p. 287)

que deixa o maior espaço vazio – que nos melhores casos pode ser preenchido pela crítica, empenhada em ver *lá onde o poeta não está*, a ressonância de sua obra.

Ao observar o contexto dos anos de 1960, penso no quanto Drummond e Dylan ocupam posições *espelhadas* em dois sistemas muito semelhantes que se formaram no Brasil e nos EUA quase que simultaneamente, num período de enormes mudanças globais cujas conseqüências sentem-se ainda hoje. Sistemas entre os quais se podem enxergar vasos comunicantes importantes, e em que a figura de Caetano Veloso surge como paradigma.

Conhecedor da obra de ambos, traria para a música brasileira muito do que passara a ser a estética do rock a partir do advento de Dylan, continuando a dialogar com sua obra no decorrer das décadas seguintes; ao incorporar na sua canção técnicas da poesia brasileira das décadas anteriores, estimularia o interesse de várias gerações de ouvintes, que teriam na sua música uma porta de entrada para a obra dos nossos poetas mais importantes, inclusive Drummond; provaria, enfim, o quanto a poesia brasileira e a canção norte-americana não estão tão distantes como possa parecer. Em sua obra se realiza uma convergência única de Drummond e Dylan, que pediria muitas páginas para ser descrita propriamente. Em *Verdade Tropical*, após comentar o quanto os Beatles o atraíam mais que Dylan durante os anos do tropicalismo, Caetano dirá:

Até hoje, no entanto, a densidade de Dylan me interessa e sua personalidade artística me apaixonou. Observo que o ouço hoje mais do que ouço os Beatles – e para maior proveito. (...) Ele é uma figura a um tempo central e à parte no panorama dos anos 60 – e um traço forte do século. Um dos mais impressionantes exemplos da pujança criativa da cultura popular americana, da cultura americana *tout court*. (VELOSO, 1997, p. 272)

Aparentemente, sua atenção para Dylan vêm se mantendo desde então, inclusive por meio das gravações de “It’s All Right, Ma (I’m Only bleeding)” e “Jokerman”, versão estupenda com arranjo de Jacques Morelembaum lançada em *Circuladô Ao vivo*. Não lhe interessou a “trip cristã de Dylan Zimmerman”, verso de uma canção que não quer acabar nunca, um tanto *dylaniana* em seu tom prolixo⁶⁵, como se num negaceio dúbio que desejasse brindar a arte e o artista indo além da desgastada palavra “influência”. Caetano mencionará Dylan também na entrevista a Marjorie Perloff, apontando as reações – negativas – semelhantes que ambos provocaram ao eletrificar

⁶⁵ “Ele me deu um beijo na boca”, de *Caetano Veloso* (1982). As imagens surreais, quase dadaístas da canção não estão distantes da procissão de personagens bizarros de “Ballad of a Thin Man”.

seu som; cita ainda a passagem de *Crônicas* em que Dylan fala de João Gilberto; vai mais longe e os coloca juntos no retalho de referências de “A bossa nova é foda”. Quem começara tudo fora “O bruxo de Juazeiro”,

E tanto faz se o bardo judeu
Romântico de Minnesota
Porqueiro Eumeu
O reconhece de volta a Ítaca
(“A bossa nova é foda”)

A ambiguidade sintática reafirma a dialética entre afirmação e negação a que Caetano submete Dylan. Num primeiro momento, teríamos que nos perguntar: se na canção há uma associação entre Dylan e Homero, O “tanto faz” refere-se: a) se Odisseu é reconhecido (por Eumeu) quando volta pra casa; b) se Dylan reconhece as façanhas da bossa nova citadas na estrofe anterior; para ir adiante é preciso acrescentar que a referência de Caetano é não apenas ao comentário de Dylan em *Crônicas – Volume 1*, como também a outro texto (conhecido por Caetano) em que Dylan menciona “a soft brazilian singer”; o encarte de um álbum seu justamente intitulado *Bringing it all back home* (“Trazendo tudo de volta pra casa”). Em quatro versos Caetano refere-se, a um só tempo, a dois textos de Dylan em que há referência à bossa nova, ao lugar de “Homero contemporâneo” que Dylan ocupa; ao valor da bossa nova, que “é foda”, independentemente do endosso de Dylan; ao valor de Dylan, que a despeito do “tanto faz”, é nomeado na canção. Daí teríamos, numa paráfrase, a simultaneidade inescapável: tanto faz se Odisseu/Dylan é reconhecido por Eumeu/reconhece a bossa nova, quando está de volta a Ítaca/quando escreve sobre João Gilberto em “Trazendo tudo de volta pra casa”. Dizendo e desdizendo, negando e afirmando, a canção é linguagem poética em seu mais pleno rendimento.

Novo negaceio dúbio, que coloca Dylan ao mesmo tempo presente e ausente no sistema de trocas em que se desenvolve a MPB, numa canção em que a própria bossa nova está presente como tema mas ausente como forma, e que ao invés de afirmá-los, encena em si mesma os intrincados laços que ligam a poesia e a canção desde Homero; de repente nos parece mais que natural uma memória delirante em que Tom Jobim mostrasse ao cada vez mais pianista Bob Dylan, uns versos de “Elegia”, que resolvera,

já que não pudera musicar os originais⁶⁶, traduzir para o inglês...Não se pode mesmo, falar em “influência”, trata-se de uma *fluência*, movimento imparável que leva e traz, refaz e recria com genialidade os longos percursos que a palavra poética descreve diante dos nossos olhos e ouvidos incrédulos.

5. ALGUMAS CONCLUSÕES

Minha proposta de uma leitura comparada dos poemas de Drummond e das canções de Bob Dylan em busca de tensões típicas da lírica moderna, como por exemplo, a *identidade esfumada do sujeito na contemporaneidade*⁶⁷ não é a afirmação de uma confiança indiscriminada na cultura popular, ou de massa. Não é uma tentativa de nivelar qualitativamente a poesia e a música pop; não equivale a dizer que eu poderia fazer o mesmo com Drummond e, digamos, os Rolling Stones, não pelo fato de que esse tema esteja absolutamente ausente das canções de Jagger e Richards, mas porque ainda que eventualmente ele esteja presente, a maneira como é elaborado formalmente não guarda semelhança com a maneira como é elaborado na poesia de Drummond. Da mesma maneira, dizer que a poesia de Drummond caminha dialeticamente entre a arte alta e a cultura popular, enfatizando o seu potencial de se expandir para além de um círculo de leitores mais cultos, não é o mesmo que afirmar que Murilo Mendes ou João Cabral de Melo Neto possam fazer o mesmo (ainda que Bandeira ou Mário de Andrade eventualmente possam, talvez não com o mesmo alcance de Drummond).

Além da questão dos pontos em comum que podem ou não existir entre obras da arte alta e da cultura de massa, a qualidade intrínseca a cada obra não se prende necessariamente a esse ponto. Aqui é preciso pisar o campo minado do valor, do gosto, do juízo particular, risco a que me dou ao luxo. Para ficarmos apenas no âmbito da linguagem, penso que é possível afirmar, a partir de qualidades intrínsecas ao objeto,

⁶⁶ Encontrei a informação numa crônica de Carlos Machado sobre a versão feita por Paulo Diniz de “José”: “Jobim era amigo de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e fervoroso admirador de sua poesia. Isso quem conta é o próprio autor de *Águas de Março*. Ele diz que sabia de cor vários poemas do mineiro, e que o próprio Drummond lhe pediu que musicasse poemas dele. Contudo, ele confessa: “Mas eu nunca me atrevi a musicar Drummond porque a poesia dele é tão completa, tão bonita, que eu sempre tive medo de estragar tudo...” A fonte dessa entrevista, que não consta da crônica, me foi gentilmente enviada por Carlos Machado: tratam-se das entrevistas realizadas por Zuenir Ventura e reunidas em 3 Antônios e 1 Jobim, por Marília Martins e Paulor Roberto Abrantes. (MARTINS; ABRANTES, 1993, p. 179).

⁶⁷ Assunto desenvolvido no capítulo 4.

que há poemas escritos e publicados em livro, bons e péssimos, da mesma forma como há em qualquer época canções excelentes e terríveis.

Grande parte da teoria crítica em torno da cultura popular, ou da cultura pop, deriva o seu valor justamente *do fato de ela ser popular*, ou seja, usando exatamente o mesmo argumento que se utilizou para estabelecer o grande divisor no modernismo, apenas em chave inversa. Esse critério auto-excludente muitas vezes não é formulado claramente, mas o que traz implícito é a idéia – de fundo marxista, pois pressupõe o ataque à cultura dominante como condição *sine qua non* para a afirmação da cultura minoritária – de que é preciso negar tudo o que seja identificado ao dominante (no caso dos teóricos da cultura pop ou dos estudos de gênero, tudo que possa ser identificado ao *canônico*, ou, para manter a nomenclatura que venho utilizando, à arte alta, incluídos aí os seus instrumentos críticos e teóricos).

O primeiro problema aqui é a flutuação do conceito de cultura dominante, conforme o critério que se utilize. No pensamento de Adorno a cultura dominante é a indústria cultural, sua lógica mercantil, e por conseqüência a *doxa*, o senso comum que resulta do emprego de instrumentos de dominação ideológica, marketing e meios de comunicação à frente. Nesse esquema a arte alta, sofisticada, que não se rende ao apelo fácil da simplificação e não se massifica, seria a cultura minoritária, que deve resistir, afirmando-se como contraponto ao canto de sereia do mercado. Sob esse ponto de vista, Bob Dylan (cultura de massa) é um produto da cultura dominante, e Drummond (poesia “pura”) representante da cultura minoritária. Já de um ponto de vista afirmativo da estética do *pop*, as formas não canônicas, as mídias alternativas, o audiovisual, os quadrinhos, o cinema de entretenimento, consumidos pelo “povo”, são o caminho pelo qual a arte deve se impor contra o pensamento da elite, cuja encarnação é, precisamente, a arte alta e seus processos sofisticados que alijam o homem comum. Teríamos então Bob Dylan no campo da cultura minoritária e Drummond no da cultura dominante. Semelhante a essa perspectiva, menos centrada nos suportes que nos discursos, há uma outra classificação que se prende a critérios como gênero, raça, origem e classe social, não apenas quanto a sua manifestação nas obras, mas sobretudo quanto aos agentes empíricos que as produzem. Nesse caso, a identidade do agente produtor confere – ou não – valor intrínseco à obra; as obras produzidas por autores de alguma forma marginalizados (cultura minoritária), são postas em confronto àquelas nascidas do *establishment*, ou seja, criadas por poetas, músicos, cineastas ou pintores não

identificados a nenhuma daquelas minorias, e portanto, parte da cultura dominante. Nessa categorização, tanto Drummond quanto Bob Dylan seriam parte da cultura dominante! No Brasil, estudar a obra de Dylan pode parecer uma escolha heterodoxa, contrária aos critérios da academia, mas nos Estados Unidos de hoje, em que os Estudos Culturais predominam, Dylan é visto em primeiro lugar como um autor conservador; branco, heterossexual, rico e religioso, ele atualmente não se encaixaria na maioria das linhas de pesquisa das universidades norte-americanas.

O que há em comum a essas três perspectivas é a atribuição de valor negativo ao dominante, e de valor positivo ao minoritário. Sob cada um desses critérios, portanto, é impossível atribuir valor positivo ao mesmo tempo a Drummond e Bob Dylan. Há perspectivas diversas, como a de Leslie Fiedler, cujo extenso trabalho em torno da cultura popular não exclui a atenção a autores canônicos. Para Fiedler, a cultura popular é a cultura majoritária, não no sentido que lhe atribui Adorno, mas pelo fato de que são essas obras as que falam a um número majoritário de pessoas; enquanto a cultura minoritária é aquela restrita a um pequeno grupo, por exigir certo aparato cultural ou teórico para que sejam apreciadas.

Fiedler não atribui critérios intrinsecamente positivos ou negativos ao que é majoritário ou minoritário, apontando, inclusive, o quanto as obras de arte, mais especificamente as obras literárias (nas quais inclui a canção), migram muito rapidamente de um grupo para outro. Isto não significa que ele desconsidere o critério qualitativo, ou que se furte a indicar as obras que considera boas ou ruins, mas ele o faz minimizando os critérios estéticos (ou éticos...), buscando em Longinus a característica que considera fundamental; a capacidade da obra de levar ao *ekstasis*:

O que realmente nos transporta – aquilo que Longinus chamou *ekstasis* – nos retirando de nossas mentes e corpos, da nossa consciência normal, é a habilidade dos grandes livros, grandes livros populares, grandes livros de elite, de nos tornar novamente selvagens e crianças; nos liberando da servidão, não apenas das restrições da consciência ou do superego, mas da consciência e da racionalidade, ou seja, do ego em si mesmo.⁶⁸

⁶⁸ “What really moves us to transport—what Longinus called *ekstasis*—taking us out of our heads and out of our bodies, out of our normal consciousness is the ability of all great books, great pop books, great elite books, to turn us again into savages and children; and releasing us thus from bondage not merely to the restrictions of conscious or superegos, but to consciousness and rationality, which is to say, the ego itself.” (FIEDLER, 2008, p. 23)

O que me parece diferenciado e muito produtivo no ponto de vista de Fiedler é a abertura para a diversidade, ainda que eu não esteja totalmente convencido a confiar exclusivamente no *ekstasis*, que é na verdade um *efeito*.⁶⁹ De uma maneira muito breve (e espero que não leviana...), confiando num mínimo denominador que há em torno desses termos, gostaria apenas de indicar que vejo mais produtividade em considerar os três aspectos – ética, estética, efeito – se possível postos em tensão, que é a maneira como me parecem reunidos na linguagem poética (ou na boa poesia, apenas para dar um passo a mais no perigoso terreno do juízo de valor).

O *ekstasis* afinal, como Fiedler o descreve, o poder de retirar-nos das restrições impostas pela consciência, das restrições que o próprio sujeito impõe a si mesmo, é derivado do uso de procedimentos estéticos específicos, como tentei enfatizar na leitura de “Visions of Johanna”. A linguagem poética nos torna novamente “crianças” ou “selvagens” ao operar fora da *dianoia* que orienta o pensamento lógico-dedutivo, e me parece difícil encontrar outra maneira de classificar essa operação a não ser como estética. Questão de ênfase; abordar o valor estético é preocupar-se com a causa; sublinhar o *ekstasis* é atribuir valor através de um “teste” das eventuais conseqüências de leitura, etapa importante no desvendamento da obra, mas que não desmerece as anteriores. Investigar os processos formais de uma obra, sobretudo nos seus desdobramentos éticos e estéticos, é tentar entender “como” ela funciona; de que maneira ela provoca determinados efeitos, ainda que esses possam variar enormemente na medida em que variam os seus leitores.

Há “grandes livros de elite” e “grandes livros populares” capazes de perdurar no tempo e no espaço, inclusive aqueles que ocupam, alternadamente, as duas categorias. No século XVIII *Dom Quixote* era um livro banido pela crítica, que considerava Cervantes um “secreto defensor da insanidade” (FIEDLER, 2008, p.23). Shakespeare era o paradigma máximo do “entretenimento”, e suas peças eram parte integrante de um teatro “popular” sob todos os aspectos, atraindo um público bastante heterogêneo até meados do século XIX.⁷⁰ Isso acontece por que tais obras não apenas trazem, misturadas, características próprias tanto da alta literatura quanto da cultura popular, como inauguram novas formas das quais as categorizações até então existentes não dão

⁶⁹ O conceito explorado por Fiedler tangencia, apesar dos objetivos diversos, o trabalho teórico daquela que ficou conhecida como Escola de Konstanz, sobretudo a estética do efeito de Wolfgang Iser.

⁷⁰ A partir de 1850 procedeu-se a um “melhoramento de padrões” das produções teatrais dos textos de Shakespeare, em nome de preservar a essência dos textos, mas com maus resultados. (GOODALL, 1995, p. 14)

conta, invalidando os critérios utilizados pela crítica para diferenciá-las. Mais do que apenas misturá-los, tanto a poesia de Drummond quanto as canções de Dylan colocam os campos da alta literatura e da cultura popular em tensão, problematizando a própria natureza dos gêneros que praticam. Numa canção recente de Dylan, James Joyce aparece em companhia insuspeita:

I'm listening to Billy Joe Shaver
 And I'm reading James Joyce
 Some people they tell me
 I got the blood of the land in my voice

[Ando ouvindo Billy Joe Shaver
 E lendo James Joyce
 Há por aí quem diga
 Que tenho o sangue da terra na minha voz]
 (“I Feel a change comin’ on”)

Ter na sua própria voz o sangue da terra, a terra ampla, cheia de contrastes e interpenetrações, donde se forjou a paisagem cultural norte-americana (e também a brasileira), é estar livre para trafegar de um compositor da música *country* para um ícone da alta literatura modernista. A transgressão das hierarquias não está apenas em colocá-los lado a lado (como provocação, poderíamos dizer que Joyce está *logo abaixo* de Shaver....), pois os próprios nomes sugerem algo a mais que uma escolha fortuita. Dylan ouve canções de Shaver, focadas na figura do *fora-da-lei*, e surgidas na década de 1970, quando o *country* era considerado o mais conservador dos gêneros da música popular norte-americana. E lê a obra de James Joyce, um dos máximos paradigmas de experimentalismo formal da modernidade, concebida em diálogo com Homero, o inaugurador do que se conhece como cânone ocidental, ou seja a transgressão e a tradição estão presentes em ambos.

Numa canção da década de 1980 que ficaria inédita até 1994, a busca pela *dignidade* – talvez a dignidade artística, que muitos na época imaginavam que Dylan havia perdido para sempre – parece uma batalha a ser vencida a qualquer custo, uma procura a que o sujeito se entrega indiscriminadamente.

Searching high, searching low
 Searching everywhere I know

[Procurando alto, procurando baixo
 Procurando em todo lugar que conheço]

(“Dignity”, *Greatest Hits III*)

Seja no “alto” ou no “baixo”, a dignidade deve estar em algum lugar, ou pode estar em fontes insuspeitas, muito distintas entre si.

I went down where the vultures feed
I would've gone deeper, but there wasn't any need
Heard the tongues of angels and the tongues of men
Wasn't any difference to me

[Desci até onde os abutres se alimentam
Eu iria mais fundo, mas não foi necessário
Ouvir a língua dos anjos e a língua dos homens
Não fazia diferença para mim]

Não é o alto ou o baixo, mas sim o alto e o baixo. A referência bíblica é uma constante na obra de Dylan – e recorrente no álbum *Oh, Mercy!* (1988), de onde surgiu “Dignity” - mas quase sempre como um influxo de linguagem a ser subvertido em seu significado original. A língua dos homens e a língua dos anjos não são equiparadas, mas pelo contrário, na sua não-equivalência e simultaneidade são mais ricas enquanto matéria-prima diversa que o cantor, no entanto *ouve* com a mesma atenção. Ele não está mais ou menos interessado em uma ou outra, mas na refração que as duas possam provocar *naquele que tenha ouvidos para ouvir*.

Na abertura de *A Rosa do povo* há dois poemas lembrados com frequência como exemplares da dialética em que a poesia de Drummond trafega. “Consideração do poema” e “Procura da poesia” podem ser considerados antitéticos em alguma medida, sendo no entanto ambos significativos da poética drummondiana, caracterizada justamente pela não-adesão incondicional a práticas auto-excludentes. Os dois poemas postos em sequência indicam o quanto a poesia de Drummond não permite oposições esquemáticas, já que ela pretende abranger pólos muitas vezes identificados como opostos, além de ser profundamente dinâmica, assumindo a sua própria mudança – dos temas, das formas, das ênfases – como um traço significativo.

“Consideração do poema” especificamente, propõe uma “dilatação do canto”, como a nomeia Murilo Marcondes de Moura, sinalizando a confiança – ou mais do que isso, um desejo – do poeta na porosidade da poesia ao “tempo presente”.

Como se vê, tudo parece dilatado, transbordante, sob o signo da transitividade: entre o poema e a experiência do poeta; entre o poema e poemas anteriores do

próprio poeta; entre o poema e poemas de outros poetas; entre o poema e o “vasto mundo”; entre o poema e a história; entre o poema e o povo. Simultaneamente, há uma transitividade entre o poeta e outros poetas, nacionais e internacionais; entre a experiência do poeta e a história; entre a sua terra e as demais; entre o poeta e o povo. (MOURA, 2016, p. 201)

A recorrência de termos na citação acima já sugere no poema o sentido de ubiquidade que o crítico destacará adiante, apontando o quanto ela é simbólica da natureza multifacetada de *A Rosa do povo*, cujo pórtico ocupa⁷¹. Penso que esse impulso do poeta e do poema de se imiscuir no “povo” sugere ainda um desejo de “democratização” da poesia, uma das faces do movimento muito mais amplo de abertura para o mundo que marca a poesia drummondiana do período, conforme o crítico aponta. Não sugiro com isso um rebaixamento deliberado das formas, concedido em nome do princípio (ético, nesse caso...) de “falar para as massas”, mas sim na confiança em uma prática poética que possa se expandir para além de círculos estritos de leitores mais “qualificados”, sem abrir mão de seus predicados estéticos, uma confiança mineiramente “desconfiada”, pois o poeta sabe que está diante de um problema difícil.⁷² “Eis aí o meu canto”, ele dirá:

Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem.

(“Consideração do poema”)

O rigor da leitura adverte contra o excesso interpretativo. A princípio não se trata de uma contraposição entre literatura “alta” e “baixa”, e sim de canto alto, sonoro, e canto baixo, quase um sussurro; sim, mas canto sonoro que alcança o mundo inteiro

⁷¹ Ver as páginas 204 e 205 em que são indicados inclusive o quanto esta ubiquidade já aparece sublinhada na fortuna crítica do poeta. (MOURA, 2016).

⁷² Dificuldade a qual o poeta nos convoca com a sintaxe embaralhada do verso final, “o povo, meu poema, te atravessa” (Ver MOURA, 2016, p. 202). Se considerarmos o sentido menos comum, mas que é aquele dado de imediato pela sintaxe, teríamos o poeta se dirigindo ao poema, como que “explicando ao poema” a presença nele, ao mesmo tempo ubíqua e delimitada, do “povo”; atravessar é se fazer presente em um espaço contínuo, que inclusive pode ser total: “atravessar do início ao fim”. Mas o povo atravessa “tal uma lâmina”, como diz o verso anterior, ou seja, atravessa uma porção específica e delimitada (e tanto menos atingindo as demais partes quanto mais afiada for a lâmina). O que me parece o mais decisivo aqui é o sentido de violência, por sua vez também ambivalente. Atravessar como uma lâmina é ferir, invadir; mas também um pressuposto de presença inevitável, impossível de conter, acachapante, como uma força da natureza que apesar de destrutiva nos fascina com sua grandeza admirável. Há de qualquer modo a idéia da presença de algo – o povo – num objeto a que princípio não pertence – o poema. Ou seja a suposta “democratização” da poesia de que falamos anteriormente permanece um *desejo*, não exatamente um *programa*. Não surpreende que o “povo” apareça afinal no verso mais hermético do poema, ainda que um “hermetismo parcial e provisório” (BRAYNER, 1977, p. 175), como mostra Antonio Houaiss. Em qualquer caso, a beleza de uma linguagem em profunda tensão permanece...

(até as pedras) e canto sussurrado quase impossível de ouvir ainda para os que muito se esforcem. Será apenas um deixar-se cair numa tentação paranóica dos múltiplos sentidos vemos aqui uma reversibilidade sem descanso? A “transitividade” do canto não apenas abarca ao mesmo tempo o “alto” ou o “baixo” que o grande divisor do modernismo buscou manter separados, mas diz que o primeiro pode ser o segundo e vice-versa; (de repente, o alto é o que se abre para o todo; o baixo é o que se reserva para poucos; “Isso é aquilo”). Como manter-se nas alturas da linguagem sofisticada e ao mesmo tempo falar com o “povo”?

Como fugir ao mínimo objeto
Ou recusar-se ao grande?

Abraçando o “todo”. O alto *e* o baixo, o sofisticado *e* o popular, o hermetismo *e* a clareza, numa prática despida de preconceitos em que *a promessa se realiza na sua dificuldade*, juntando o que parece estar separado. Em “Ring them Bells”, também de *Oh, Mercy!*, os ecos das escrituras sagradas se fazem ouvir nos sinos que badalam por toda a canção, apropriação transgressiva que atinge seu ponto culminante nos versos finais

Oh the lines are long
And the fighting is strong
And they're breaking down the distance
Between right and wrong

[São longas as filas
E a luta é pesada
E elas se quebram na distância
Entre certo e errado]

Dylan fala de “Ring them bells” em *Crônicas* e de sua “luta pesada” para concluí-la “entre o bem e o mal” e não “entre o bem *ou* o mal”. O ritmo do verso e sua entonação pedem a segunda forma, e ao ouvir a canção percebemos o esforço do cantor na mudança da prosódia, obrigado a inserir uma cesura onde ela não deveria estar.

Não se trata exatamente de ultrapassar as fronteiras entre arte alta e cultura popular, mas de *ignorá-las solenemente*, sem a “angústia da contaminação” diante de novas formas expressivas, novos suportes, novos públicos, novas leituras. Uma concepção poética que não repita no mundo da linguagem o mundo atomizado em nichos específicos que outras séries discursivas pressupõem, inclusive quanto ao público sectário a que costumam se dirigir; a filosofia apenas para filósofos, a ciência

apenas para cientistas, a crítica literária apenas para os iniciados no jargão. Na poesia a língua sublime dos anjos e a língua pedestre dos homens podem e devem ser captadas pelos mesmos ouvidos. Estender essa mistura à abordagem crítica, aproximando objetos que a princípio parecem estar irremediavelmente separados é afirmar, junto com o poeta, o desejo de um mundo menos dividido por empobrecedoras categorias estanques, ainda que saibamos estar diante de um sonho impossível. Na linguagem, entretanto, ele se realiza.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Todos os poemas citados se referem à edição da *Poesia completa* da Nova Aguillar. Seguem abaixo apenas as obras de Drummond diretamente citadas na tese.

Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.

O observador no escritório. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Antologia poética. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

Caminhos de João Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

Uma forma de saudade. Páginas de diário. Organização Pedro Graña Drummond. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

BIBLIOGRAFIA SOBRE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

ANDRADE, Mario. “A poesia em 1930”. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1960.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005.

BORTOLOTTI, Mario. Drummond e o Partido Comunista. Blog do IMS, 13/03/2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/drummond-e-o-partido-comunista-por-marcelo-bortoloti/>. Consultado em 12/2016.

BOSI, Alfredo. “‘A máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria”. In: *Céu, inferno*. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988, pp 80-103.

BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Caderno Especial Drummond 80 anos. *Jornal do Brasil*, 26/10/82.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 51-71.

CARPEAUX, Otto Maria. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

COELHO, Joaquim-Francisco. Fortuna Crítica. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002, pp. LXI-LXIII.

COELHO, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

GARNER, Dwight. Review: 'Multitudinous Heart', Newly Translated Poetry by Carlos Drummond de Andrade. Books of Times, *New York Times*, 02/07/2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/07/03/books/review-multitudinous-heart-newly-translated-poetry-by-carlos-drummond-de-andrade.html?mcubz=0>. Consultado em 03/07/2017.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

LIMA, Mirella Vieira. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas: Pontes, 1995.

MACHADO, Carlos. Tom Jobim e o cantor que pôs Drummond na boca do povo. s/d. Disponível em: http://kultme.com.br/kt/2017/08/23/tom-jobim-e-o-cantor-que-pos-drummond-na-boca-do-povo/?fb_comment_id=1788833207811067_1789257147768673. Consultado em: 05/04/2018.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1976.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas em função de *Boitempo*. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MORAES, Emmanuel de. As várias faces de uma poesia. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial*. São Paulo, Ed. 34, 2016.

OLIVEIRA, Carlos. Drummond, o poeta que decifrou os Beatles. *Estadão*, 10/01/2015. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/sonoridades/drummond-o-poeta-que-decifrou-os-beatles/>. Consultado em 19/08/2017.

PILATI, Alexandre. *A nação drummondiana*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RAMOS, Maria Luiza. “O olhar do poeta”. In: Revista *Scripta* vol. 6, número 12. Belo Horizonte: Pucminas, 2003.

RODRIGUES, Roberto Geraldo. *Uma viagem pela poética de Carlos Drummond de Andrade (re)tratando a marcante presença de Itabira em sua obra*. Dissertação de mestrado. Vitória: UFES, 2011.

SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Como ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade. *Jornal Rascunho*, No. 147. Julho de 2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/como-ler-a-poesia-de-carlos-drummond-de-andrade/>. Consultado em: 17/11/2017.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond o Gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia editora, 1972.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002, pp. III-XLI.

SENA, Homero. Poética moderna. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, pp 21-29.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

WERNECK, Paulo, 2011. “Confissões no gravador”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustríssima, 23/11/2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2310201105.htm>. Consultado em: 08/2017.

VENTURA, Zuenir. “Eu fui um homem qualquer”. Entrevista com Carlos Drummond de Andrade. *Veja*, 19/11/1980. Disponível em: <http://www.versoereverso.pro.br/home/drummondcemanos.htm>. Consultado em 21/07/2017).

BIBLIOGRAFIA DE BOB DYLAN

Todas as letras citadas se referem à edição de *Lyrics (1962-2001)*. Letras de canções lançadas posteriormente a 2001 foram consultados no site www.bobdylan.com. Estão listadas abaixo apenas as obras de Dylan citadas na tese. Álbuns foram listados apenas nos casos em que há citação das *liner notes* na tese.

A letter from Bob Dylan. New York: *Broadside Magazine*. No. 38, January, 1964a. Disponível em : <http://singout.org/downloads/broadside/b038.pdf>. Consultado em 03/2015.

Another Side of Bob Dylan. Liner notes. New York: Columbia Records, 1964b.

Bringing it All Back Home. Liner notes. New York: Columbia Records, 1965.

Writings and Drawings. Frogmore: Panther, 1974.

Biography. Liner notes. New York: Columbia Records, 1985.

The Bootleg Series, Vol. 1-3. New York: Columbia Records, 1991.

Chronicles, Volume one. New York: Simon & Schuster, 2004.

Crônicas, volume um. Tradução de Lúcia Brito, posfácio e revisão Eduardo Bueno. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

Lyrics (1962-2001). New York: Simon & Schuster, 2007.

The Brazil Series. New York: Prestel, 2010.

BIBLIOGRAFIA SOBRE BOB DYLAN

BOB DYLAN ARCHIVE. George Kayser Family Foundation. Tulsa. University of Tulsa, 2017. Disponível em: <https://bobdylanarchive.com/>. Consultado em 11/2017.

BOWDEN, Betsy. *Performed Literature: Words and music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

BRADLEY, ED. Entrevista de Bob Dylan. 60 minutes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2WENXCJqpDk>. CBS, 2004. Consultado em: 29/01/2017.

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.

CBC Radio. Why Bob Dylan is the greatest living user of the English language. (Entrevista a Eleanor Wachtler). Disponível em: <<http://www.cbc.ca/radio/writersandcompany/christopher-ricks-on-why-bob-dylan-is-the-greatest-living-user-of-the-english-language-1.3803292>>. Consultado em 28/08/2017.

CORCORAN, Neil. “Death’s Honesty”, in: _____ (org.). “*Do you, Mister Jones?*”: *Bob Dylan with the Poets and Professors*. London: Chatto & Windus, 2002; pp 143-174.

COTT, Jonathan (ed.). *Dylan on Dylan: The essential interviews*. London: Hodder and Stoughton Ltd., 2006.

DETTMAR, Kevin J. H. (org.). *The Cambridge companion to Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ENGDAHL, Horace. Award Ceremony Speech. Nobel Prize. 2016. Disponível em: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/presentation-speech.html. Consultado em 12/2017.

EPSTEIN, Daniel Mark. *A balada de Bob Dylan: um retrato musical*. Tradução de Thiago Lins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

GILMORE, Mikal. Why Bob Dylan is a literary Genius. *Rolling Stone Magazine*. 09/12/2016. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/features/why-bob-dylan-is-a-literary-genius-w454731>. Consultado em 10/12/2016.

GINSBERG, Allen. Liner notes. In: DYLAN, Bob. *Desire*. New York: Columbia Records, 1976.

GRAY, Michael. *Bob Dylan Encyclopedia*. London: Continuum, 2006.

GRAY, Michael. *Song and Dance Man III: The art of Bob Dylan*. London: Continuum, 2000.

GREENE, Andy. Bob Dylan's Greatest Lyrical Thefts, in *Rolling Stone Magazine*, 11 de maio de 2011. Disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylans-greatest-lyrical-thefts-20110511> . Consultado em 07/08/2017.

GREENE, Andy. Exclusive: A Look Inside Bob Dylan's Secret Archives. *Rolling Stone Magazine*, 27/06/2017. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/features/bob-dylans-tulsa-archive-an-exclusive-inside-look-w489787>. Consultado em 20/09/2017.

GREENE, Andy. Flashback. Bob Dylan plays for Obama at the White House. *Rolling Stone Magazine*. 10/09/2013. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/videos/flashback-bob-dylan-plays-for-obama-at-the-white-house-20130910>. Consultado em 12/06/2016.

HALCYON GALLERY. Bob Dylan Mood Swings. Disponível em: <http://www.halcyongallery.com/exhibitions/bob-dylan-mood-swings>. Consultado em 03/09/2016.

HEYLIN, Clinton. *Bob Dylan: Behind the Shades*. 20th Anniversary Edition. London: Faber and Faber, 2011.

HEYLIN, Clinton. *Revolution in the air: the songs of Bob Dylan, 1957-1973*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

KINNEY, David. *The Dylanologists: Adventures in the Land of Bob*. New York: Simon & Schuster, 2014, p. 1.

LESINSKA, Ieva. A lesson in Dylan appreciation. *Eurozine*. 11 de abril de 2008. Disponível em: <http://www.eurozine.com/a-lesson-in-dylan-appreciation/>. Consultado em 14/08/2017.

LEVY, Joe. Inside Bob Dylan's 'Time Out of Mind' Sessions. *Rolling Stone Magazine*, 30/09/2017. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-daniel-lanois-on-time-out-of-mind-sessions-w505661>. Consultado em: 09/2017.

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, pp 127-144.

MARCUS, Greil. *Bob Dylan by Greil Marcus*. Writings 1968-2010. London: Faber & Faber, 2010.

MARCUS, Greil. *Invisible republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. London: Picador, 1997.

MARCUS, Greil. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

MARQUSEE, Mike. *Chimes of Freedom*. The politics of Bob Dylan's Art. New York: The New Press, 2003.

MCGREGOR, Craig (ed.). *Bob Dylan: a retrospective*. New York: William Morrow & Co, 1972.

MEISEL, Perry. *The Myth of Popular Culture from Dante to Dylan*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

MELLERS, Wilfrid. "Freedom and responsibility". In MCGREGOR, Craig (ed.). *Bob Dylan: a retrospective*. New York: William Morrow & Co, 1972. Pp. 398-407.

MELLERS, Wilfrid. *A Dark Shade of Pale: a backdrop to Bob Dylan*. London: Faber and Faber, 1984.

OLINTO, Antonio. Bob Dylan, o Poeta-Cantor. *O Globo*, Segunda Seção, página 9, 06 de janeiro de 1966.

OLINTO, Antonio. Bob Dylan e o surto do poema em canção. *O Globo*, Segunda Seção, página 12, 08 de março de 1969.

OVERALL, Michael. Tulsa's Bob Dylan archives: 'Uncovering the creative process'. *Tulsa World*, 1/10/2017. Disponível em: http://www.tulsaworld.com/homepagelatest/tulsa-s-bob-dylan-archives-uncovering-the-creative-process/article_ee7991f5-6079-5be1-81ad-12c88ada2f84.html. Consultado em 29/10/2017.

PAGLIA, Camille. Camille Paglia's history of music. The politics and poetry of Bob Dylan, Marvin Gaye and hip-Hop. New York, *Salon*. 31/03/2016. Disponível em: https://www.salon.com/2016/03/31/camille_paglias_history_of_music_the_politics_and_poetry_of_bob_dylan_marvin_gaye_and_hip_hop/ (Consultado em 15/10/2016).

PENNEBAKER, D.A. *Dont Look Back* (DVD). Columbia, 1965

PICHASKE, David. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the songs of Bob Dylan*. London: Continuum, 2010.

RICKS, Christopher, WILENTZ, Sean & UNWERTH, Matthew von. The inventions of Bob Dylan. The Philoctetes Center for the Multidisciplinary Studies of the Imagination. 15/10/2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=epHxpdS5bKM>>. Consultado em 04/09/2017.

RICKS, Christopher. Bob Dylan is a genius, but reducing his songs to literature is dangerous. *The Telegraph*, 14 de outubro de 2016. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/music/what-to-listen-to/bob-dylan-is-a-genius--but-reducing-his-songs-to-literature-is-d/> (Consultado em: 15/10/2016).

RICKS, Christopher. *Dylan's Visions of Sin*. New York: Harper Collins, 2004.

ROE, Nicholas. Playing Time. In: CORCORAN, Neil (org.). "Do you, Mister Jones?": *Bob Dylan with the Poets and Professors*. London: Chatto & Windus, 2002, pp 81-104.

SCOBIE, Stephen. *Alias Bob Dylan Revisited*. Calgary: Red Deer Press, 2003.

SCORSESE, Martin. *No direction home* (DVD). Columbia, 2005.

SHEEHY, COLEEN J.; SWISS, THOMAS (editors). *Highway 61 revisited: Bob Dylan's Road from Minnesota to the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

SHELTON, Robert. *No Direction Home. A vida e a música de Bob Dylan*. Tradução de Gustavo Mesquita. São Paulo: Lafonte, 2011.

SHELTON, Robert. *No Direction Home*. Edited by Elizabeth Thomson & Patrick Humphries, London: Hal Leonard Co., 2011.

SOUNES, Howard. *Bob Dylan: a biografia*. Tradução de Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad, 2002.

THOMPSON, Toby. *Positively Main Street. Bob Dylan's Minnesota*. Revised Edition. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

WIENER, Jon. Greil Marcus on Bob Dylan's Nobel Prize. Los Angeles Review of Books, 22/10/2016. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/bob-dylans-nobel-prize/>. Consultado em 05/05/2017.

WILENTZ, Sean. *Bob Dylan in America*. New York: Anchor, 2011.

VIOTTI, Fernando Baião. Mistura de gêneros, dentro e fora da literatura. Dossiê A Questão dos Gêneros Literários na Modernidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. v. 28, No. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Edited and with an introduction by J. M. Bernstein. London: Routledge, 2001.

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

ASCHER, Nelson. A poesia atual omite e esquece a influência da MPB. Folha de S. Paulo, 26/01/1991. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_26jan1991.htm. Consultado em 08/09/2017.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BENJAMIN, Walter. “A modernidade”. In: *Tempo Brasileiro No. 27-28: vanguarda e modernidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Jan-Março, 1971.

BENJAMIN, Walter. 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.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2004.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BERNSTEIN, Charles. *Attack of the difficult poems. Essays and Inventions*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

BOSI, Alfredo. “Poesia resistência”. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, pp. 140-192.

- BOWRA, Cecil M. *The Romantic Imagination*. London: Oxford University Press, 1949.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. Poesia e ideologia. In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: CEB, 1943, pp. 24-38.
- CAYGILL, Howard. *A Kant Dictionary*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1995.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionisio Oliveira (org.). *Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970, pp. 39-56
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. “Por lo demás es lo de menos”, in _____. *Pameos y meopas*. Madrid: Nórdica Libros, 2017, pp. 7-10.
- COSTA LIMA, *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Célan, Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2ª Ed. Florianópolis: UFSC, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *Os limites da voz: Montaigne, Schlegel, Kafka*. 2ª. Ed. Revisada. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia. das letras, 2011.
- ELIOT, T.S. *On poetry and poets*. London: Faber and Faber, 1956.
- ELIOT, T.S. *The Waste Land and other poems*. London; Boston. Faber & Faber, 1981a.
- ELIOT, T.S. *Poesias*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ELIOT, T.S. *The poems of T.S. Eliot: The Annotated Text. Volume 1 & 2*, edited by Christopher Ricks and Jim McCue. London, Faber & Faber, 2015.
- EMAD, Parvis & MALY, Kenneth. Translators’ Foreword. In, HEIDEGGER, Martin. *Phenomenological Interpretation of Kant’s Critique of Pure Reason*. Translated by Parvis Emad and Kenneth Maly. Indianapolis: Indiana University Press, 1997, pp. xii-xxi.

- ENZENSBERGER, Hans Magnus. “As aporias da vanguarda”. In: *Tempo Brasileiro No. 27-28: vanguarda e modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, Jan-Março, 1971.
- FIEDLER, Leslie. *The Devil Gets his Due*. The uncollected essays of Leslie Fiedler. Edited by Samuel F. S. Pardini. Berkeley: Counterpoint, 2008.
- FREUD, Sigmund. “Uma recordação da infância de Leonardo Da Vinci”. In: _____ *Obras completas Vol. 9*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marize M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. De Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. San Francisco: City Light Books, 2001.
- GOODALL, Peter. *High culture, popular culture*. The long debate. Sydney: Allen & Unwin, 1995.
- GORDON, Robert S.C. *Pasolini, Forms of Subjectivity*. New York: Clarendon Press, 1996.
- GRAVES, Robert. *The White Goddess: a historical grammar of poetic myth*. London: Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. *Being and time: A Translation of Sein und Zeit*. Translated by Joan Stambaugh. New York: State University of New York, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Phenomenological Interpretation of Kant's Critique of Pure Reason*. Translated by Parvis Emad and Kenneth Maly. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Translations and Introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper Perennial Classics, 2001.
- HOBSBAWM, Erich. *A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Trad. Marcos Santarrita. 2a. ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

ISER, Wolfgang. “A interação entre texto e leitor” em *O ato da leitura*, vol. 2. Trad. Johannes Kretchmer. São Paulo: Ed. 34, 2002.

KANT, Immanuel. *Critique of pure reason*. Translated by Norman Kemp Smith. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário 17: o avesso da psicanálise (1969-1970)*. Tradução de Ari Rotman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LOTT, Eric. *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and The American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

MACLEISH, Archibald. *Poetry and Experience*. London: Bodley Head, 1960.

MALCOLM, David. *A genealogical memoir of the most noble and ancient house of Drummond*. Edinburgh: Graham Maxwell and Archibald Constable, 1808.

MARTINS, Marília; ABRANTES, Paulo Roberto (org.). *3 Antônio e 1 Jobim*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

MEISEL, Martin. *Chaos Imagined. Literature, art, science*. New York: Columbia University Press, 2016.

MERQUIOR, José Guilherme. O lugar de Rilke na poesia do pensamento. *A astúcia da mimese*. Ensaios sobre a lírica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, pp 19-43.

MILES, Barry. *Allen Ginsberg: beat poet*. New York: Random House, 2010.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

OLIVEIRA, Cláudio. Da enunciação da verdade ao enunciado do gozo: o mito. Discurso: dossiê filosofia e psicanálise. USP, n. 36, 2007, pp. 271-284.

OVERENGET, Einar. *Seeing the self: Heidegger on subjectivity*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1998.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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: 06/09/2017).

- PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1974.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SELLIGMAN-SILVA, Marcio. “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, in: _____. *O Local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. São Paulo: Gredos, 1961.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- STEINER, George. *A poesia do Pensamento: do helenismo a Celan*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2011.
- STEINER, George. *Extraterritorial: papers on literature and the language revolution*. Middlesex: Faber & Faber, 1972.
- STEINER, George. *Heidegger*. London: Fontana, 1978.
- STEINER, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. New Haven, Yale University Press, 1998.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Ensaio sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988.
- STEVENS, Wallace. *Opus Posthumous*. Edited, with an Introduction, by Samuel French Morse. London: Faber and Faber Ltd., 1957.
- SUKENICK, Ronald. *Down and in: life in the underground*. New York: Collier books, 1987.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Ed. USP, 2002.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das letras, 1997.
- WARNER, Simon. *Texts and Drugs and Rock ‘n’ Roll: the Beats and Rock Culture*. London: Bloomsbury, 2013.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2008.
- YEATS, W.B. *Poemas*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- YEATS, W.B. *Selected Poems*. Edited with an Introduction and Notes by Timothy Webb. London: Penguin Books, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.