



**UFRGS**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO GRANDE DO SUL



Detalhe da obra Favela Villa Broncos da Brazil Series de Bob Dylan

**NO DIA EM QUE BOB DYLAN FOI DUBLADO COM PERFEIÇÃO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**DIEGO GARCIA DA ROSA**

**NO DIA EM QUE BOB DYLAN FOI DUBLADO COM PERFEIÇÃO**

**Porto Alegre**

**2017**

**DIEGO GARCIA DA ROSA**

**NO DIA EM QUE BOB DYLAN FOI DUBLADO COM PERFEIÇÃO**

Dissertação de Mestrado  
Para obtenção do título de Mestre em Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Instituto de Letras: Literatura, Sociedade e  
História da Literatura

Orientador: Homero Vizeu Araújo

Porto Alegre

2017

### CIP - Catalogação na Publicação

Rosa, Diego Garcia da  
No Dia Em Bob Dylan Foi Dublado Com Perfeição /  
Diego Garcia da Rosa. -- 2017.  
180 f.  
Orientador: Homero José Vizeu Araújo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Bob Dylan. 2. Tradução da Canção . 3. Caetano  
Veloso. 4. Chico Amaral . 5. Fausto Nilo. I. Vizeu  
Araújo, Homero José, orient. II. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Diego Garcia da Rosa.

No dia em que Bob Dylan foi dublado com perfeição.

Dissertação de Mestrado.

Objetivo do trabalho: Compreender as abordagens que permitiram a quatro compositores brasileiros verterem com maestria três canções do compositor e cantor Bob Dylan e baseada nas abordagens adotadas pelos mesmos compor uma versão de uma canção do vasto repertório dylaniano.

Programa de Pós-Graduação em Letras - Instituto de Letras: Literatura, Sociedade e História da Literatura.

Porto Alegre, 22 de Novembro de 2017.

---

Luis Augusto Fischer

---

Ian Alexander

---

Caetano Waldrigues Galindo

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho ao Caio, Mariana, Milena e Bento.

*May you grow up to be righteous*

*May you grow up to be true*

*May you always know the truth*

*And see the lights surrounding you*

*May you always be courageous*

*Stand upright and be strong*

*May you stay forever young*

(Forever Young – Bob Dylan)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Antônio Marcos Vieira Sanseverino, Andrea Kahmann, Carol Abreu, Cyntia Aguiar Ribeiro, David Kirk, Denise Regina Sales, Diego Grando, Gerson Neumann, Guto Leite, Heine Wentz, Homero Vizeu Araújo, Karina Lucena, Katia Suman, Leandro Cezimbra, Lisandra Oliveira e Silva, Liziane Kugland, Luis Augusto Fischer, Luciano Cezimbra de Freitas, Marcelo Kunrath Silva, Marcio Petracco, Maria Eneida Giordani, Melissa Moura Mello, Patrícia Reuillard, Patrizia Cavallo, Regina Zilberman, Ricardo Sabadini, Rodrigo Batista de Freitas e Tiago Pedruzzi.

Tudo aquilo que o malandro pronuncia  
Com voz macia é brasileiro, já passou de português  
Amor lá no morro é amor pra chuchu  
As rimas do samba não são I love you  
E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny  
Só pode ser conversa de telefone

Não Tem Tradução (Noel Rosa)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender as abordagens que permitiram a quatro compositores brasileiros verterem com maestria três canções do compositor e cantor Bob Dylan (*It's All Over Now*, *Baby Blue*, *Romance In Durango* e *I Want You*) e baseada nas abordagens adotadas pelos mesmos, compor uma versão de uma canção do vasto repertório dylaniano. A partir disso, procurei traçar os rumos que levaram ao primor das três versões *Negro Amor*, *Romance no Deserto* e *Tanto*, focando não apenas na mera tradução, mas na transposição para a língua portuguesa brasileira da lírica dylaniana mantendo para tal o formato da canção. As canções, apresentadas na ordem cronológica do lançamento das versões, são cotejadas com suas respectivas originais e os panos de fundo dos quatro versionistas, procurando analisar o caminho que cada um trilhou para chegar a sua interpretação. Ao final, tendo como enfoque as abordagens colhidas, apresento uma versão de própria lavra de uma canção do cancionista americano.

Palavras-chave: Bob Dylan; Canções Vertidas para a Língua Portuguesa; Tradução da Canção; Canção.

## ABSTRACT

The present work aims to trace the approaches which led to the perfection of *Negro Amor*, *Romance no Deserto* and *Tanto*, three versions to songs of singer-songwriter Bob Dylan (*It's All Over Now*, *Baby Blue*, *Romance In Durango* and *I Want You* respectively) e, focusing not merely on translation, but in the transposition of Dylan's lyric into Brazilian Portuguese in which the song format has been maintained intact. The songs, presented in the chronological order of the versions, are collated with their corresponding originals and backgrounds of the four Brazilian composers, looking to analyze the way in which each one of them was able to reinterpret a Dylan song. At the end, taking into account the approaches gathered along this study, I present my own version of a Bob Dylan song.

Keywords: Bob Dylan; Songs Translated Into Portuguese; Song Translation; Song.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1. O porquê da escolha das três canções .....	15
1.1 Like a Rolling Stone e a ruptura definitiva .....	16
2 No dia em que Bob Dylan foi dublado com sotaque baiano .....	22
2.1 A formação poética de Robert Zimmerman .....	24
2.2 It's all over now, baby blue e a fase dream songs .....	27
2.3 A canção de protesto .....	30
2.4 Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti .....	37
2.5 A primeira estrofe de Negro Amor e It's All Over Now, Baby Blue .....	44
2.6 A segunda estrofe de Negro Amor e It's All Over Now, Baby Blue .....	48
2.7 A terceira estrofe de Negro Amor e It's All Over Now, Baby Blue .....	48
2.8 A quarta estrofe de Negro Amor e It's All Over Now, Baby Blue .....	49
2.9 A Ruptura: As Festivaiais .....	51
3 No dia em que Bob Dylan foi dublado com sotaque cearense .....	55
3.1 Fausto Nilo .....	59
3.2 Jacques Levy .....	62
3.3 A primeira estrofe de Romance no Deserto e Romance in Durango .....	66
3.4 O Bandido Social - a cultura do cangaço e o do cowboy .....	68
3.5 A segunda estrofe de Romance no Deserto e Romance in Durango .....	72
3.6 O refrão de Romance no Deserto e Romance in Durango .....	73
3.7 A presença feminina no cangaço .....	74
3.8 A terceira estrofe de Romance no Deserto e Romance in Durango .....	77
3.9 A quarta e quinta estrofe de Romance no Deserto e a quarta estrofe de Romance in Durango .....	79
3.10 A sexta estrofe de Romance no Deserto e a quinta e sexta estrofe Romance in Durango .....	82
3.11 A sétima estrofe de Romance in Durango .....	86
3.12 A sétima e oitava estrofe de Romance no Deserto e a oitava e nona estrofe de Romance in Durango .....	86
3.13 O refrão final de Romance no Deserto .....	87
4 No dia em que Bob Dylan foi dublado com sotaque mineiro .....	87
4.1 O ritmo alucinante, o colapso e o acidente .....	91
4.2 A primeira estrofe de Tanto e I Want You .....	96
4.3 A segunda estrofe de Tanto e I Want You .....	100
4.4 Dylan e a Bíblia .....	101
4.5 Under the influence of: as influências (primeira dose) .....	106
4.6 A poesia e o vinil .....	109
4.7 O método .....	112
4.8 A terceira e quarta estrofe de Tanto e I Want You .....	114
4.9 Under the influence of: as influências (segunda dose) .....	115
4.10 Kerouac e Rimbaud .....	116
4.11 Tarantula .....	120
4.12 Os Concretistas, os Beats e a Poesia Marginal .....	122
4.13 A quinta estrofe de Tanto e I Want You .....	125

4.14 A Ruptura: As Vanguardas Revisited .....	126
4.15 Chico Amaral .....	129
CONCLUSÃO .....	133
REFERÊNCIAS .....	147
ANEXOS .....	162
Anexo 1 Versões de canções do Bob Dylan em língua portuguesa .....	162
Anexo 2 Texto que consta na contracapa do álbum Planet Waves de 1974 .....	166
Anexo 3 As “transcrições” de Caetano Veloso para algumas das letras do álbum Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band dos Beatles .....	168
Anexo 4 Chuck Berry Fields Forever (versão) .....	171
APÊNDICES .....	173
Apêndice 1 Entrevista com Fausto Nilo .....	173
Apêndice 2 Mais Um Gole de Café .....	176
Apêndice 3 Entrevista com Chico Amaral .....	178

## INTRODUÇÃO

No presente trabalho analiso as versões em língua portuguesa para três canções do cantor e compositor norte-americano Bob Dylan. Das diversas versões já feitas por compositores brasileiros do vasto repertório de Bob Dylan, considero lapidares as versões feitas pela dupla Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti e a sua versão para *It's All Over Now, Baby Blue* gravada sob o título de *Negro Amor* pela Gal Costa em 1977; a versão cabocla de Fausto Nilo para *Romance In Durango*, gravada pelo seu conterrâneo Raimundo Fagner em 1987 e rebatizada de *Romance No Deserto*; e finalmente *Tanto*, uma versão de Chico Amaral para *I Want You*, gravada pelo grupo mineiro Skank em 1992.

As três canções de Dylan pertencem a duas fases distintas do compositor. *It's All Over Now, Baby Blue* e *I Want You*, embora constem em álbuns diferentes (*Bringing It All Back Home*, de 1965, e *Blonde on Blonde*, lançada no ano seguinte) foram compostas no mesmo ano de 1965, período denominado pelos estudiosos da obra de Dylan de Dream Song Period, uma fase em que Dylan mergulhara nos versos opacos do surrealismo francês. A outra canção, *Romance In Durango*, já pertence a fase rotulada de Rolling Thunder Revue, nome também da turnê (de outubro de 1975 até maio de 1976) que promovia os álbuns *Blood On The Tracks* e *Desire*. A fase e a turnê Rolling Thunder Revue são notórias por ser a última fase antes de sua “desastrada conversão ao cristianismo-estilo-bispo-Macedo” (EPSTEIN, 2012, p. 8) e a guinda radical de temática a partir daquele ponto. Enquanto as duas primeiras canções eram empapadas de surrealismo, as canções do Rolling Thunder Revue focavam nas canções que contavam histórias, aspecto emblemático do álbum *Desire*.

A escolha destas três versões entre as mais de vinte já feitas dos versos de Dylan (Anexo 1) se justifica em função da excelência com que foram vertidas, respeitando cadências e acentos da linha melódica original, bem como a fidelidade à narrativa poética de Dylan. O presente trabalho procura mostrar o quão bem elaborado foram as versões escolhidas e quais poderiam ter sido as razões diversas que contribuíram para resultados tão bem-acabados.

Eu procurei dar um enfoque diferente para cada original e sua correspondente versão, apresentando as canções na cronologia das suas versões, ou seja, *Negro Amor*, *Romance No Deserto* e *Tanto* (lançadas em 1977, 1987 e 1992 respectivamente). Centrando no aspecto histórico na abordagem da primeira, focado tanto em Dylan e o pano de fundo de sua guinda radical (ao abandonar o Movimento *Folk* que o projetou para abraçar o formato eletrificado do *rock and roll*) quanto no pano de fundo dos compositores Péricles Cavalcanti e Caetano Veloso no Brasil dos meados dos anos 70 e todo o clima de desencanto que a Esquerda ainda

absorvia. Em seguida volto o olhar para o fascínio de Dylan pelo *Western* americano e o eco encontrado pelos compositores brasileiros ao adotar o Cangaço como substituto ao cenário do banguê-banguê da cultura pop norte-americana, fazendo uma análise mais sociológica dos fenômenos dos Homens da Fronteira. E finalmente, ao esmiuçar a canção *I Want You* e *Tanto* procurarei cotejar a formação poética do jovem Zimmerman quando em meados dos anos 1960 se aproxima do Surrealismo francês e da *Geração Beat* com a do compositor e letrista mineiro Chico Amaral e a influência que a *Poesia Marginal* dos anos 1970 e 1980 possa ter tido sobre aquela geração dos músicos brasileiros do mesmo período.

Embora eu tenha tentado evitar submeter as letras a indevassáveis vivisseccão, em diversos momentos tive que esmiuçar, ou, pelo menos, tentar esmiuçar, as multiplicidades de significados das canções. E embora o presente trabalho trace as diversas maneiras em que a poética musicada de Dylan tenha sido lida, interpretada e cantada pelas diferentes regiões do Brasil eu não incluí as quatro versões do gaúcho Vitor Ramil, visto que o que eu pretendo abordar no presente estudo é a tradução mais próxima da obra de Dylan. Vitor Ramil domina a arte da transcrição<sup>1</sup> nas suas quatro incursões à obra dylaniana<sup>2</sup>, porém, muito em função do limitado tempo e espaço que é reservado à elaboração de uma dissertação, tive que optar por deixar de fora uma análise das transposições de Ramil.

É importante perceber que no caso das três versões os tradutores são também músicos e compositores bem como exímios letristas. Caetano Veloso compôs em conjunto com Péricles Cavalcanti um primor daquilo que se poderia considerar uma tradução de letra dentro de um formato musical. Péricles viveu no exílio em Londres no início dos 1970, naquela comunidade brasileira tão bem retratada pelo Antonio Bivar em seu autobiográfico *Verdes Vales Do Fim Do Mundo*. Nos mais de dois anos de exílio tanto Caetano quanto Péricles tiveram a oportunidade de polir as suas fluências na língua inglesa bem como assistir a um dos primeiros shows pós-acidente de Dylan no Isle of Wight Festival em 1969. Fausto Nilo é um letrista já bem conhecido do Ceará na voz dos vários intérpretes que já cantaram os seus versos. E Chico Amaral, muito provavelmente o melhor letrista atual do *rock-pop* brasileiro, não deixa dúvidas quanto a sua desenvoltura com a palavra cantada.

---

<sup>1</sup> Transcrição, segundo Haroldo de Campos, é a criação a partir daquilo que se quer traduzir, reinventando sentidos ao fazê-lo. A transcrição surge da necessidade de adaptar um texto traduzido a uma nova realidade.

<sup>2</sup> *Joquim, Um dia você vai servir alguém, Só você manda em você e Ana* são versões para *Joey, Gotta Serve Somebody, You're big girl now* e *Sara*.

## 1. O PORQUÊ DA ESCOLHA DAS TRÊS VERSÕES

O critério que utilizei para a seleção das três canções reside na capacidade que cada compositor teve de captar as cadências, os acentos e a prosódia que a letra cantada original tem, tudo isto respeitando a narrativa do original.

Traduzir mantendo o andamento melódico da canção e ainda assim não destoar da narrativa não é, de modo algum, uma tarefa fácil. O fato de que os tradutores serem também compositores diz muito quando se leva em conta o resultado excepcional de cada versão. Traduzir a palavra impressa, inanimada, aquela palavra presa ao papel é uma coisa, traduzir esta mesma palavra para o formato da canção, em que a palavra flutua e rodopia no ar, é algo bem distinto.

Um detalhe que a mim chamou muito a atenção foi o espanto que muitos tiveram ao saber que tal ou qual canção era, na verdade, uma versão. O tal “espanto” é, a meu ver, um indício de uma tradução bem-sucedida de uma canção, visto que o ouvinte não tivera nenhum estranhamento ao ouvir a versão, o fato de a versão conseguir manter certa naturalidade da prosódia conta muito a favor da versão. A versão não fica soando como uma mera transposição de uma língua a outra, mas é capaz de captar nuances que fazem com que a canção pareça ter sido feita, desde a sua concepção, em língua portuguesa. O maior desafio daquele que traduz uma canção é que seu trabalho final não soe como uma paródia, sendo ou diminuída à categoria do risível ou odiada como uma afronta ou heresia que macula a obra original do artista.

As versões aqui tratadas trazem o curioso aspecto de serem entoadas, cada qual, com um sotaque típico de uma região do Brasil, e tanto os compositores quanto os intérpretes contribuem para que tal cor local ressoe. A dupla Caetano e Péricles entregou a sua versão à voz de Gal Costa, imprimindo um colorido todo baiano para a letra de *It's All Over Now, Baby Blue*, enquanto que os versos de Fausto Nilo para *Romance In Durango* são entregues ao conterrâneo cearense Raimundo Fagner, fazendo o cenário *western* de Dylan soar como um cordel de cangaço. E, por fim, Chico Amaral deixa a cargo dos seus patrícios a tarefa de fazer Dylan soar mineiro.

As versões, não raras vezes, são desdenhadas, relegadas a algo menor. Dylan fez uso de uma prática comum e, até mesmo aceita, no mundo do *blues* e do *folk* que é o empréstimo. Segundo alguns estudiosos, foi justamente essa técnica da apropriação que um músico fazia de trechos de letra (ou uma frase melódica aqui outra ali) a responsável por ter mantido a salvo certas canções que, do contrário teriam se perdido, visto que a quase totalidade dos

blueseiros e músicos do *folk* não anotavam as suas composições, já que não dominavam a técnica da anotação em partitura.

A canção que catapultou a carreira do jovem Robert Zimmerman foi exatamente um exemplo disto. *Blowin' In The Wind* é, na verdade, uma adaptação de uma canção do tempo da Escravidão chamada *No More Auction Block*. “Auction block” era o nome dado à plataforma elevada na qual os escravos à venda ficavam expostos durante o leilão. Em pé, e expostos aos compradores, eles poderiam ser mais bem avaliados e negociados. Dylan aproveitou a mesma melodia, inserindo uma letra com uma temática mais atual, e, convém também creditar, um refrão que não havia no original. Importante salientar que Dylan nunca negou os tais empréstimos, Epstein comenta que as canções de Dylan viajam “no chassi de uma velha melodia” embora “as palavras, o tema e a estrutura eram estranhos” (EPSTEIN, 2012, p. 35). Ele se intitulava “um expedicionário musical”, para quem os direitos de propriedade eram provisórios (EPSTEIN, 2012, p. 74). Dylan voltaria a essa técnica do palimpsesto diversas vezes ao longo da carreira: *Hard Rain's Gonna Fall* e suas semelhanças com *Lord Randal*, *With God on our Side* ecoando *Patriot Game* do Liam Clancy, *I Dreamed I Saw St. Augustine* lembrando *Joe Hill* do Robinson & Hayes, e *Girl From the North Country* e suas claras referências a *Scarborough Fair* são apenas alguns dos casos mais conhecidos.

### 1.1 LIKE A ROLLING STONE E A RUPTURA DEFINITIVA

A canção *Like A Rolling Stone* é considerada a canção que anunciava o novo rumo que Bob Dylan tomava ao deixar para trás o formato *folk* que o consagrara. A canção que foi rechaçada na edição de 1965 do Newport Folk Festival era uma afronta. O mesmo festival que dois anos antes catapultou o nome do jovem menestrel na mídia, e que no ano seguinte consolidou a voz fanha de Dylan como a voz da sua geração, o festival descrito (MARCUS, 2006, p. 31) como “um concerto, um convite, uma reunião, uma celebração de valores – valores de tradição e fraternidade, igualdade e concórdia –, um conagraçamento de espíritos afins, um ritual”, um festival que nas suas palavras eram “feito para recordar peças e cantos em aldeias medievais, depois da colheita” (MARCUS, 2006, p. 31). Foi neste palco que Dylan decidiu romper, de vez, com o movimento que o acolheu e o projetou, trazendo para o palco instrumentos abominados pelos puristas de plantão e distorcendo fórmulas consagradas do formato *folk* e *blues*. Quando a banda The Hawks abriu a noite com um *boogie* de Chicago, num volume nunca antes ouvido nas edições anteriores do festival, e com Dylan berrando no microfone, tentando se fazer ouvir por sobre a cacofonia, “How does it feel?” a plateia rugiu

de volta sua resposta ao ato de heresia do bardo. “Os fãs conheciam seus papéis; eles esperavam que o artista conhecesse o seu” (MARCUS, 2006, p. 65).

Depois da aparição de Elvis Presley, acima da cintura, no programa de Ed Sullivan, em 1957, e da estreia dos Beatles em 1964, como apresentação, o show de Bob Dylan na edição de 1965 em Newport talvez tenha se alçado ao evento mais célebre na história da música popular moderna (MARCUS, 2006, p. 150). Dylan, depois das estrondosas vaias, decide voltar ao palco empunhando seu característico violão e gaita de boca e encerra a sua participação no festival com *It's All Over Now, Baby Blue*, “uma canção que tomei como o seu adeus a Newport” escreveu Paul Nelson.

Apenas trinta e sete anos depois Dylan voltaria a tocar no festival, e ainda assim, bizarramente disfarçado por trás de uma peruca e barba falsa.

A década de 1960 é repleta de episódios que a sintetizam como a década da ruptura, e é curioso que o próprio Dylan, ao exemplificar essas inovações no campo das artes, tenha pegado um caso da música brasileira:

Artistas como João Gilberto, Roberto Menescal e Carlos Lyra estavam libertando-se do samba infestado de percussão e criando uma nova forma de música brasileira com modulações melódicas. Eles a chamavam de Bossa Nova. Quanto a mim, o que fiz para me libertar foi pegar modulações simples do folk e colocar imagens e atitude novas, usar fraseados que capturavam a atenção e metáforas combinados com um novo conjunto de costumes que evoluíram para algo diferente, que não fora ouvido antes [...] eu sabia o que estava fazendo e não ia dar um passo para trás ou recuar por causa de ninguém (DYLAN, 2004, p. 79).

Lançada em 1965 no clássico álbum *Highway 61 Revisited*, a quilométrica canção (6 minutos e 15 segundos, o dobro dos 3 minutos recomendados pelas rádios para aquilo que seria uma canção pop) que nas palavras de Marcus, “fica no ar durante seis minutos completos, sem nunca olhar para baixo” (MARCUS, 2006, p. 106) mudou para sempre o cenário musical. “Ninguém jamais lançou um compacto simples de seis minutos” disse Bob Johnston, o produtor todo-poderoso da Columbia na época.

É a canção que toma como tema a nada convencional história de uma garota que acaba morando nas ruas depois de ter circulado em grande estilo pelo circuito da elite nova-iorquina.

Dylan consegue finalmente injetar poesia no espinafredo e desdenhado *rock'n'roll*. “*Like a Rolling Stone* era o ‘barbaric yawp’ (o bárbaro grito) do Whitman numa transmissão de rádio AM” (MARQUSEE, 2005, p. 155). Eduardo Bueno, no posfácio da tradução de *Crônicas*, escreve que:

Para se inventar, Dylan fundiu poesia e música como os beats tinham tentado antes dele, mas jamais conseguiram. Como Walt Whitman já o fizera, ele tratou de cantar a si mesmo e ao seu país. Pescou a baleia-branca e flertou com o negro corvo; mergulhou no lago de Walden e revistou a Casa dos Sete Pilares e a Casa de Usher, antes da queda. Deu cor às vogais e regulou o movimento das consoantes, rezando pela cartilha de Rimbaud (DYLAN, 2004, p. 322).

“Se Elvis liberara o corpo, Dylan liberou a mente” complementa Bueno sobre o cantor que “nunca cantou o Yeah, Yeah, Yeah, mas sim o No, No, No”.

Vale salientar que o espanto e a rejeição à Dylan em Newport '65 também se deviam ao fato de que por trás da fanhosa voz havia uma banda eletrificada e barulhenta, algo inusitado para alguém que havia feito a sua carreira toda no formato *folk*, que primava pela instrumentação acústica e temas restritos, as chamadas *conceptual songs*. Ou seja, tanto o álbum quanto a canção carro-chefe eram um explícito rompimento com tudo que havia até então. De acordo com Ellen Willis:

O apóstolo da era eletrônica injetou literatura em uma música de iletrados, como era o caso do folk e do blues e moldou-os com um inconformismo político e pessoal, pelo blues e pela poesia moderna. Dylan expandiu o léxico folk para uma linguagem rica, figurativa, enxertando sutilezas literárias e filosóficas na canção de protesto, revitalizou a visão que o folk tinha ao rejeitar o sentimentalismo proletário e étnico, e então destruiu tudo ao fundi-lo com a música pop (WILLIS)<sup>3</sup>.

Suas novas canções tinham personagens e relacionamentos mais psicológicos e pictóricos, e seu tom estava mudando, embora sempre procurasse se desfazer de todo e qualquer rótulo que lhe arremessassem, inclusive o de narrador de histórias. Durante as filmagens de *Hearts of Fire* Bob Dylan aceitou colaborar em um documentário feito pela BBC para a série *Omnibus* intitulado *Getting To Dylan*, nele Dylan respondeu ao jornalista Christopher Sykes quando perguntado se ele não era, na verdade, um contador de histórias:

Na verdade, não. Não sei de nenhuma história que eu tenha escrito. Eu não as chamaria de histórias, histórias são coisas com começo, meio e fim. Minhas coisas são mais curtas, coisas que chamam a atenção em uma sala lotada de pessoas e que acontecem muito rapidamente, tão rápidas que normalmente ninguém nota (SYKES, 1987).

Dylan, ainda na mesma entrevista, completa dizendo “I just write ‘em ‘cause nobody says you can’t write ‘em” (Eu só as escrevo porque ninguém diz que você não pode escrevê-las).

---

<sup>3</sup> As citações em que não for informado ano e/ou paginação são oriundas de sites pesquisados em que não constavam essas informações.

Greil Marcus salienta que *Like A Rolling Stone* marca sua ruptura definitiva com o engessamento aos preceitos *folk* tendo como pano de fundo um mundo que vivia “uma espécie de liberdade niilista em que velhas certezas eram arrastadas como árvores e carros” (MARCUS, 2006, p.19).

A canção é a “entrada no reino do faz de conta, de dragões e feiticeiras, cavaleiros andantes, donzelas e de príncipes viajantes pelo reino disfarçados de camponeses” (MARCUS, 2006, p. 97), e complementa ao dizer que:

Como composição, o diferencial em *Like a Rolling Stone* está todo em suas quatro primeiras palavras. Não deve haver outra canção pop ou canção folk que comece com ‘Once Upon A Time’ – que, num átimo, conduz o ouvinte no carro ou do toca-discos em casa, de repente pedindo que todos os incidentes banais da canção e todos os incidentes depauperados de sua própria vida que a canção revela enquanto ele a ouve agora sejam compreendidos como parte de um mito: parte de uma história muito maior do que a pessoa que está cantando ou a pessoa que está ouvindo, uma história que está presente antes deles e que permanecerá quando eles tiverem ido [grifos do autor].

Dylan começa a sua narrativa com a introdução clássica dos contos de fadas de Grimm e Perrault, o “Era uma vez ...”, mas enquanto que nos contos de fadas as donzelas retratadas ascendiam, prepassando uma vida de agruras e privações, ao posto de princesa até o final do conto, a personagem dylaniana começa no topo, encastelada e desdenhosa do mundo dos reles mortais, e termina com a sua decadência e ruína final. Em outras palavras, é um conto de fadas às avessas. A personagem é descrita como alguém que estava no seu melhor, olhando de cima, com olhar superior o formigueiro humano da grande metrópole americana. O autor Oliver Trager caracteriza a letra como um “olhar de desprezo de Dylan para uma mulher que caiu em desgraça e que acaba tendo que se defender sozinha em um mundo hostil e desconhecido” (TRAGER, 2004, p. 378). Na canção brasileira, a personagem Conceição, na canção que leva o mesmo nome, interpretado e imortalizado pelo Cauby Peixoto, é uma personagem que se aproxima a imagem de Miss Lonely neste aspecto.

A canção *Like A Rolling Stone*, com o tic-tac da máquina de escrever servindo de metrônomo à prosódia *bebop-beat*, surgiu de uma obra de verso estendido. Em 1966, Dylan descreveu o processo ao jornalista Jules Siegel: “Foram dez páginas. Não tinha nome, só uma coisa ritmada no papel. Nunca pensei nisso como uma canção, até que um dia eu estava ao piano”. O trecho “yacketayakking screaming vomiting whispering facts and memories and anecdotes” do *Howl* de Ginsberg parece descrever de modo adequado o processo. Dylan disse, em uma entrevista de 1966 para a *Playboy*, que a canção começou como “um longo vômito” (EPSTEIN, 2011, p. 119). Foram dez páginas, de acordo com um relato, vinte de

acordo com outro, que mais tarde adquiriu uma forma musical. Dylan falou publicamente que nunca escrevera qualquer outra composição desta forma. Em entrevista à rádio CBC, em Montreal, Dylan chamou o processo de criação da canção um “avanço”, explicando que ele mudou sua percepção do rumo que sua carreira estava indo a partir dali. “Eu nunca tinha escrito nada assim antes e de repente me veio que era isso o que eu deveria fazer. Depois de declarar que eu não estava interessado em escrever um romance, ou uma peça de teatro. Eu estava de saco cheio, eu queria escrever canções”. Mais uma vez, um verso do *Howl* parece ser a narrativa apropriada ao *modus operandi* da forja de *Like a Rolling Stone*: “scribbled all night rocking and rolling over lofty incantations which in the yellow morning were stanzas of gibberish” (rascunhada à noite inteira deitando e rolando sobre invocações sublimes que no amanhecer amarelo eram estrofes de bobagens). Desta versão estendida no papel, Dylan sintetizou tudo em quatro estrofes e em um refrão na sua residência em Woodstock, Nova Iorque. É curioso o fato de Dylan ter começado a compor aquilo que viria a ser o *Like a Rolling Stone* como um romance.

Al Kooper, o guitarrista que resolvera trocar de instrumento na gravação de *Like A Rolling Stone* e acabou por lhe dar a característica linha de órgão, “o organista que força a sua entrada na música, como um espectador de um acidente” (MARCUS, 2006, p. 17), diz que “era como se aquilo fosse cinema mudo”, falando da maneira como Dylan mudou a canção pop com seu uso da linguagem que acabou por mudar a linguagem da canção. “Dylan conseguiu algo que nenhum de nós era capaz: injetar poesia no *rock’n’roll*” fala o músico Gerry Goffin no documentário *Hitmakers*.

A obra de Dylan respingou imediatamente na indústria fonográfica da época. Paul Simon originalmente escreveu *Sounds of Silence*, em 1964, como uma balada acústica, mas tanto o álbum *Wednesday Morning, 3 A.M.* quanto a canção foram considerados um fracasso comercial. Mais tarde, em 1965, enquanto Simon, desiludido com os rumos de sua carreira musical, resolve abandonar tudo e ruma para a Inglaterra, Tom Wilson, o produtor de *Like a Rolling Stone*, aproveitando apenas as vozes originais de Paul Simon e Art Garfunkel, regrava a canção com os mesmos músicos que gravaram o revolucionário petardo do Dylan. O single *Sounds of Silence* foi lançado em setembro de 1965, e rearranjada no formato *folk rock* foi um sucesso instantâneo. A dupla Simon & Garfunkel, que tinha se desfeito frente à desilusão com a empreitada anterior, é reagrupado às pressas para capitalizar o sucesso da canção.

“Rolling stone” é uma expressão idiomática típica do inglês americano dos sul dos Estados Unidos do período dos anos 1930 e 1940. No sul, nas grandes extensões de terra que empregavam basicamente mão de obra negra, havia poucas opções de lazer. As noites,

principalmente as dos fins de semana, ofereciam casebres afastados em que, à luz de lampião e regados a muito álcool de fundo de quintal (o chamado *moonshine*), era possível encontrar sempre gente disposta a esquecer dos percalços da vida e dançar ao som de um violão. Muitos destes cantores perambulavam de fazenda em fazenda, tocando por um trocado, um prato de comida, bebida e um lugar para dormir. Por estarem sempre vagando de lugar em lugar feito um cigano, dizia-se que eram como pedras rolantes.

Quando a expressão chega, junto com os negros que fizeram aquilo que é reconhecido como o maior êxodo humano já documentado (a migração dos negros dos sul dos Estados Unidos para o norte do país) eles levaram, entre tantas outras coisas, a expressão “rolling stone” consigo. No novo ambiente urbano de Chicago, Detroit e Nova York, o termo passou a designar aqueles que tomaram na cidade grande, os moradores de rua, os loucos, os destituídos, aqueles que reviravam os lixos e dormiam nas calçadas enquanto os outros corriam atrás do sonho americano.

Jann Wenner batizou sua revista de *Rolling Stone* porque, como explicou no primeiro número, “Muddy Waters deu esse nome a uma canção que compôs; os Rolling Stones tomaram seu nome da canção de Muddy, e *Like a Rolling Stone* foi o título do primeiro disco de rock ‘n’ roll de Bob Dylan”.

Dylan, feito um “rolling stone”, seguia o seu caminho, vagando por territórios novos enquanto abandonava o ambiente confortável do mundo *folk* em que já se consagrara. Na lista das *500 Melhores Músicas de Todos os Tempos* da revista *Rolling Stone* (*The Definitive List of the 500 Greatest Songs of All Time*) a canção *Like a Rolling Stone* de Bob Dylan aparece em primeiro lugar. Quando a canção foi lançada em 1965, o jovem Robert Zimmerman já tinha sido alçado ao posto de “porta-voz” de uma geração e o seu lugar como poeta do rock se consolidava cada vez mais. Não demorou muito para que a *Jovem Guarda*, costumeira na sua mania de adaptar canções do rock americano e britânico ao português a também se aventurar na tradução do bardo americano do Movimento *Folk*, com o Trio Melodia fazendo uma duvidosa versão de *Escuta a Voz do Vento*. Mas, talvez devido justamente ao peso da responsabilidade de traduzir a poesia do fanho menestrel, demorou um pouco até que a verve de Dylan tivesse sido devidamente transposta para a nossa língua.

## 2. NO DIA EM QUE BOB DYLAN FOI DUBLADO COM SOTAQUE BAIANO

Negro Amor

Vá, se mande, junte tudo que você puder levar  
Ande, tudo que parece seu é bom que agarre já  
Seu filho feio e louco ficou só  
chorando feito fogo à luz do sol  
Os alquimistas já estão no corredor  
e não tem mais nada Negro Amor

A estrada é pra você e o jogo é a indecência  
junte tudo que você conseguiu por coincidência  
e o pintor de rua que anda só  
desenha maluquice em seu lençol  
sob seus pés o céu também rachou  
e não tem mais nada Negro Amor

Seus marinheiros mareados abandonam o mar  
seus guerreiros desarmados não vão mais lutar  
seu namorado já vai dando o fora  
levando os cobertores? E agora?  
Até o tapete sem você voou  
e não tem mais nada Negro Amor

As pedras do caminho deixe para trás  
esqueça os mortos que eles não levantam mais  
o vagabundo esmola pela rua  
vestindo a mesma roupa que foi sua  
risque outro fósforo, outra vida, outra luz, outra cor  
e não tem mais nada, Negro Amor  
e não tem mais nada, Negro Amor  
e não tem mais nada, Negro Amor  
e não tem mais nada, Negro Amor

It's All Over Now, Baby Blue

You must leave now, take what you need, you think will last  
 But whatever you wish to keep, you better grab it fast  
 Yonder stands your orphan with his gun  
 Cryin' like a fire in the sun  
 Look out the saints are comin' through  
 And it's all over now, Baby Blue.

The highway is for gamblers, better use your sense  
 Take what you have gathered from coincidence  
 The empty handed painter from your streets  
 Is drawin' crazy patterns on your sheets  
 This sky, too, is foldin' under you  
 And it's all over now, Baby Blue.

All your seasick sailors, they are rowin' home  
 Your empty-handed armies, are all goin' home  
 Your lover who just walked out the door  
 Has taken all his blankets from the floor  
 The carpet, too, is movin' under you  
 And it's all over now, Baby Blue.

Leave your steppin' stones behind, something calls for you  
 Forget the dead you've left, they will not follow you  
 The vagabond who's rappin' at your door  
 Is standin' in the clothes that you once wore  
 Strike another match, go start a new  
 And it's all over now, Baby Blue.

Em 1977 é lançado o álbum *Caras e Bocas* de Gal Costa que trazia, na segunda faixa do lado B, a canção *Negro Amor*, um disco que curiosamente trazia mais duas versões em português de canções de língua inglesa, o *Louca Me Chamam* e *Solitude*, ambas traduções de Augusto de Campos para *Crazy He Calls Me* e *Solitude*. Doze anos antes era lançado *It's All*

*Over Now, Baby Blue*, uma canção que até hoje é incluída nas coletâneas de *Best Of* do Bob Dylan.

Pretendo traçar, nas linhas que seguem, os caminhos e abordagens que tiveram como resultado uma das melhores, se não a melhor, versão em língua portuguesa de uma canção de Bob Dylan. Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti assinam o irretocável *Negro Amor* e certos aspectos contribuem para que ambos tenham chegado a este resultado tão lapidar.

## 2.1 A FORMAÇÃO POÉTICA DO ROBERT ZIMMERMAN

Em uma entrevista para Robert Shelton, Beattie Zimmerman, mãe do Robert Zimmerman (o futuro Bob Dylan), admitiu ter dito ao filho, “não continue a escrever poesia, por favor, não. Vá para a escola e faça algo construtivo. Tenha um diploma”. “Ele tinha começado a escrever poesia ainda garoto, e colegas de escola lembram que ele estava fascinado pelos romances de John Steinbeck. *Rock’n’roll* era divertido, mas, não era o suficiente” (WALD, 2016, p. 46). Foi em Hibbing Senior High que Zimmerman conheceu B.J.Rolfzen, um professor de literatura, que lhe apresentou pela primeira vez a poesia: “Ele nunca faltava, estava sempre lá. E me lembro de onde ele sentava, na primeira fileira, três cadeiras depois da porta. Bem à minha frente. E ele ficou lá o ano todo. E ele não falava muito. Eu posso dizer que ele era o tipo solitário, sabe. Ele era muito introvertido. Ele era um pensador” (O’DOWD, 2004). O cantor *folk*, que um dia seria laureado com o Nobel de Literatura, em uma entrevista, disse certa vez que “Todo mundo tem sua própria ideia do que é um poeta. Robert Frost, Presidente Johnson, Allen Ginsberg, Rudolph Valentino – são todos poetas. Eu gosto de pensar em mim como aquele que carrega a lâmpada”.

No filme *Não Estou Lá*, uma repórter interpela o personagem Jude Quinn (justamente a personagem dylaniana que abarca o período dos meados dos anos 1960) e solicita: “Two words on Shakespeare, Mr. Quinn, for our listeners” ao que Quinn, ironicamente, é claro, devolve: “Two words? Raving queen and cosmic amphetamine brain. Yeah, I dig Shakespeare”. “Eu me considero primeiramente um poeta e, em segundo, um músico” (RICKS, 2003, p. 11) disse em uma entrevista a Robert Shelton na revista *Melody Maker* em 1978.

Questionava-se muito em meados dos anos 1960 se o jovem e talentoso compositor e cantor chamado Bob Dylan era, de fato, um poeta:

Jerome Angel, editor do jornal mensal *Books*, realizou uma enquete entre escritores, críticos e acadêmicos: “Dylan é um poeta? Ele é o maior poeta nos Estados Unidos hoje?” John Ciardi respondeu que seu sobrinho considerava Dylan um poeta, mas “como todos os fãs de Bob Dylan que conheci, ele não sabe nada sobre poesia. Nem o Bob Dylan”. [...] Samuel Bogorad, Presidente do Departamento de Inglês da Universidade de Vermont fez a observação acadêmica: “Quem chama Dylan de o maior poeta hoje dos EUA tem pedras no lugar do cérebro” (TURK; POULIN, 1967, p. 275) [grifos do autor].

Havia aqueles, é claro, que discordavam dos acadêmicos e de seus arcaicos métodos de avaliação a respeito dos novos nomes do mundo das letras. John Clellon Holmes, autor, poeta e professor, mais conhecido por seu romance de 1952 *Go*, considerado o primeiro romance *Beat*, dizia que “Dylan já tem a marca autêntica do bardo” (DE TURK; POULIN, 1967, p 269), enquanto Paul Nelson escrevia que:

Há algo de errado com uma comunidade intelectual que considere válida uma tese de doutorado sobre como assar presunto, o uso do ponto e vírgula na prosa Shevian, e quem sabe, talvez o significado social dos poemas menores de Sherwood Anderson, mas não consegue encontrar as premissas e a linguagem necessárias para lidar e avaliar um Bob Dylan (DE TURK; POULIN, 1967, p. 270).

Allen Ginsberg, no documentário *No Direction Home*, define a poesia como “algo que se reconhece imediatamente como sendo alguma forma da verdade subjetiva que adquire uma realidade objetiva, porque alguém a percebeu”.

No encarte do álbum *Bringing It All Back Home*, do qual é extraída a versão *Negro Amor*, há dois trechos em que o próprio Dylan lança alguma luz sobre o seu método de composição de letras: “my songs’re written with the kettledrum in mind / a touch of any anxious color / unmentionable, obvious, an’ people perhaps like a soft brazilian singer . . . i have given up at making any attempt at perfection” e encerra ao dizer que:

My poems are written in a rhythm of unpoetic distortion / divided by pierced ears. false eyelashes / subtracted by people constantly torturing each other. with a melodic purring line of descriptive hollowness – seen at times through dark sunglasses an’ other forms of psychic explosion. a song is anything that can walk by itself / i am called a songwriter. a poem is a naked person . . . some people say that i am a poet (DYLAN, 1965).

Dylan percebeu que havia maneiras de transpor a força lírica daquilo que ele lia para o formato canção, fazendo aquilo que a mídia da época chamou de *Great Art on Jukebox*. Daniel Epstein comenta que “Kerouac, Ginsberg e Corso estavam escrevendo sobre uma nova consciência, sobre os anjos e os demônios da Guerra Fria, mas a sua ideologia de rua ainda não havia chegado aos discos de 45 rotações ou ao rádio” (EPSTEIN, 2012, p. 97). Daniel

Mark Epstein, ele próprio um dramaturgo e poeta, define a poética de Dylan:

Quando Dylan cantava, tinha uma noção de tempo única, a palavra exata para isso é fraseado. Isso tem tudo a ver com a posição das palavras em relação à melodia e tem pouquíssima relação com a beleza ou a potência da voz. O fraseado é a essência de como contar uma história por meio de uma música, e Dylan tinha um dom incomparável para isso (EPSTEIN, 2012, p. 107).

Em um trecho do filme de Sam Peckinpah, *Pat Garrett & Billy the Kid*, em que Dylan interpreta um dos bandidos do bando, um personagem apropriadamente batizado de Alias, Billy pede a Dylan / Alias, “Give us a nice read loud enough for all of us to hear. Let’s hear it!”, cena que ilustrava uma das características marcas de Dylan que era o canto falado, herança dos *spoken albums* dos *Beats*.

João Cabral de Melo Neto batizou de “poemas em voz alta” obras suas como *Morte e Vida Severina*, em que poema seria apreendido pela audição. Homero Araújo, na sua tese acerca da obra cabralina, afirma que:

Se nos países latino-americanos havia imensos contingentes populacionais fora do alcance da literatura erudita, mergulhados numa etapa folclórica de comunicação oral, a alfabetização mais ou menos compulsória e a absorção pelo processo de urbanização lançam-nos sob o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos etc. (ARAÚJO, 1999, p. 34).

“Se a literatura como sistema esteve empenhada, segundo a célebre tese, em auxiliar na formação da Nação” (ARAÚJO, 1999, p. 114), a canção, a partir da pulverização dos meios midiáticos tais como o rádio e a televisão, esteve tão empenhada quanto.

Dylan descobriu que a canção poderia ser um veículo tão eficiente para narrar uma história quanto o formato do texto escrito, era como se o leitor migrasse das salas de estar dos lares para o rádio/disco, e Dylan foi o que melhor desempenhou este papel. Dylan veio a desenvolver aquilo que Betsy Bowden muito apropriadamente cunhou de *performed literature*.

A compreensão de Dylan sobre os papéis dramáticos do orador e do ouvinte o habilitou a compor canções que eram como miniaturas de peças elisabetanas, ou de romances de Henry James. Ele recordaria depois, sobre seu progresso nesse período, que o tipo de canção que gostaria de escrever ainda não existia (EPSTEIN, 2012, p. 119).

## 2.2 IT'S ALL OVER NOW, BABY BLUE E A FASE DREAM SONGS

Em 1965 Dylan lançava o álbum *Bringing It All Back Home*, um álbum que ironicamente encerrava com a faixa *It's All Over Now, Baby Blue*, uma canção de despedida, uma canção que cantava o fim de um relacionamento. Especula-se que tenha sido escrita para Suze Rotolo, a namorada que aparece abraçada a ele na foto de Don Hunstein para a capa de *The Free Wheelin' Bob Dylan*. Outros dizem que a música era uma mensagem, nem tão velada assim, o seu adeus ao movimento *Folk*. O álbum *Bringing It All Back Home*, com seu ousado lado A elétrico, já trazia sinais claros do rompimento que viria definitivamente no trabalho seguinte, em que Dylan abandonaria o violão e o formato acústico e traria uma banda eletrificada para a retaguarda. Greil Marcus escreve que “era a primeira vez que o cantor conhecido por seu violão vagabundo e sua gaita imprestável se apresentava com uma banda de *rock 'n' roll* desde o colegial” (MARCUS, 2010, p. 151).

O ano de 1965 também marca o ano em que Dylan começa a escrever seu primeiro livro, *Tarantula*. Em uma entrevista chamada *The Rome Interview*, de 23 de Julho de 2001, Dylan comenta que “as coisas estavam correndo de maneira insana naquele período de 1965-66. Nunca foi minha intenção escrever um livro” e insinuou que seu empresário na época, Albert Grossman, assinou um contrato para um romance sem seu pleno consentimento.

(Dylan) havia aceitado um adiantamento de 10 mil dólares da Macmillan Company pelo romance experimental que chamaria de *Tarantula*. Dylan havia trabalhado nele de vez em quando, com pouca convicção. Então, sob pressão de uma data de entrega, havia submetido um esboço do livro à editora. Revisando as provas naquela primavera, ele sabia que aquilo não era bom o suficiente para ele, não importava o que os editores pensassem. “Eu sabia que não podia deixar aquilo continuar”, ele relembra. “Então, eu levei a coisa toda comigo, durante a turnê. Eu iria reescrevê-lo inteiro. Carregava uma máquina de escrever ao redor do mundo. Tentando cumprir este prazo” (EPSTEIN, 2012, p. 196) [grifos do autor].

*Tarantula* é uma coleção de poesia em prosa experimental que emprega a escrita do fluxo de consciência, no estilo dos escritores *beat* Jack Kerouac, Burroughs e Allen Ginsberg. Dylan já estava experimentando com versos dessa envergadura criptográfica nas contracapas e encartes do próprio *Bringing It All Back Home* e do álbum seguinte *Highway 61 Revisited*. De fato, a prosa-poética de *Tarantula* torna-se, por vezes, ininteligível. Em um artigo, de 2003 da revista *Spin*, chamado *Top Five Unintelligible Sentences from Books Written by Rock Stars* Dylan aparece em primeiro lugar justamente com um verso de *Tarantula*.

*Tarantula*, o críptico primeiro livro de Dylan escrito em meio ao redemoinho da fase 1965-66 (que até pouco tempo só tinha tido uma única edição brasileira, pela Brasiliense nos

anos 1980, feita na época por Paulo Henriques Britto) foi traduzido, para o relançamento, pelo Rogério Galindo. *Tarântula*, afirma Galindo, é “um livro esquisito mais do que é difícil. Mas quando o leitor percebe que não precisa entender, tirar um sentido único daquilo, aí se sente mais à vontade e lê mais tranquilamente” e acrescenta ainda que a “tinta esotérica de *Tarântula* permite interpretações diversas” (SOBOTA). O próprio Rogério descreve o narrador da estreia literária de Dylan como “um cara doidão de ácido vendo Nova York e tentando relatar o que está passando”. Segundo Valter Hugo Mãe, no prefácio da edição brasileira, é uma obra de “urgente exercício de vanguarda” e “exercício melódico de recuperação de algum esplendor ao jeito de Rimbaud”. Hugo Mãe nos lembra de que a “poesia é eminentemente melodia” e que a figura do poeta “desde os gregos, define-se como músico das palavras” (DYLAN, 2017, p. 8). Ele reforça a noção de que estamos diante do mais radical exercício de Dylan naquilo que foi definido como sua fase “dream song” ao comentar que no surrealismo “há sobretudo uma libertação”. Mas, ainda assim, afirma que Dylan estaria comprometido com algo não tão etéreo assim. “A liberdade por que anseia é necessariamente um valor do colectivo, ele não mira num ensimesmamento” (DYLAN, 2017, p. 10-11).

A prosa-poesia eletrificada de *Tarântula*, com sua prosódia musical que lembra a cadência *bop* dos *Beats*, causou, e ainda causa, certa estranheza ao leitor. O tratamento linguístico focado no trato especial da matéria audível e as suas sinuosas e alucinógenas narrativas não foram bem recebidos nem pelos críticos tão pouco pelos leitores/fãs:

Tarântula é um livro anômalo, uma prosa rítmica [...] não há narração sequencial, é um fluxo de palavras quase inconsciente. [...] Sua forma escrita lembra as composições dos diálogos nonsense de algumas peças teatrais vigentes na época, *Waiting for Godot* (1948) de Samuel Beckett ou *A Cantora Careca* (1950) de Eugène Ionesco, entre outras (OLIVEIRA, 2012, p. 10).

[...]

É como se o autor “capturasse” pensamentos soltos e em movimento para criar um gênero literário próprio. Em sua produção escrita, ele dá uma ênfase maior ao som da linguagem, livre das convenções narrativas e das amarras gramaticais. A prosa de Dylan assume uma característica rítmica capaz de transcender os signos da língua para sugerir aquilo que permanece além das palavras (sentimentos), e ao atingir essa profundidade literária ele quebra esse fluxo narrativo e evoca a poesia, produzindo uma verdadeira sinfonia de sons e imagens (OLIVEIRA, 2012, p. 12) [grifos do autor]

No filme *Walk Hard: The Dewey Cox Story* (*A Vida é Dura: A História de Dewey Cox*), uma hilária cinebiografia do fictício cantor com ares de Johnny Cash, Dylan e Brian Wilson, há uma cena do Dewey Cox na sua fase *dream song* dylaniana, em que vestindo uma

camiseta com uma estampa da *Triumph Motorcycles* (igual à capa de *Highway 61 Revisited*), canta uma canção com as típicas letras opacas dos versos de Dylan da época:

Dewey: Mailboxes drip like lampposts in the twisted birth canal of the coliseum / Rim job fairy teapots, mask the temper tantrum / Oh, say can you see 'em? / Stuffed cabbage is the darling of the Laundromat / The mouse with the overbite explained / How the rabbits were ensnared / and the skinny scanty sylph / trashed the apothecary diplomat / inside the three-eyed monkey / within inches of his toaster-oven life.

Dave: What the hell is this song about?

Theo: I have no idea.

Sam: You guys are idiots. This song is very deep (KASDAN, 2007).

Dylan dividiu e confundiu os ouvintes a partir de 1965, na fase em que mergulhava cada vez mais no emaranhado das imagens dos versos que brotavam do fluxo de consciência. Mike Marqusee, um dos muitos devotados dylanólogos, comenta: “Eu fiz uma prodigiosa ginástica mental no meu esforço para entender algumas das letras” (MARQUSEE, 2005, p. 2), ao se referir as opacas letras do entorpecido Dylan de 1965-66.

No filme *Não Estou Lá*, de Todd Haynes, o personagem Jude Quinn (que reflete o Dylan de 1965-1966) comenta que: “Todas essas músicas sobre rosas saindo das cabeças das pessoas e amantes que são, na verdade, cisnes e gansos que se transformam em anjos não vão morrer. Essas músicas são irreais demais, nunca morrerão”. “A precisão arrepiante que os antigos usavam para chegar às suas canções não é pouca coisa” comenta Dylan em seu livro de memórias (DYLAN, 2004, p. 63). A poesia, segundo Allen Ginsberg, é uma notícia que permanece atual (EPSTEIN, 2012, p. 230).

A vida no período Pós-Guerra (Primeira Grande Guerra) se torna absurda, fora de harmonia com a realidade e as tentativas de expressar essa busca de como enfrentar um mundo que se tornara desconexo, sem objetivo e absurdo abre caminho para aquilo que viria a ser chamado de surrealismo, ocorrendo aquilo que Martin Esslin chama de “o divórcio entre o Homem e a vida”. “Absurdo” originalmente significava, em um contexto musical, “desarmonia” (ESSLIN, 1961, p. 23).

Os meados dos anos 1960 e o caos que a cercavam foram o estopim do *Summer of Love*, o fenômeno social que ocorreu durante o verão de 1967, e que eclodiu no movimento de contracultura *hippie*. O dadaísmo psicodélico inundava a lírica dylaniana a partir de 1965:

A lógica havia falhado com os Estados Unidos e agora os jovens norte-americanos a rejeitavam inadvertidamente – a lógica da guerra, da política, a lógica das leis e das instituições religiosas – em favor de uma pura e divertida alucinação, e um novo dadaísmo (EPSTEIN, 2012, p. 188).

Este processo de recortar e colar imagens caleidoscópicas irritou profundamente seus fãs mais engajados aos movimentos sociais e contestatórios do período.

### 2.3 A CANÇÃO DE PROTESTO

Nos tumultuados tempos dos anos 1960, com a sua efervescência política e o intenso clima de mobilização “a música tornou-se uma força significativa para trazer à tona questões e para unir o povo” (MARCUS, 2006, p. 52), e o movimento *folk* que emergia dos esfumaçados bares dos bairros boêmios de Nova York, com seu resgate dos valores tidos como mais puros e autênticos do que aquilo que circulava no circuito comercial, prometia ser a trilha sonora daqueles que se julgavam mais politicamente esclarecidos e engajados. “A nação estava chegando a um limite, em que teria de cumprir suas promessas de liberdade e igualdade ou admitir, nem que fosse para si mesma, que aquelas promessas eram mentiras” (MARCUS, 2006, p. 30).

O movimento *folk* era basicamente uma manifestação, até então – no início dos anos 1960, restrito ao circuito universitário e aos aficionados pela música de raiz norte-americana. Muito em função disto o *folk* estava engessado em certos moldes, por assim dizer, ortodoxos e qualquer desvio era tão logo apontado e condenado.

Portanto, não causa estranheza a violenta reação dos fãs mais ardorosos de Dylan ao se depararem com sua conversão ao som eletrificado e comercial no Newport Folk Festival de 1965. A música *folk* era vista como madura e artesanal ao passo que o *rock'n'roll* era considerado algo adolescente e plástico. O mesmíssimo festival havia coroado o jovem Dylan como a nova voz, a voz de uma geração meros dois anos antes. “Dylan com sua jaqueta de couro preta e sua Stratocaster eletrizou metade da plateia e eletrocutou a outra metade” (WALD, 2016, p. 202).

Dylan já estava dando claros sinais de seu afastamento dos preceitos do movimento no ano anterior ao lançar *Another Side of Bob Dylan* um álbum de *rock* sem guitarras no qual, Dylan, segundo a publicação *Sing Out!* – a bíblia do movimento, “de alguma forma perdia o contato com o povo” e ficara emaranhado na “parafernália da fama” e, portanto, desviava-se de um enfoque mais socialmente consciente que tanto guiavam seus três álbuns anteriores.

No filme *I'm Not There* que narra seis (das muitas) personas de Bob Dylan, a personagem Alice Fabian, com seus traços que lembram Joan Baez, comenta que Jack (uma das personas / personagens que representam Dylan) tinha parado de protestar ainda em 1963 porque, segundo ele, não se poderia efetuar a mudança com uma canção, “você só pode

escrever sobre o que estava dentro de você”. E de fato, a partir do álbum *Another Side of Bob Dylan*, as letras começam a ficar cada vez mais intimistas. Irwin Silber, o editor de *Sing Out!* chegou a publicar uma carta aberta a Dylan em que dizia que as novas canções pareciam estar baseadas não mais em uma conscientização social, mas em uma “sondagem de si mesmo”. “Estou tentando evoluir sem pensar em nada trivial, como política”, ele disse. “Não tem nada a ver com política,” garantia (MELLERS, 1985, p. 130-131).

Os avanços, ou mesmo os desvios, que já se percebiam em 1964 se tornam explícitos a partir de 1965 com o álbum *Bringing It All Back Home*, dando início à fase que os dylanólogos chamam de *dream songs*, um termo que serve de rótulo aos dois trabalhos de 1965 *Bringing It All Back Home* e *Highway 61 Revisited* mais o álbum duplo do ano seguinte *Blonde On Blonde* em que Dylan flertava com os versos herméticos do surrealismo devidamente empapuçados pelo som eletrificado de uma banda de rock.

A fase se encerra em uma curva fechada no interior do estado de Nova York quando notícias de que Dylan havia se acidentado de moto circulavam na imprensa. “Depois do acidente de moto ele desapareceu de vista, parou de excursionar, deu poucas entrevistas e passou o resto da década, fazendo álbuns enigmáticos e parecia intencionalmente alheio aos acontecimentos que explodiam nas manchetes” (WALD, 2015, p. 4). Suas explorações poéticas de ares mais introspectivas eram cada vez mais comuns.

O experimentalismo com a palavra marca esse período de transição do Dylan. É precisamente nesse período que escreve, ainda que relutantemente, seu primeiro livro, *Tarantula*, num exercício de verso livre já presente nos textos do encarte dos dois álbuns de 1965. “Are you trying to change the world or anything?”, pergunta uma jornalista no filme *I’m Not There*. “What? Am I trying to change the word, did you say?”, responde, debochadamente, a persona / personagem Arthur Rimbaud (o Dylan da fase surrealista). Ele rejeitou a canção *folk* nos seus estereótipos convencionais ditadas pelas patrulhas ideológicas da classe média-urbana-universitária:

A maioria daqueles que caíram em cima de mim por causa da música folk não sabem do que estão falando. Sempre dizem que a música popular deve ser simples para que as pessoas possam entender. Pessoas! Isso é insultar alguém, chamando-as de pessoas. Mas a verdade é que há canções folclóricas estranhas que atravessaram os tempos, baseado em nada, ou baseadas na lenda, na Bíblia, na Peste, na religião ou baseadas simplesmente em misticismo. Estas canções antigas não são nada simples (MELLERS, 1985, p. 139).

A fórmula do *protest song* restringia os horizontes do jovem menestrel: “All they want from me is finger-pointing songs / I only got ten fingers” se justifica outra persona dylaniana no filme de Haynes.

Nas longínquas terras da periferia do mundo as coisas não eram tão diferentes. Nos tempos de céu nublado da ditadura militar a vaia “materializou um fenômeno específico: o protesto do público dos festivais, majoritariamente universitário, contra canções consideradas alienadas da realidade do país.” O jornalista Zuza Homem de Mello afirma que “a vaia era a manifestação contundente da classe universitária contra a ditadura militar” (LUCCHESI; PRIKLADNICKI, 2017).

Na área da canção popular, diziam, era o momento de os compositores ‘dizerem a verdade sobre o Brasil’: “a participação do cantor / compositor popular só seria efetiva e aceitável na medida em que ele denunciasse explicitamente as mazelas brasileiras: a fome, a falta de liberdade, as desigualdades sociais, etc” (MALTZ; TEIXEIRA; FERREIRA, 1993, p. 85). Em meio às vaias no III Festival Internacional da Canção (Fase Nacional), em 68 da TV Globo, pode se ouvir um indignado Caetano esbravejando contra as patrulhas ideológicas: “O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira”. Heloísa Buarque de Hollanda comenta que a problemática da eficácia revolucionária da palavra é:

Claramente, de uma concepção, da arte como instrumento de tomada de poder. Não há lugar aqui para os “artistas de minorias” ou para qualquer produção que não faça uma opção pública em termos de “povo”. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconseqüente se a ela não se chegar pelo problema social (HOLLANDA, 2004, p. 23) [grifos do autor].

Augusto de Campos, ao tecer comentários sobre a participação social da música sendo feita no final dos anos 60, relata que “sendo o jovem e o estudante em todo país subdesenvolvido o mais vivo estopim de inflamação político-ideológica, compreende-se o surgimento de uma linha de canções de cunho participante” (CAMPOS, 1968, p. 76).

O cerceamento, ou o engessamento, sentido pelos artistas por parte daqueles que se autodenominavam ‘engajados politicamente’ já estava presente em 1966, quando Caetano comenta que: “quanto aos problemas, o da verdadeira popularização do samba, de sua volta como linguagem entendida e forma amada de todo o povo brasileiro, o da desalienação das massas oprimidas em miséria, slogans políticos e esquemas publicitários, esses, não os resolveremos jamais com violões” (MALTZ; TEIXEIRA; FERREIRA, 1993, p. 68).

Outro caso curioso que vale menção é o do Beatle John Lennon quando do lançamento de *Revolution* em Agosto de 1968, “Não era a canção de um revolucionário, e sim de alguém pressionado pelos revolucionários a declarar sua aliança” (TURNER, 2009, p. 276). Em um mundo em polvorosa, aqueles que compartilhavam de uma visão mais à esquerda esperavam que os garotos de Liverpool pudessem manifestar certo apoio à causa, como seus colegas dos Rolling Stones e seu compacto *Street Fighting Man*. As reações ao *single* dos Beatles foram ácidas, a revista *Ramparts* a chamou de traição, ao passo que a *New Left Review* a descreveu como “um grito de medo lamentável de um burguês mesquinho” (TURNER, 2009, p. 276). Menos de um ano antes, nem tão longe assim dos cinzentos céus Londrinos, *Terra em Transe* fazia sua estréia européia em Cannes em que o personagem Paulo Martins dizia que “a poesia e a política são demais para um só homem”.

Caetano Veloso, com seu Tropicalismo, representava, pelo menos na visão de seus detratores, o sujeito alheio aos acontecimentos políticos do país e do mundo. Suas roupas coloridas e maquiagem representavam mais a turma do desbunde, e a sua opção de se manter fora de qualquer enjaulamento partidário foi mantido ao longo dos anos pós-exílio quando entoava “Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara”. Caetano margeava de tal maneira a participação política que nem mesmo a “esquerda festiva”, expressão inventada pelo jornalista Carlos Leonam em 63, era unânime quanto ao seu parecer.

“Nunca pertenci, sequer, ao diretório acadêmico da minha universidade” (FONSECA, 1993, p. 51) diz em entrevista a Marco Antônio de Lacerda do *Jornal da Tarde*. No início dos anos 1990 no *Correio Braziliense*, Caetano comenta acerca das pressões por parte das patrulhas ideológicas:

Nunca fui comunista, nunca me posicionei tranquilamente na esquerda. Até 1969, quando fui preso, os estudantes de esquerda me vaiavam; então sou um artista tropicalista, essa é minha posição, quanto a isso não tem dúvida. O tropicalismo, quando começamos a trabalhar, teve muita dificuldade de aceitação por parte dos intelectuais e estudantes de esquerda e dos ativistas políticos de esquerda. Encontrou até hostilidade por parte dessas pessoas. Por outro lado, encontrou uma agressão oficial por parte do governo da ditadura militar. Então, politicamente, estávamos numa espécie de limbo (FONSECA, 1993, p. 50).

“Saímos do Brasil para o exílio ainda com a opinião das esquerdas contra nós. O exílio é que trouxe as esquerdas para nosso favor. Acho que foi a única coisa que fiz para redimir a minha imagem diante dos comunistas foi ser exilado” (FONSECA, 1993, p. 89). O que chama a atenção, no caso de Caetano, era que o conteúdo de suas letras passava ao largo das mensagens panfletárias dos “ativistas”, mas ainda assim a sua atitude era visto como muito

mais subversiva pelo Regime Militar por mexer com os conceitos tão bem quistos da classe média católica e conservadora. “A esquerda me vaiava, me jogava banana. Até o dia em que fui preso pelo Exército e, depois, expulso do país. Mas nem o Exército me confundiu com a esquerda”. Não havia dúvida de que a expulsão “estava ligada a razões estéticas e a uma possível violação de certos costumes e tradições do povo brasileiro.” (FONSECA, 1993, p. 51).

Houve, ainda que no campo inofensivo da piada, o CCC, o Comando de Caça a Caetano, por parte da esquerda engajada. Porém aqueles no alto-comando do Regime não viam as esvoaçantes performances do baiano assim de modo tão leviana:

Neste sentido, e infelizmente não só neste, a percepção da direita foi mais, digamos, dialética – como puderam comprovar a própria Leila, Caetano, Gil e outros da chamada esquerda “alienada”. Ao perseguir Leila pela sua conduta moral ou ao raspar os caracóis dos cabelos de Caetano na cadeia, logo depois do AI-5, a repressão ensinou à esquerda, que vaiara o compositor dois meses antes, que tinha uma visão mais ampla daquilo que podia não parecer, mas era também subversão (VENTURA, 1988, p. 36-37) [grifos do autor].

“Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa” onde era valorizada “a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento”, o Tropicalismo era a expressão de uma crise (HOLLANDA, 2004, p. 63-64). “O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural” do período (HOLLANDA, 2004, p. 64).

Os compositores jovens revelados nos festivais promovidos pela TV “passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular” (HOLLANDA, 2004, p. 41), e Caetano, embora estivesse cantando, ou, pelo menos, tentando cantar, que “Os automóveis ardem em chamas” e que era preciso “Derrubar as prateleiras / As estantes / As estátuas / As vidraças / louças, livros, sim” a platéia hostil do III FIC não (ou)via o Caetano (apesar de o texto ironicamente ecoar justamente a juventude que marcava presença no cotidiano retrógrado de então) como uma voz representativa desta mesma geração. O experimentalismo formal colidia de frente com as propostas de arte popular revolucionária, e criava um ambiente onde a tensão entrava em ebulição.

A lucidez explicitada no discurso improvisado daquele festival foi reconhecida até por desafetos do levante da “mocidade ululante e salubérrima”. Nelson Rodrigues, ao comentar a “óbvia e escandalosa” politização dos presentes, escreveu que Caetano:

Quis cantar, e esmagaram seu canto [...] Ele começou a falar. Era um contra 1500 [...] E disse as verdades que estavam mudas, sim, as verdades que precisavam ser ditas – urgentes, inadiáveis e santas verdades [...] Tivemos, pela fúria de Caetano Veloso, um momento da consciência brasileira (MELLO, 2013).

Nelson também deixou registrado o seu espanto com a agressividade da platéia: “Imaginei que, a qualquer momento, a guarda vermelha ia subir ao palco para queimar o próprio Caetano Veloso” escreve no mesmo artigo. Augusto de Campos também nos fornece uma bela descrição dos “telespectantes” personagens destes Festivais das “violas e violências”, escrevendo que o auditório era formado por “um público apaixonado, em pequena parte de conhecedores de música popular e, na maioria, de torcedores hipno-TV-tizados” (CAMPOS, 1968, p. 116). Os ídolos da juventude da época “não eram televisivos, mas musicais, ainda que ajudados pela TV: Roberto Carlos, para os alienados: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, para a faixa participante; e, vindo avassaladoramente de fora, os Beatles” (VENTURA, 1988, p. 52-53).

Zuenir Ventura, no seu relato dos anos sombrios que se seguiram ao AI-5, argumenta que:

É fácil condenar hoje o voluntarismo daqueles jovens que acreditavam mais na vontade do que na razão. Mas como não ser voluntarista sendo contemporâneo de Fidel Castro, Che Guevara, Mao e Ho Chi Minh? Realmente, poucas vezes a História reunia tantos argumentos em favor das famosas “condições subjetivas”, em detrimento das “objetivas” (VENTURA, 1988, p. 64) [grifos do autor].

O Dylan vaiado do Newport Folk Festival de 1965 estava inserido no mesmo pano de fundo:

Para as pessoas de Newport, o rock’n’roll era o equivalente a se prostituir às massas, baratear tudo que era bom em nós ao nos vender a quem desse mais, pregando slogans publicitários nas costas se fosse preciso. “Para a comunidade folk” disse Mike Bloomfield, que fizera parte dela, “rock’n’roll era dos greasers, dos drogados, dos dancers, gente que enchia a cara e ia tirar racha de carro” (MARCUS, 2006, p. 152) [grifos do autor].

No Reino Unido, ingressos para a turnê de 1965 de Dylan foram distribuídos aos membros do Partido Comunistas para irem às apresentações para vaiarem a guinada de Dylan para o *folk rock*. O Partido Comunista vinha “operando havia muito uma rede de clubes *folk* stalinistas, onde as canções que podiam ser cantadas, quem podia cantar o quê, e de que maneira, eram estritamente controlados” (MARCUS, 2010, p. 169). Para essa “aldeia imaginada” a música pop simbolizava “a destruição daquela comunidade pela sociedade de

massas capitalista, onde toda a terra estava repartida, discurso era classe, onde não havia valores e os Beatles eram um fetiche de consumo” (MARCUS, 2010, p. 30). Foi precisamente em Manchester, no Free Trade Hall, quando promovia o recém-lançado álbum duplo *Blonde On Blonde*, que aconteceu o famoso episódio em que alguém na plateia, em um momento de silêncio entre as músicas, grita, a pleno pulmões “Judas!”. “Quem se levanta num teatro lotado e grita ‘Judas’ para um judeu?” (MARCUS, 2010, p. 172) perguntou o radialista Andy Kershaw.

Os textos do tipo “libelo”, como era o caso do *Show Opinião* do Augusto Boal, ou o “texto-participante” no estilo Geraldo Vandré e Rui Guerra, parecem ter sido manifestações espontâneas, sem a influência vinda de fora. O novo cenário que se descortinava diante da realidade afetou a todos e “precipitaram modificações também no setor artístico, inclusive no cenário musical. Veio, natural e insopitável, o ‘canto de protesto’, que no Brasil parece que antecedeu ao *protest song* norte-americano” (CAMPOS, 1968, p. 48-49). Uma linhagem que perdurou ainda por algum tempo, como atesta *Eu Também Vou Reclamar*: “Mas é que se agora / Pra fazer sucesso / Pra vender disco de protesto / Todo mundo tem que reclamar” canta esganiçado Raul Seixas em 1976.

A rejeição por parte da esquerda não impediu que a dupla Gil e Caetano caísse nas mãos repressoras do Regime. Curioso também fora a imagem que os militares traçavam dos tropicalistas. Enquanto Gilberto Gil estava preso, no Regimento de Paraquedistas em Deodoro, ouviu de um oficial com todo jeito de estar ligado ao setor de Inteligência das Forças Armadas: “Vocês sabem por que estão aqui, não é? Vocês estavam pisando em um terreno perigoso. Incitar a juventude, num momento tão difícil para o país, com esses guerrilheiros por aí, é uma coisa muito perigosa. Vocês nem imaginam o que estavam promovendo” (CALADO, 1997, p. 14). Na mesma semana Caetano, também preso, neste caso na Vila Militar, ouviu de um oficial uma elucubração um pouco mais elaborada: “Com essa capacidade de pulverizar a realidade, esse modo de tratar fragmentariamente os costumes e os valores morais, vocês podem causar mais danos à estabilidade de nossa sociedade do que a esquerda. Essa é a verdadeira subversão” (CALADO, 1997, p. 18). Tal declaração mostrava que os militares estavam mais bem informados dos que se julgava. E Caetano, assim como tanto outros intelectuais e artistas, foi “obrigado a ver outras paisagens, senão melhores, pelo menos mais clássicas e, de qualquer forma, outras” (FRANCHETTI; PÉCORÁ, 1998, p. 29). O mais irônico é que Caetano, enquanto no exílio e fazendo o papel de correspondente d’*O Pasquim*, escreve que “mais ou menos involuntariamente tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração” (FRANCHETTI; PÉCORÁ, 1998, p. 48).

O ponto culminante dos radicalismos em torno da figura de Dylan talvez seja o de A. J. Weberman (o sujeito que importunou Dylan e sua família ao vasculhar o lixo da residência dos Dylan, procurando, segundo o próprio, a Pedra de Roseta da obra dylaniana) que formou, no início dos anos 1970, o Bob Dylan Liberation Front em que criticava a neutralidade política de Dylan e seu afastamento dos *protest songs*. Se a pressão teve, de fato, algum efeito não se sabe, mas 1971 foi um dos raros momentos em que Dylan saiu de sua reclusão para tocar no *Concert For Bangladesh* em Nova York e foi também o ano em que voltaria, nem que fosse com um *single* nunca lançado em LP, ao formato da canção de protesto com *George Jackson*. Dylan só voltaria a protestar em uma canção uma única vez com *Hurricane*.

#### 2.4 CAETANO VELOSO E PÉRICLES CAVALCANTI

Em meados dos anos 60, do outro lado do mundo, Caetano ouvia pela primeira vez o bardo americano, justamente o álbum *Bringing It All Back Home*, que encerrava com a canção que daria origem, onze anos depois, a *Negro Amor*. Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso comenta suas primeiras impressões:

Achei curiosa a voz fanha e o jeito sujo de tocar violão e gaita. Não entendia nada das letras e terminei por me aborrecer também. Agora, o Tropicalismo já estabelecido, eu ouvia e reouvia maravilhado o *Bringing It All Back Home*. Até hoje, esse é o disco de Dylan que mais me emociona. Eu continuava a não entender quase nada das letras, mas a atmosfera, a emissão vocal, o bem captado desleixo, o timbre geral de seu trabalho me enriqueciam com sugestões inqualificáveis. O que mais me ficava era a impressão de riqueza de textura, de sofisticação alcançada sem o esforço de elaboração dos Beatles. Lembro de muitas vezes ter entendido erradamente o texto das canções e, sabendo que não estava dizendo o que eu suponha ouvir, ter chegado a frases e idéias que me soavam maravilhosas, algumas das quais eu talvez tenha usado como sugestão para letras de minhas próprias canções (VELOSO, 1997, p. 271).

Curioso salientar alguns detalhes que acabam por aproximar Caetano que é frequentemente referido na imprensa como o “Bob Dylan brasileiro” e o bardo americano.

No álbum-manifesto do Tropicalismo, *Tropicalia ou Panis et Circencis* de 1968, Caetano grava *Coração Materno*, que narra o matricídio praticado por um campônio alucinado. Temática nada pop. Com arranjo de Rogério Duprat a narrativa sanguinolenta parece destoar do restante do futurístico e colorido manifesto. Dylan, que bebia da fonte do *folk* e *rural blues* norte-americano também prestou homenagens a canções de temáticas sombrias, aquilo que passou a ser conhecida como *Murder Ballads*.

Tanto Dylan quanto Caetano se aproximaram dos seus ídolos que ajudaram na sua formação musical. Caetano chegou a cogitar cancelar o show que promovia o *Tropicália ou Panis et Circencis* ao ficar sabendo da morte de Vicente Celestino (autor de *Coração Materno*) enquanto que Dylan foi conhecer seu ídolo, o grande Woody Guthrie, quando este já estava num leito de hospital.

Dylan e Caetano foram vistos como párias ao introduzirem elementos alienígenas a sua sonoridade. Dylan foi rechaçado, chamado de Judas por tocar com uma banda elétrica (os *Hawks*, mais tarde, rebatizada de *The Band*) em Manchester, Inglaterra. Enquanto Caetano era hostilizado na final paulista do III Festival Internacional da Canção, ao também encarar o palco acompanhado de uma banda que empunhava a demonizada guitarra, neste caso, os Mutantes. Era o ‘yeah yeah yeah’ dos Beatles que invadira o *folk* de Dylan lá, e o *iê-iê-iê* de Roberto Carlos que ameaçava a pureza da música brasileira do lado de cá.

Ainda assim no documentário *Coração Vagabundo*, Caetano tenta desvincular ao máximo sua imagem com a de Dylan:

Eu não gosto de ser muito opaco, de parecer que tem alguma coisa que nem eu sei o que é e que ninguém sabe o que é. Não gosto. Eu me auto-desmistifico muito. Eu acho um pouco angustiante a pessoa parecendo que é possuída por alguma coisa que ela própria não tem consciência, de que os outros não podem entender. Não quero ser isso, Bob Dylan quer ser isso, eu não quero (ANDRADE, 2009).

Caetano chega a ironizar o desleixo das gravações dylanianas que havia elogiado em *Verdades Tropicais*: “Se chamassem um bom guitarrista pra tocar com Bob Dylan, um bom gaitista, entendeu? O Bob Dylan não seria mais o Bob Dylan” (ANDRADE, 2009).

Embora Caetano não entendesse em 1965 o conteúdo das letras do Dylan, o nome do álbum faz alusão à expressão idiomática “bring it home”, que significa “algo que permite que se entenda melhor um acontecimento”. Ironicamente Caetano entendia, a sua maneira, o Dylan. Ele levaria onze anos até chegar a *Negro Amor*.

A maestria com que Caetano e Pericles conseguem transportar a canção entre duas línguas tão distantes é digna de nota. O termo transportar é talvez a metáfora mais adequada quando se trata de literalmente transportar um texto de um ponto a outro. O vocábulo transportar se mostra mais ilustrativo para descrever uma tradução, pois quando se pensa em uma mudança, os móveis são muitas vezes danificados ou mesmo perdidos, e a mesma mobília, quando realocado em um espaço novo, tem, pela nova luz do ambiente, pelo novo espaço, um novo ar e uma resignificação. Podemos dizer que o serviço transportador da dupla

brasileira tenha se mostrado impecável. Caetano e Péricles levavam a antropofagia oswaldiana para o mundo da canção:

Nós brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo” (VELOSO, 1997, p. 247) [grifos do autor].

Caetano faz alguns comentários acerca da língua inglesa nas memórias *Verdade Tropical*:

Em São Paulo, muito antes de imaginar que um dia iria morar em Londres, compus uma marcha bossa-nova com letra em inglês, embora quase não falasse essa língua. Eu o havia feito porque o inglês tornava-se mais e mais internacional e eu achava que, sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível.

Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós (VELOSO, 1997, p. 434).

Há diversos comentários esparsos de Caetano no que se refere a sua relação com a língua inglesa. No seu livro de memórias escreve que:

O inglês é tão estranho a uma mente desenvolvida no âmbito do português quanto é possível a uma língua sê-lo a um ser humano. Sua presença perene não raro intensifica esse estranhamento, ao invés de mitigá-lo. De tanto ouvir canções com cujos sons nos familiarizamos sem decifrar-lhes o sentido, de tanto ver filmes legendados, nos habituamos a considerar o inglês um grou-grou-grou que faz parte da vida, sem exigir esforço de nossa parte para lhe conferir inteligibilidade. Quando, mais tarde, aprendemos muitas palavras e alguma tecnologia da língua inglesa, é-nos ainda sempre fácil “desligar” e fazê-las voltar à sua original (essencial?) condição de grunhido (VELOSO, 1997, p. 436-437) [grifos do autor].

Caetano, que na sua primeira incursão pelo inglês, *Clever Boy Samba*, cantava: “Adoro Ray Charles / Ou Stella By Starlight / Mas meu inglês / Não sai do goodnight”, prossegue na sua análise da língua bárbara:

O inglês – com suas anteposições de nomes que se adjetivam e os milagres que faz com as preposições – estava próximo de ser, como o chinês, poesia o tempo todo. Era gostoso para nós, habituados a considerar as doces línguas meridionais como intrinsecamente mais poéticas do que as ríspidas línguas do Norte frio, passar a pensar que o inglês – sempre tão “prático” e pouco metafísico – é que era a mais poética das línguas ocidentais (VELOSO, 1997, p. 438) [grifos do autor].

Em uma declaração a Cleusa Maria do *Jornal do Brasil*, em 21 de Junho de 1984 Caetano dizia que “Pensei que nunca fosse escrever uma canção em inglês, pois me envergonho das que fiz em Londres, exceto talvez *Nine Out Of Ten*.” (FONSECA, 1993, p. 60). Nos seus anos na capital inglesa, escreveu n’O Pasquim que “Londres é bom, fiz umas músicas bonitas que estão agradando aqui, acho que nunca vou aprender a falar inglês, mas não faz mal” (FRANCHETTI; PÉCOR, 1998, p. 35).

Para o autor anônimo das notas da contracapa do primeiro disco de Caetano gravado em inglês, *Caetano Veloso*, de 1971, o “traslado do compositor para a Inglaterra está marcado pela possibilidade de perdas [...] e através de uma paráfrase de um santo francês anônimo, compara o perigo de escrever em uma nova língua com o de trocar de fé” (SABINSON, 1998, p. 65). Eric Mitchell Sabinson questiona “quais são as providências necessárias para não perder a alma” na hora de compor em língua estrangeira, visto que em seu argumento, a alma se:

Nutre em língua materna. Se pode se nutrir em língua postíça é mera hipótese. Sem a alma não há nem autenticidade, nem boa-fé, nem animação, nem sensação imediata. O signo linguístico perde um certo deslumbramento, revelando sua natureza arbitrária, ou de convenção social. É mesmo vertiginoso desistir de acreditar na solidez da palavra (SABINSON, 1998, p. 65).

Caetano parece ecoar o raciocínio do Sabinson ao dizer que:

É uma loucura escrever letra de música na língua dos outros. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo. Na verdade, eu sou irresponsável o bastante para viver e, quando escrevo em inglês, não faço senão brincar com as formas familiares de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglês de algumas idéias e bossas que eu trouxe da minha experiência com a língua nativa (FRANCHETTI; PÉCOR, 1998, p. 72).

“Ninguém é profeta fora de sua terra. Bob Dylan. Ninguém” (FRANCHETTI; PÉCOR, 1998, p. 25) completa em outro artigo pelo *Pasquim*. No mesmo periódico ele brinca com as “restrições” da língua lusa ao declarar que “eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e considerações, mas essa língua portuguesa me deixa (louco) rouco, os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica”

(FRANCHETTI; PÉCORÁ, 1998, p. 24), aliás, foi nas páginas do *Pasquim*, escrevendo como correspondente, que Caetano desenvolveu uma verve que em muito se parece com o texto de Dylan em *Tarantula*.

Caetano parece ter se aventurado no mundo das versões em meados dos 1970. Consta deste período a versão *Encantado* para *Nature Boy* de Eden Ahbez, registrada mais tarde por Ney Matogrosso, no disco de 1979 *Seu Tipo*, (e o curioso aqui é o fato de que ao gravar a mesma música sete anos depois, Caetano o faz no inglês original). Caetano também assina a versão de *Dorme Negrita* (de *Drume Negrita* de Eliseo Grenet) gravada em 1975 para o álbum *Qualquer Coisa*. E no álbum que encerra a década de 1970, *Cinema Transcendental*, Caetano registra *Elegia*, uma transcrição do poeta Augusto de Campos e musicada por Péricles Cavalcanti de um poema de John Donne. O mergulho na canção de Dylan seria apenas mais uma incursão no desafio de verter para o português cantado versos de uma canção de outra língua.

O jornalista Pedro Alexandre Sanches que descreve *Negro Amor* como um *folk-soul-pop-tropicália*, acrescenta que:

Caetano estava então constatando o que teria sido o óbvio para qualquer ouvinte mais observador, desde seus primórdios, em meados dos anos 1960: o rock folheado de Dylan fora desde sempre uma das principais referências poéticas, se não propriamente musicais, para o folk brasileiro tropicalista de Caetano.

A conexão direta voltaria a ser religada em 1992, no álbum-show de revisão histórica *Circuladô Vivo*, para o qual Caetano apanhou do passado outro Dylan, o de Jokerman (1983), em inglês mesmo (SANCHES, 2011).

Péricles Cavalcanti (que assina junto com Caetano a versão de *Negro Amor*) morou na Europa alguns anos. Assim como muitos outros, Péricles se exilou, primeiramente na França a partir de 1969 e depois em Londres. Segundo a sua página pessoal na Internet, com um violão e uma gaitinha de boca, no estilo Bob Dylan, tocou nos metrô e cafés de Paris enquanto o dinheiro, enviado pela esposa, não chegava. “P’ra você que me pergunta / Porque estou nesta cidade / Sozinho, com um blues ao violão / Eu digo na verdade / É só por necessidade / Pois preciso da passagem de avião / P’ra voltar pr’uma garota” cantaria ele, anos mais tarde, em *Blues da Passagem*.

Além de sua familiaridade com a obra de Dylan, Péricles era filho de professor de Português e Latim, um detalhe que não deve passar despercebido quando se leva em conta o quão bem-acabado ficou a versão *Negro Amor*, ainda mais quando se leva em conta a declaração do próprio Caetano dizendo “Eu aprendi um pouco de inglês no ginásio e o único uso desse aprendizado era cantar trechos de canções americanas” (VELOSO, 1997, p. 29).

Péricles Cavalcanti, o compositor que nasceu no Rio de Janeiro em 1947 e mudou-se para São Paulo em 1950, teve sua estreia profissional, em 1970, como violonista e vocalista de apoio na trilha que Gilberto Gil escreveu para *Copacabana Mon Amour* de Rogério Sganzerla.

Estudante da USP nos anos 1960, Péricles chegou a dar aulas de filosofia em cursinhos pré-universitários. Caetano, em *Verdade Tropical*, escreveu que o amigo músico, na virada para os anos 1970, “acolheu o temário da contracultura, abandonando um futuro acadêmico que se apresentava como brilhante”. O “filósofo”, como escreveu Carlos Adriano, “virou hippie e foi curtir baratos em Paris, Londres e Bahia”.

Gal cantava duas de suas canções em seus shows no início dos anos 1970 e acabou por gravar *O Céu e o Som* para o álbum *Cantar* de 1974 embora o próprio Péricles tenha gravado seu primeiro compacto somente no ano seguinte.

A trajetória, tanto de Caetano quanto de Péricles, no pantanoso território das versões é rica em exemplos. Um exemplo mais recente está em uma entrevista em que Péricles comenta que: “Adriana Calcanhotto me pediu para fazer uma versão de *Anybody Seen My Baby* dos Rolling Stones para que ela gravasse no seu disco *Público*, mas os autores e a editora da música não autorizaram a gravação” (ADRIANO). E na entrevista concedida para o presente trabalho, ele menciona uma versão, nunca gravada, para outra canção dos Glimmer Twins, *Live With Me*. Péricles, mais tarde, musicaria *Nuvoleta* a partir de um fragmento do *Finnegan’s Wake* de James Joyce recriado por Augusto de Campos, exercício que repetiria depois ao musicar poemas diversos em *Canto Das Musas*.

Em entrevista, concedida em Março de 2016, Péricles Cavalcanti faz alguns comentários a respeito da versão que assina com Caetano: “*Negro Amor* foi escrito um ou dois anos antes (de 1977) no Rio. Caetano me chamou pra fazer uma canção, ele intencionava incluir a canção num show da Maria Bethânia que ele tava dirigindo. [...] Acabou que Bethânia não a incluiu no show. Gal conheceu a música e gravou em 1977”. Mais adiante ele comenta que “foi quase uma tradução literal, o conteúdo é praticamente o mesmo” e quanto ao método de composição com Caetano, menciona: “A gente fez rápido, um acabava a frase do outro, às vezes uma frase inteira de um, uma frase inteira de outro. Era uma música que a gente gostava muito e já conhecia há bastante tempo. Eu conhecia bem o disco *Bringing It All Back Home*, e ele me chamou por isso”.

Muita da formação poética da dupla de tradutores se deu na escola Concretista do Pignatari e dos irmãos Campos. O processo relativamente novo da chamada transcrição já era desenvolvido pelo Caetano ainda no final dos anos 60. A importância e o impacto que os Concretistas tiveram na formação poética de Caetano não podem ser negados, ainda mais quando o próprio, na letra de *Livros*, descreve a sua parca formação em Santo Amaro: “E a cidade não tinha livraria / Mas os livros que em nossa vida entraram / São como a radiação de um corpo negro / Apontando pra expansão do Universo / Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso / (E, sem dúvida, sobretudo o verso) / É o que pode lançar mundos no mundo”.

O exercício da versão, ou mesmo da transcrição, já tinha sido iniciada alguns anos antes. Quando os Beatles lançaram o clássico álbum branco, duas publicações brasileiras resolveram presentear seus leitores com traduções de algumas letras do disco. A tarefa coube a ninguém menos que Carlos Drummond e Caetano Veloso. O, por assim dizer, encontro poético entre os besouros britânicos e Drummond se deu nas páginas da conceituada revista *Realidade*, em março de 1969. O tema da reportagem era o lançamento do tão aguardado sucessor de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e o poeta fora convidado para dar seu enfoque poético aos trocadilhos e *non-sense* do Lennon.

A revista *Veja*, no entanto, se antecipou e lançou, em dezembro de 1968, em plena efervescência do tropicalismo, algumas das novíssimas músicas dos Beatles com tradução de Caetano, que segundo o artigo era “um dos jovens artistas que encabeçam a explosão tropicalista”. Caetano deixa explícito, no artigo, que optou pelas “transcrições” e visto que Lennon fora o Beatle mais influenciado pelo Dylan (Anexo 3), e não versões das cinco letras escolhidas da dupla Lennon & McCartney e uma do George Harrison.

O curso de imersão na poesia que a dupla brasileira teve direito enquanto estava exilada em Londres se deve a um fato inusitado envolvendo Péricles e Haroldo de Campos:

Nessa casa – onde alguns amigos brasileiros auto-exilados vieram morar - recebemos a visita de Haroldo de Campos, que a apelidou de Capela Sixteena, e que acabou se machucando num acidente de automóvel, resultado da imprudência de Péricles Cavalcanti. Péricles é uma das melhores pessoas que conheço: sua delicadeza, seu desprendimento, sua generosidade quase sigilosa fazem dele um anjo – e isso se traduz tanto na pureza com que ele, àquela época, acolheu o temário da contracultura, abandonando um futuro acadêmico que se apresentava como brilhante, quanto nas gravações que recentemente vem realizando de canções sempre especialíssimas que compõe sem pressa e sem pretensão. Mas Péricles é um daqueles anjos eventualmente desastrados que derramam líquidos à mesa e, ao volante, embora tenham a intenção de respeitar os sinais, podem virar se para fazer um comentário interessante justamente no momento em que as luzes trocam de cor. Assim, ao levarmos Haroldo para o seu hotel, Péricles acelerou ao invés de frear num cruzamento cujo sinal já se mostrava amarelo a uma boa distância, e um carro que vinha na outra rua chocou-se conosco, tendo o impacto se dado justamente no

lado em que Haroldo estava sentado. Esse acidente forçou Haroldo a demorar-se em Londres e nós o tivemos em casa por alguns dias, o doce Péricles cuidando dele com muito carinho (VELOSO, 1997, p. 423).

Graças a este incidente / acidente a dupla pode expandir seus conhecimentos no campo / Campos poético.

Em entrevista ao *Programa Metrópolis* da TVCultura, Péricles diz que gosta de “desmistificar essa ideia de processo criativo. Em inglês, ‘tocar’ é ‘play’. É igual a brincar. Eu tenho muita facilidade [...] então eu posso compor de todo jeito”. Em outra entrevista, ele detalha mais seu processo de composição: “Em geral, a ideia das canções surgem juntas, eu vou fazendo e escrevendo a letra, eu não faço a letra separada” e complementa a questão ao dizer: “Embora muita gente pense que eu venha da poesia, eu conheço pouca poesia. Eu leio pouca poesia. A fonte para as minhas letras são outras canções” (Cultura Livre entrevista Leo e Péricles Cavalcanti). As pistas que traçam a sua abordagem e influências podem também ser coletadas nas suas próprias letras, como em *Dos Prazeres Das Canções* em que canta: “Eu sou aquele / Que o tempo não mudou / Embora outro, eu sou o mesmo / Eu sou um mero sucessor / A minha estirpe / Sempre estive ao seu dispor / Me dê ouvidos que eu lhe digo quem eu sou / Sou Herivelto, sou Caymmi / Eu sou Sinhô / Eu sou Valente, eu sou Batista / Eu sou Noel, eu sou Heitor / Dos prazeres, das canções / Eu sou doutor”.

Com *Negro Amor*, e seu agressivo imperativo monossilábico que descortina a cena *in medias res*, sabemos que a canção, já em sua abertura, mostra um relacionamento que se encerra. A voz que esbraveja, expulsando o namorado porta afora, imediatamente constrói a cena, com o pano de fundo e protagonistas, em apenas algumas meras linhas.

## **2.5 A PRIMEIRA ESTROFE DE NEGRO AMOR E IT’S ALL OVER NOW, BABY BLUE**

Vá, se mande, junte tudo que você puder levar  
 Ande, tudo que parece seu é bom que agarre já  
 Seu filho feio e louco ficou só  
 Chorando feito fogo à luz do sol  
 Os alquimistas já estão no corredor  
 E não tem mais nada negro amor  
 You must leave now, take what you need, you think will last  
 But whatever you wish to keep, you better grab it fast

Yonder stands your orphan with his gun  
 Cryin' like a fire in the sun  
 Look out, the saints are comin' through  
 And it's all over now, Baby Blue

O achado mais interessante ao cotejar as duas primeiras estrofes é o contraste entre os versos “Look out the saints are comin' through” e “Os alquimistas já estão no corredor”. O verso de Dylan faz referência ao hino religioso *When The Saints Go Marching In*, um hino *gospel* que anuncia o Apocalipse e a morte. A morte, na canção do Dylan, não é necessariamente física, mas sim metafórica descrevendo um relacionamento que chega ao fim. A palavra ‘saint’ é uma forma de tratamento muito comum entre os membros das igrejas protestantes negras que poderia ser traduzido por ‘crente’. James Baldwin, que foi pastor antes de se tornar escritor, escreveu sobre o poder da música nos cultos em um curioso trecho em que também menciona o tamborim; outra imagem icônica tanto das igrejas quanto da lírica dylaniana: “There is no music like that music, no drama like the drama of the saints rejoicing, the sinners moaning, the tambourines racing, and all those voices coming together and crying holy unto the Lord” (BALDWIN, 1963, p. 49).

O mundo no final dos anos 1970, quando a versão veio à tona, estava imerso nos temas místicos em voga desde o movimento de contracultura do final dos anos 1960. Enquanto Uri Geller entortava colheres na TV, e *best sellers* como *O Despertar do Mágico*, *Erva do Diabo*, *A Terceira Visão*, e *Eram os Deuses Astronautas?* eram livros comuns nas estantes de muitos, e álbuns embebidas na “mística de boutique” como *A Tábua de Esmeralda* de Jorge Ben, *Racional* de Tim Maia e o *Led Zeppelin* com suas referências a J.R.R Tolkien rodavam nos toca-discos, o mundo lá fora ardia em caos. O apartamento / cenário da canção do qual o amante é enxotado provavelmente teria os títulos acima citados espalhados pelo ambiente.

Dylan, vindo de uma família judia, se converteu ao Cristianismo no final dos anos 1970. Neste período passa a pregar durante os shows e gravou três álbuns com forte temática Cristã (*Slow Train Coming*, *Saved* e a sua pavorosa capa, e finalmente *Shot Of Love*). O Bob Dylan do final dos anos 1970 era o cantor que interrompia o show para pregar a palavra da salvação, ele havia se tornado “o profeta irado com a garganta repleta de trovões, o pastor evangélico de dedo em riste, ardente como as chamas do inferno” (EPSTEIN, 2012, p. 11). Teria sido no mínimo curioso saber de sua reação ao trecho esotérico da versão brasileira.

Enquanto Dylan mergulhava na sua busca espiritual através dos textos do *Velho Testamento*, Caetano e Péricles, assim como a maioria na época, buscavam a mesma iluminação no misticismo pop que invadiu a cultura ocidental.

*Blue* ou *blues* é uma palavra que remete a melancolia e já aparece na literatura de língua inglesa ainda no século XVIII. Dizia-se que os *blue devils* eram as entidades responsáveis pela depressão, e o gênero musical que se cristaliza nos anos de 1930 também reflete o aspecto melancólico da palavra. Curioso que nas línguas latinas a palavra “azul” esteja associada a um estado de ânimo totalmente diferente, simbolizando aspectos mais positivos de paz e tranquilidade espiritual e dando origem a expressões idiomáticas tais como “tudo azul”. Caetano e Péricles sabiamente optaram por escolher uma cor que transmitissem o tom de tristeza e despedida que a canção de Dylan tinha.

Algumas curiosidades, tais como o veto do próprio Dylan ao título da versão em português já valem ser inclusas no anedotário da música brasileira. No início dos anos 1990 quando Zé Geraldo decidiu regravar a canção, tanto a gravadora quanto os compositores foram informados, para o espanto geral, de que a versão nunca fora autorizada. Ou seja, desde o seu lançamento em 1977 no álbum *Caras & Bocas* até 1994 nem Péricles, nem Caetano, recebeu um centavo sequer de *royalties* pela versão. “É uma das músicas mais gravadas, minhas e do Caetano, sendo que não é nossa. Essa é a ironia. Não ganhamos nada nestes quinze anos em que a gravação da Gal tocou nas rádios e televisão”, comenta Péricles. Quando, de fato, a versão chegou as mãos de Dylan para a sua apreciação, ele “aprovou a letra inteira, mas não aprovou o título” (ROSA, 2017) por razões óbvias.

Desde a década de 1950 e 1960, alguns líderes negros norte-americanos, notadamente Malcolm X, foi contra o uso do termo “negro” pela associação da palavra à longa história da escravidão, segregação e discriminação aos afro-americanos, e é a partir desse ponto que o termo “black” passa a ser cada vez mais comum, tendo sido, inclusive, adotado no Brasil ainda nos anos 1970. O belíssimo documentário *I Am Not Your Negro* sobre a vida dos três mais significativos líderes dos direitos civis dos Estados Unidos dos anos 60 ilustra bem o quão pejorativo tinha se tornado o termo. Portanto não causa espanto a rejeição que Dylan teve ao título e refrão da versão. O problema é que o tal pedido de autorização e consequente rejeição foram feitas tardiamente. “Dylan não podia fazer nada porque tinha a gravação da Gal e fizeram a edição porque já tinha uma gravação, ou seja, eles não puderam nem vetar porque já tinha um fato, que era a gravação da Gal” (ROSA, 2017).

O vocábulo “negro” carrega, portanto, certa carga semântica muito óbvio ao falante de língua inglesa, principalmente aos norte-americanos, que não teria ocorrido aos compositores

brasileiros. O termo “negro”, comenta Péricles, “é muito sintético, tem sentido de ovelha negra, aquele que é mandado embora”. Péricles conta que a dupla estava, na verdade, empacada justamente no refrão e nas suas associações cromática-semânticas, já que o termo “blue” remete, na língua inglesa, a um estado melancólico, ao passo que na língua portuguesa o termo “azul” é associado a alegria. A solução ao impasse foi sugerida pelo Guilherme Araújo, empresário de Caetano na época, ao lembrar que *blue* ou melhor, *blues* remete a música negra. O título encontrado e sugerido por Araújo é de tal modo perfeito que fica quase impossível imaginar outra combinação de palavras que possa mimetizar tão bem a atmosfera da canção original caso a dupla tivesse sido obrigada a mudá-la.

A dupla, embora tenha escapado da censura do autor original da canção, não teve tanto sucesso com a censura local. Na letra inicial da versão, um trecho não passou despercebido pelos censores do Regime; o verso “soldados desarmados” teve de ser remodelado para “guerreiros desarmados”, o que, de certa forma, deixou a letra, em português, até mais próxima ainda do seu original ao escolher uma palavra que se mantivesse no campo semântico das narrativas clássicas como *Odisseia* do Homero, visto que “seasick sailors [...] rowing home” (marinheiros mareados que remam de volta ao lar) parece dialogar melhor com a palavra “guerreiros” do que em “soldados”.

Outro detalhe que chama a atenção nesta primeira estrofe é o fato de Dylan ter olhos azuis, um detalhe que ele já havia apontado em *A Hard Rain's A-Gonna Fall* em que canta a cada nova estrofe “Where have you been, my blue-eyed son?”. A dupla brasileira optou pela cor negra para transmitir o tom de um relacionamento que chega ao fim. Vale destacar que tanto Caetano quanto Gal Costa, a intérprete que tornara a versão *Negro Amor* possível, tinham olhos negros. Por pura e simples coincidência houve até uma adequação cromática das íris entre os cantores e cantoras.

O *Theme Time Radio Hour* foi um programa de rádio semanal com programação e locução de Bob Dylan, durou de Maio de 2006 até Abril de 2009. Cada episódio apresentava um tema na qual eram compiladas canções de *blues*, *folk*, *rockabilly*, *R&B*, *soul*, *jazz*, *rock and roll*, *country* e música *pop*. Intercaladas entre os segmentos de música, Dylan apresentava pequenos textos e comentários diversos. No episódio 15, intitulado *Eyes* ele narra, no melhor estilo *vintage radio*: “Welcome once again to *Theme Time Radio Hour*. This week the eyes / I’s have it. Whether they’re blue eyes, brown eyes, green eyes, ya got pink eye or red eye. If you’re an eyesore, or if you’re walleed, we got the song for you”.

## 2.6 A SEGUNDA ESTROFE DE NEGRO AMOR E IT'S ALL OVER NOW, BABY BLUE

A estrada é pra você	The highway is for gamblers
E o jogo é a indecência	Better use your sense
Junte tudo que você conseguiu	Take what you have gathered
Por coincidência	from coincidence
E o pintor de rua que anda só	The empty-handed painter
Desenha maluquice em seu lençol	from your streets
Sob seus pés, o céu também rachou	Is drawin' crazy patterns
E não tem mais nada, Negro Amor	on your sheets
	This sky, too, is foldin' under you
	And it's all over now, Baby Blue

Com o “pintor de rua” Dylan pode estar fazendo alusão a *Um Artista da Fome* do Kafka, este tipo boêmio era muito comum durante a *Geração Beat*. Podia ser também uma mera referência a um andarilho urbano qualquer, um *rolling stone*. “A estrada é pra você” esbraveja Dylan aos que estão *on the road*. Em filmes como *I'm Not There*, *Inside Llewyn Davis* bem como na autobiográfica *Chronicles*, Dylan, ou a sua persona, é visto acampado em sofás de amigos e amantes no período inicial de sua chegada em Nova York. E a sua migração de apartamento em apartamento é uma constante nestes relatos.

Em 1965 Dylan gravou também a canção *Farewell, Angelina* durante as sessões de gravação do álbum *Bringing It All Back Home*. A canção não chegou a entrar no LP, mas o que chama a atenção é a expressão “the sky is folding” que reaparece em *It's All Over Now, Baby Blue*.

## 2.7 A TERCEIRA ESTROFE DE NEGRO AMOR E IT'S ALL OVER NOW, BABY BLUE

Seus marinheiros mareados abandonam o mar  
 Seus guerreiros desarmados não vão mais lutar  
 Seu namorado já vai dando o fora  
 Levando os cobertores? E agora?  
 Até o tapete sem você voou

E não tem mais nada negro amor  
 E não tem mais nada

All your seasick sailors, they are rowin' home.  
 All your empty-handed armies are all goin' home.  
 The lover who just walked out your door  
 Has taken all his blankets from the floor.  
 The carpet, too, is movin' under you  
 And it's all over now, Baby Blue.

Nomes como o de Hank Williams, o “Shakespeare *Hillbilly*”, cantando *Lost Highway* ou o de Jack Kerouac e o seu *On The Road* ecoam nestes versos. Era o destino daqueles que, depois da longa estrada, eventualmente voltam para casa de mãos vazias.

As aliteraões perfeitas de “marinheiros mareados” e “seasick sailors” são, com certeza, o ponto alto desta estrofe, além de piscadelas de *Odisseia* de Homero no verso “rowing home” vertido para “guerreiros desarmados”. Outro clássico da literatura universal, o *Mil E Uma Noites*, também se faz sentir no tapete voador.

O comentário de Dylan que abre o documentário *No Direction Home* dizendo estar em uma odisséia não passa despercebido. Não surpreende que o maior bardo do século XX tenha usado como imagem o maior bardo do Mundo Clássico. Mais curioso ainda é o fato de que Homero, suspeita-se, fosse cego e que um dos muitos pseudônimos do Zimmerman tenha sido Blind Boy Grunt.

## **2.8 A QUARTA ESTROFE DE NEGRO AMOR E IT'S ALL OVER NOW, BABY BLUE**

As pedras do caminho deixe para trás  
 Esqueça os mortos, que eles já não levantam mais  
 O vagabundo esmola pela rua  
 Vestindo a mesma roupa que foi sua  
 Risque outro fósforo, outra vida, outra luz, outra cor  
 E não tem mais nada negro amor

Leave your steppin' stones behind, something calls for you.  
 Forget the dead you've left, they will not follow you.  
 The vagabond who's rappin' at your door  
 Is standin' in the clothes that you once wore.  
 Strike another match, go start anew  
 And it's all over now, Baby Blue.

As “stepping-stones”, no sentido literal, são as pedras dispostas ao longo de um riacho e que ajudam na travessia, a mesma expressão, no sentido metafórico, refere-se a algo que auxilia, algo que serve como base para atingir outra etapa. “Leave your stepping-stones behind, something calls for you” seria algo mais na linha de “abandone o caminho que todos fazem, o caminho já traçado e previsível, e atenda ao chamado para desviar-se da estrada e aventurar-se ao novo e desconhecido”. “As pedras” de Caetano e Péricles parecem ter sido pegadas emprestadas da metáfora do poema do Drummond, enquanto que a letra de Dylan parece pedir emprestada a imagem do poema *The Road Not Taken* do Robert Frost.

Um feito de destaque da dupla brasileira, sem dúvida, foi a maneira com que foram capazes de acondicionar as nove sílabas do “Strike another match, go start anew” nas surpreendentes treze sílabas do “Risque outro fósforo, outra vida, outra luz, outra cor”.

No *Newport Folk Festival* de 1963, Dylan tinha sido recebido com entusiasmo, cantando *Blowin' in the Wind* com Joan Baez, Peter, Paul e Mary e outros artistas do festival, na edição do ano seguinte ele apresentou *Mr Tambourine Man*, porém em 1965, achando que o engessado modelo do *folk protest song* limitava-lhe o escopo, Dylan traria ao palco uma banda amplificadora e barulhenta, enfurecendo o público. A última canção do *set list* daquela noite seria a muita apropriada *It's All Over Now, Baby Blue* com a sua “Strike another match, go start anew” indicando os novos rumos do menestrel.

Se levarmos em conta o fato de que a versão fora feita em um período em que a pesquisa era demorada e onerosa, sem os recursos tecnológicos que facilitam a busca de dados dos dias atuais, *Negro Amor* é um resultado notável. A dupla brasileira juntou “tudo que [...] conseguiu por coincidência” e lapidou uma versão que é até hoje a mais magistral das canções dylanianas vertidas para o português.

## 2.9 A RUPTURA: AS FESTIVAIS

A Geléia Geral do Tropicalismo com a sua mistura de ritmos brasileiros, *rock'n'roll*, concretismo, elementos da cultura pop e flertes com a música erudita de vanguarda causou alvoroço no palco do III Festival de Música Popular Brasileira da Record em 1967. Os “acordes dissonantes” emitidas pelas guitarras “pelos cinco mil alto-falantes” quase não conseguiram abafar as vaías, tão ou mais estridentes, da plateia.

A palavra-chave para se entender o tropicalismo é sincretismo, com as implicações antipuristas de heterogeneidade e mistura, ou de integração deficitária. Com efeito, a colagem de elementos que não se casam, dissonantes pelos respectivos contextos de origem, é o traço formal distintivo da arte tropicalista, contrária em tudo ao padrão da forma orgânica (SCHWARZ, 2012, p. 96).

A tragicômica Passeata Contra a Guitarra Elétrica que tomou a Avenida Brigadeiro Luís Antônio menos de cinco meses antes já dá um belo panorama do clima tenso que havia no ar entre os autoproclamados defensores da tradicional e autêntica música brasileira e aqueles que propunham outra leitura dessa mesma cultura engessada. Caetano desejava inserir no seu caldeirão “a música estrangeira também popular, mas de um outro folclore não artificial nem rebuscado, o ‘folclore urbano’, de todas as cidades, trabalhado por todas as tecnologias modernas” (CAMPOS, 1968, p.50).

A recepção mudaria radicalmente no ano seguinte quando Caetano inscreveu para a final paulista do Festival Internacional da Canção, *É Proibido Proibir*, uma canção que evocava um dos gritos da juventude parisiense de Maio de ‘68.

A cena toda lembra, e muito, aquela que Dylan protagonizou na edição de 1965 no Newport Folk Festival, e nas subseqüentes apresentações para divulgarem o então novo compacto *Like A Rolling Stone*. Se Dylan vestia jaqueta de couro preta e empunhava uma Stratocaster, no melhor estilo *rock'n'roller*, Caetano subia ao palco do Teatro da Pontifícia Universidade Católica (Tuca) de salto alto, plumas, peruca e batom. De qualquer maneira, mesmo antes de desferirem os primeiros acordes em seus instrumentos, já estavam sendo vaiados simplesmente pela indumentária.

Dylan é anunciado, “You know him, he’s yours”, e abre seu *setlist* da noite berrando “I ain’t gonna work on Maggie’s Farm no more” em uma clara alusão a sua atitude de não mais aceitar os mandos e desmandos daqueles que se achavam no direito de ditar as regras daquilo que seria culturalmente relevante. Logo em seguida, ainda diante de um público

embasbacado, e eletrificado num volume ensurdecedor, toca a canção lançada meros quatro dias antes, *Like A Rolling Stone*.

Quando o público virou as costas à linha evolutiva da música brasileira, rejeitando “a justaposição crua e estridente de elementos disparatados” (SCHWARZ, 2012, p. 100), Caetano proferiu o seu hoje célebre discurso. O circuito fechado e viciado em que a classe média informada se moldava não permitia leituras divergentes.

Quando o poeta Paulo Martins, em *Terra Em Transe*, decretou “a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’ ” Caetano viu “não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas”. “Nada do que veio a ser chamado de tropicalismo teria tido lugar sem esse momento traumático que foi a morte do populismo” (SCHWARZ, 2012, p. 78). Esta desilusão do poeta, esta ruptura, segundo Roberto Schwarz está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo (SCHWARZ, 2012, p.79). Para Gilberto Vasconcelos, o Tropicalismo resolve encarar a “dolorosa derrota” de 1964, abrindo novos espaços para a ação de uma consciência crítica renovada. “Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e a estreiteza com gestos límpidos e criadores” (SCHWARZ, 2012, p. 92) afirmaria Caetano, e foi justamente este descompromisso com as premissas que lhe permitiu introduzir “a guitarra elétrica, a palavra Coca-Cola e a parafernália roqueira no terreno resguardado da MPB” (SCHWARZ, 2012, p. 61).

Bethânia achava que Caetano não deveria se prender apenas ao violão bem tocado da Bossa Nova, mas sim adotar um instrumento mais de acordo com os rumos de sua poesia e com aqueles tempos. Nenhum instrumento era tão agressivo, ou representava melhor as rupturas daquela década, quanto a guitarra elétrica. “Escolha um instrumento que tenha o mesmo grito que o seu gesto” (CALADO, 1997, p. 94) diria Bethânia ao irmão.

Augusto de Campos muito cedo percebeu a importância e o impacto da miscelânea de Caetano:

Furando a maré redundante de violas e mariais, a letra de Alegria, Alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna [...] isto é, o mundo da comunicação rápida, do ‘mosaico informativo’, de que fala Marshall McLuhan. Nesse sentido, pode-se afirmar que Alegria, Alegria descreve o caminho inverso de A Banda. Das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da “pureza” das bandinhas e dos coretos da infância. Alegria, Alegria, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo (CAMPOS, 1968, p. 141) [grifos do autor].

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!”, bradava o Caetano enquanto Pete Seeger berrava “It’s terrible. If I had an axe, I’d chop the microphone cable right now!” (É terrível. Se eu tivesse um machado, cortaria o cabo do microfone agora!). Caetano pergunta “Tem som no microfone?”, e continua, com o dedo em riste, a esbravejar “Vocês são iguais àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada!”. Em Manchester, no silêncio entre uma canção e outra, alguém na plateia grita “Judas!” e o público aplaude de imediato, parecia que as turbas do mundo se sintonizavam. “Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender” reage Caetano.

Não foi só em Newport, foi no mundo todo. As pessoas pagavam preços *premium* e lotavam estádios apenas para vaiar Dylan e sua banda. “Viajamos pelo mundo inteiro, e as pessoas nos vaiaram em todos os lugares que fomos” relata Robbie Robertson. “Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém” continua Caetano. Dylan falou ao Howard Sounes: “Se você comprou um ingresso, você tem o direito de vaiar. Se não gostou, dê voz a sua opinião. Mas, porra, é difícil de aguentar”.

A câmera do D.A. Pennebaker capta o momento em que Dylan, pela fresta do vidro, diz em tom irônico ao público hostil que cercava o carro que os levaria de volta ao hotel “Parem de me vaiar!”, em seguida, se dirigindo ao Robbie Robertson, continua, “Ah, essas vaias, não aguento mais”. “É difícil de afinar quando estão vaiando” observa Robertson. Dylan concorda e complementa “Não consigo afinar, não consigo ouvir nada. Nem sei se quero afinar”. Caetano encerra o seu desabafo “Fora do tom, sem melodia! [...] Chega!”.

As relíquias empilhadas que resultaram num inventário de um Brasil absurdo e contraditório foram rechaçadas de imediato pelo público presente ao Teatro Tuca, mas o desejo de “puxar a arte da canção para o presente, sem romper, entretanto, com a linha central da música popular brasileira” (SCHWARZ, 2012, p. 67) já estava feita e as coisas nunca mais seriam as mesmas. Dylan decide encerrar a sua participação em Newport com *It’s All Over Now, Baby Blue* e o público explode em aplausos no final, pedindo mais. Dylan só retornaria ao Festival de Newport trinta e sete anos depois. “Me desclassifiquem, tá entendendo?” encerra Caetano, ele também não subiria mais em palcos de festivais.

A ruptura rendeu frutos. “Como todo movimento explosivo, o tropicalismo deixou estilhaços em diversos lugares na cultura brasileira” (FAVARETTO, 2000, p.11). Nos festivais seguintes as guitarras já não causavam tanta celeuma e depois de apenas algumas

semanas da estreia de *Like A Rolling Stone* nas rádios estava inaugurado o que viria de se chamar de *folk rock*.

### 3 NO DIA EM QUE BOB DYLAN FOI DUBLADO COM SOTAQUE CEARENSE

#### Romance No Deserto

Eu tenho a boca que arde como o sol  
O rosto e a cabeça quente  
Com Madalena vou me embora  
Agora ninguém vai pegar a gente

Dei minha viola um pedaço de pão  
Um esconderijo e uma aguardente  
Mas um dia eu arranjo outra viola  
E na viagem vou cantar pra Madalena

Não chore não querida esse deserto finda  
Tudo aconteceu e eu nem me lembro  
Me abraça, minha vida me leva em teu cavalo  
E logo no paraíso chegaremos

Vejo cidades fantasmas e ruínas  
À noite escuto o seu lamento  
São pesadelos e aves de rapina  
No sol vermelho do meu pensamento

Será que eu dei um tiro no cara da cantina  
Será que eu mesmo acertei seu peito  
Vem vamos voando minha Madalena  
O que passou, passou, não tem mais jeito

Naquela sombra vou armar a minha rede  
E olhar os solitários viajantes  
Beber cantar e matar a minha sede  
Lá longe onde tudo é verdejante

Não chore não querida esse deserto finda  
 Tudo aconteceu e eu nem me lembro  
 Me abraça, minha vida me leva em teu cavalo  
 E logo no paraíso estaremos

O padre vai rezar uma prece tão antiga  
 Domingo na capela da fazenda  
 Brinco de ouro e botas coloridas  
 Nós dois aprisionados nessa lenda

Ouçõ um trovão e penso que é um tiro  
 A noite escura me condena  
 Não sei se vivo morro ou deliro  
 Depressa pega a arma Madalena

Tem uma luz por trás daquela serra  
 Mira mas não erra minha pequena  
 A noite é longa e é tanta terra  
 Poderemos estar mortos noutra cena

Não chore não querida esse deserto finda  
 Tudo aconteceu e eu nem me lembro  
 Me abraça, minha vida me leva em teu cavalo  
 E logo no paraíso dançaremos

Romance In Durango

Hot chilli peppers in the blisterin' sun  
 Dust on my face and my cape  
 Me and Magdalena on the run  
 I think this time we shall escape.

Sold my guitar to the baker's son  
 For a few crumbs and a place to hide

But I can get another one  
 And I'll play for Magdalena as we ride.

No llores mi querida  
 Dios nos vigila  
 Soon the horse will take us to Durango  
 Agarrame mi vida  
 Soon the desert will be gone  
 Soon you will be dancing the fandango.

Past the Aztec ruins and the ghosts of our people  
 Hoofbeats like castanets on stone  
 At night I dream of bells in the village steeple  
 Then I see the bloody face of Ramon.

Was it me that shot him down in the cantina  
 Was it my hand that held the gun?  
 Come let us fly my Magdalena  
 The dogs are barkin' and what's done is done.

No llores mi querida  
 Dios nos vigila  
 Soon the horse will take us to Durango  
 Agarrame mi vida  
 Soon the desert will be gone  
 Soon you will be dancing the fandango.

At the corrida we'll sit in the shade  
 And watch the young torero stand alone  
 We'll drink tequila where our grandfathers stayed  
 When they rode with Villa into Torreón.

Then the padre will recite the prayers of old  
 In the little church this side of town

I will wear new boots and an earring of gold  
You'll shine with diamonds in your wedding gown.

The way is long but the end is near  
Already the fiesta has begun  
The face of God will appear  
With His serpent eyes of obsidian.

No llores mi querida  
Dios nos vigila  
Soon the horse will take us to Durango  
Agarrame mi vida  
Soon the desert will be gone  
Soon you will be dancin' the fandango.

Was that the thunder that I heard?  
My head is vibratin', I feel a sharp pain  
Come sit by me, don't say a word  
Oh, can it be that I am slain?

Quick, Magdalena, take my gun  
Look up in the hills that flash of light  
Aim well, my little one  
We may not make it through the night.

No llores mi querida  
Dios nos vigila  
Soon the horse will take us to Durango  
Agarrame mi vida  
Soon the desert will be gone  
Soon you will be dancing the fandango.

Segundo Câmara Cascudo “a poesia tradicional sertaneja tem seus melhores e maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heróico dos cangaceiros (CASCUDO, 1939, p. 9). “Vou contar uma história na veia da imaginação, abrandem os seus olhos pra enxergar com atenção” diz um trecho de um cordel no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Procurarei, no seguinte segmento, analisar a transposição do mundo *Western* do Bob Dylan, mais especificamente a transposição apresentada na canção *Romance In Durango* para o cenário do sertão brasileiro, substituindo a figura do *cowboy* por aquela do sertanejo que flerta com o cangaço. A versão, em língua portuguesa, *Romance No Deserto*, interpretado pelo cantor cearense Raimundo Fagner é, na verdade, obra do poeta e compositor, também cearense, Fausto Nilo.

### 3.1 FAUSTO NILO

O arquiteto que se notabilizou pelos projetos do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a Praça do Ferreira e a Ponte Metálica entre outras obras urbanísticas é também letrista. Cearense de Quixeramobim, Fausto compôs mais de 300 canções com mais de 100 diferentes parceiros.

O pai de Fausto Nilo era comerciante de tecidos e por sua loja passavam os caixeiros viajantes que cruzavam o sertão. Quando pequeno, atendendo na loja do pai, Fausto entrou em contato com os clientes que viam de diversos e longínquos lugares do deserto. Foram os relatos colhidos no balcão da loja que o ajudaram a criar um mosaico de personagens e ambientes para as suas futuras narrativas poéticas.

Eu comecei muito criança a me interessar pelas palavras nas canções. E também eu era uma criança que também sempre tava sentada na roda dos velhos e adultos. Eu ouvia meu avô e os amigos dele. Eu tinha muito interesse em ficar muitas horas, mesmo em criança, ouvindo aquelas conversas, narrativas, histórias (NILO, 2012).

Belchior, em seu relato ao programa *MPB Especial* da TV Cultura, também menciona os boiadeiros e caixeiros-viajantes que perambulavam pela caatinga: “O meu avô tinha uma bodega. Uma bodega no interior é coisa importantíssima porque é um ponto de encontro de todas as pessoas, aonde as pessoas iam para ouvir as notícias, iam deixar recados ou comprar coisas” (BELCHIOR, 1974).

Através dos serviços de alto-falantes, tão típicos das praças das cidadezinhas interioranas, Fausto conheceu a música. “Tinha um alto-falante na minha cidade que era

conhecida no Ceará todo porque tinha uma enorme coleção de discos de cera. *A Voz de Cristal* era o nome do alto-falante.” (NILO, 2012). Nilo, em uma de suas composições, *O Chão da Praça*, rememora o cenário das cornetas das praças: O chão da praça / Vê que já detonou som na praça / Porque já todo pranto rolou [...] Eu era menino, menino, um beduíno / Com ouvido de mercador.

Estas informações que chegavam via corneta do alto-falante foram combinadas às canções que ouvia em casa: “Fui um grande ouvinte de rádio na minha infância. Minha mãe cantava trabalhando o tempo todo e meu pai tinha os horários que, depois do jantar, ele cantava” (NILO, 2015). Belchior guarda também na sua memória afetiva os serviços de alto-falante: “eu ouvia na terra do meu avô, num serviço de alto-falante chamado *A Voz de Cristal* que dava as horas, informava quem de importante estava chegando à cidade e essa coisa toda. E à noite só música” (BELCHIOR, 1974). Belchior enfatiza a fundamental importância dessas inovações na formação dos artistas que surgiram em meados dos anos 1970 vindos dos rincões do sertão:

No Sertão, essa coisa de comunicação é diferente, é tudo diferente. O rádio é realmente um objeto mágico no interior, no profundo interior. Antes do rádio, o interior todo era cheio de serviços de alto-falantes, *A Voz de Cristal*, Serviço de Alto-Falante Padre Anchieta, Serviço de Alto-Falante Frei Damião, Serviço de Alto-Falante Padre Cícero, e esse serviço de alto-falante modulou a vida de muitas populações interioranas do Ceará, da Bahia, da Paraíba (BELCHIOR, 1974).

O primeiro contato de Fausto Nilo com a poesia, digamos, mais formal, foi um tanto desestimulante. Quando perguntado sobre seus primeiros versos diz: “Eu odiava poesia porque eu acho, como todo mundo, eu tive uma obrigação de decorar poesias Parnasianas no grupo escolar. Fazia aquela recitação, e eu era muito tímido” (NILO, 2003).

O letrista que se notabilizou por, entre outros feitos, ter realizado uma sublime tradução de uma canção dylaniana afirma que tem muita dificuldade em se manter em um tema, uma revelação um tanto quanto peculiar ao se analisar a sua transposição de *Romance in Durango*. “A temática é secundária” diz em entrevista ao jornalista e professor de História do Teatro Brasileiro da Universidade Federal do Ceará, Ricardo Guilherme. “O ambiente com pessoas e o romance, o eterno romance, no meio disso tudo, a cidade, a natureza. Eu não encontro temática fora disto em que eu possa desenvolver. Meu universo temático é muito limitado.” (NILO, 2015), diz em outra entrevista.

Quanto ao método que adota, Fausto afirma que 90% das vezes recebe a linha melódica já pronta de seus parceiros musicais, cabendo a ele tão somente a letra. Em entrevista a jornalista Isabela Martin, Fausto acrescenta que:

No início eu escrevia letras e passava as letras para os parceiros pôr a melodia. Depois eu descobri que eu fazia melhor ouvindo melodias e parei. É muito difícil, é muito raro que eu faça uma letra assim no papel, depois eu descobri também que isso me levava pro campo da poesia escrita que não é o meu campo. Eu não pretendo ser poeta de livros também. E eu gosto muito dessa adequação ao métier da canção popular que é uma coisa que a minha vida toda, como ouvinte desde muito criança eu tenho. É por essa razão que eu escrevo essas poesias aplicadas à canção (NILO, 2012).

Ainda com respeito ao desafio de colocar palavras moldadas por uma linha melódica já previamente traçada, Fausto comenta que:

Eu sinto como se eu ajudasse aquilo a se transformar numa canção, ajudasse com palavras aquilo a falar, a dizer uma coisa. E como ela tem uma dependência dos elementos musicais, à priori, porque eu já recebia a parte musical, eu tenho que, na escolha dos meus assuntos, das minhas palavras, a me referenciar as essas coisas antecipadas que a música já traz (NILO, 2012).

Em relação à experiência de criar com palavras associadas à música, comenta que “a música traz pra você o metro, o ritmo. A melodia influi na solução prosódica.” (NILO, 2012). Quando se leva em conta o resultado de *Romance no Deserto*, onde temos tanto a temática, que foi mantida e transposta, quanto a linha melódica que também se manteve praticamente toda intacta no seu translado à língua portuguesa, percebemos que Fausto, na verdade, já fazia uso do exercício que lhe permitiria chegar a tal resultado, ainda que não no campo da versão. Em entrevista concedida durante a elaboração deste presente trabalho (Apêndice 1), Fausto tece alguns valiosos comentários a respeito da arte da versão:

As versões nem toda vida funcionam como simples traduções e isto é farto na MPB. Elas, às vezes, demandam adaptações culturais e de prosódia, no novo idioma, que façam a letra “cantar” com resultado equivalente ou aproximado do efeito original. Muitas vezes elas revelam soluções até engraçadas, por conta disto, às vezes não. Uma letra se mantém quase que traduzida, como no caso de letras populares originais escritas em espanhol (ROSA, 2017).

O poeta comenta que seu procedimento poético, no caso da versão, é a busca das “mesmas percussividades internas à frase original, porém adaptando a imagem para nosso melhor entendimento. Na realidade, tirei a história do México fronteiriço e a levei para um Brasil recém-urbanizado” (ROSA, 2017).

A Turma do Ceará, da qual Fausto Nilo fazia parte, iniciou a sua invasão com Ednardo, em 1974 com seu *Romance do Pavão Misterioso* que esteve em várias listas das músicas mais executadas daquele ano. Dois anos depois o mesmo Ednardo emplaca seu *hit* na trilha da novela *Saramandaia* e aquilo que estava restrito a certos bolsões do sertão invade todos os recantos do país. No mesmo ano de 1976, Elis Regina lança seu álbum *Falso Brillhante* trazendo *Velha Roupas Coloridas* e *Como Nossos Pais*, do Belchior. E para completar a invasão, Fagner lança seu terceiro LP, *Raimundo Fagner*, um sucesso que vendeu mais de 40 mil exemplares na primeira semana. “Chegamos um bocado de gente / Da mesma seara / O sol tava danado de quente / Queimou nossa cara / Comprei uma jaqueta de veludo / E não tava cara” entoa Fausto em *Paroara*.

### 3.2 JACQUES LEVY

O álbum *Desire* de 1976 é marcante, pois pela primeira vez o menestrel de Duluth toma a decisão de dividir créditos em um trabalho. Até então, as canções autorais eram assinadas somente pelo próprio Dylan. O dramaturgo Jacques Levy, com o seu estilo brechtiano, seria um desses raros parceiros de composição.

Em uma noite em 1975 no The Other End, um clube de Greenwich Village, Levy foi abordado por Bob Dylan, que tinha ficado impressionado com *Chestnut Mare* (uma colaboração de Levy com McGuinn) e sugeriu que trabalhassem juntos. Saíram imediatamente para loft que Levy tinha ali perto, onde eles completaram uma composição inacabada de Dylan, a canção que se tornaria *Isis*. Levy amplificou o drama narrativo inato das canções de Dylan, e juntos eles escreveram algumas canções, sete dos quais apareceram no álbum de 1975 *Desire* (ANKENY).

No encarte assinado pelo Allen Ginsberg que acompanha o álbum *Desire*, em que está contida a faixa *Romance in Durango*, lemos:

Half-month was spent solitary on Long Island with theatrist Jacques Levy working on song facts phrases & rhymes. sharing information seriousness – Lots of high rhythmic art. like the fast Mexican 11 syllables beginning Durango “Hot Chili Peppers in the blistering sun” masterpieces emerged – Song became conscious poetry. the best you can say in total rhythm. allowing for the singer to open his whole body for Inspiration to breathe out a long mad vowel to nail down the word into everyone’s heart – That’s where you get the funny syncopation – waiting to pronounce the line just right as the music marches by. free. hopeless. jumping in and out the fatal chords. “We may not make it through the night.” (DYLAN, 1976).

Em 2004 Jacques Levy, em uma entrevista, tece comentários sobre como foi trabalhar com Bob Dylan:

Ele ouviu Chestnut Mare e acho que ele gostou da ideia de que eu poderia contar uma história. Ele disse que tinha gostado das coisas que eu havia escrito com McGuinn e disse que gostaria que eu escrevesse alguma coisa para ele. Eu disse a ele que não escrevia letras. Eu adorava seu estilo, mas não queria que copiá-lo. Passamos três semanas, ou um mês, em sua casa de campo escrevendo (LEVY, 2004).

Levy, autor da belíssima letra de *Chestnut Mare*, em que já se percebe as tintas típicas do bom e velho *western*, completa: “Naquela época eu estava muito interessado em *Western*, coisas que tinham a ver com *Western*, coisas que eu tinha escrito com McGuinn e material de caubói. Eu tinha esse tipo de conhecimento a respeito do *Western* e duas canções que eu tinha escrito com Bob tinham esse ar também” (LEVY, 2004).

Vale lembrar que foi o Byrds do McGuinn que tornou a canção *Mr. Tambourine Man* um hit radiofônico, ou seja, estamos diante de um parceiro musical já familiarizado com o formato da canção, bem como com a temática dos “homens da fronteira”.

Jacques Levy disse que ele escreveu a maior parte da letra de *Romance* em Durango. Ao fazê-lo, ele estava pensando indubitavelmente no Bob Dylan, que alguns anos antes tinha atuado em *Pat Garrett & Billy the Kid*, que foi filmado no estado de Durango no México. A história narrada na canção é semelhante a um cenário de filme de caubói. Um fora-da-lei e sua amante estão em fuga em Durango, México com uma legião de xerifes e caçadores de recompensas no rasto deles. Mas é também uma típica história Dylanesca, no sentido de que o personagem principal da história é assombrado pelo assassinato de um amigo próximo chamado Ramon: “Was it me that shot him down in the cantina / Was it my hand that held the gun?” são perguntas que, ao longo da canção, ficam sem respostas, no entanto, há um desejo implícito para a redenção e a referência aos textos sagrados. O nome Magdalena, obviamente, refere-se a Maria Madalena, o ‘apóstolo dos apóstolos’, que foi quem disse aos apóstolos sobre a ressurreição de Cristo (MARGOTIN; GUESDON, 2015, p. 447) [grifos do autor].

Dylan declarou em uma entrevista que os dois escreveram a introdução da canção, mas foi o Levy que a terminou. Mas as muitas torções e voltas da melodia são quase uma assinatura dylaniana onde o andamento muda descontroladamente. O que funciona de forma tão brilhante aqui é que, em algumas linhas, temos todo o cenário através de imagens simples. Levy, nas suas reminiscências, comenta que:

A primeira coisa que me veio foi uma imagem que eu tinha de um cartão postal enviado para mim pelo Jack Gelber, o dramaturgo. Ele me mandou um postal com uma foto de uma hacienda mexicana ou algo do tipo – um barraco mexicano, não uma hacienda – um barraco com um monte de pimentas no telhado ao sol. Então a primeira linha foi “Hot Chili Peppers in the sun” e lembro-me dizendo: “Blistering sun”, então tínhamos a frase de abertura. E, em seguida, há a cena toda da fuga (BIERI, 2008, p. 217) [grifos do autor].

Levy, é bom lembrarmos, não era músico e as suas colaborações musicais, tanto com McGuinn quanto com Dylan, ficavam restritos ao domínio tão somente da letra e aos argumentos das canções resultantes das colaborações. Dylan abriria espaço para colaborações apenas anos mais tarde, ocasião em que, curiosamente o encargo recaí sobre outro roteirista, e o resultado, novamente, vem encharcado de temática *western*.

Em meados da década de 1980, Sam Shepard escreveu com o Dylan *Brownsville Girl*, e o que se percebe, também aqui, é a precisão da narrativa, um tanto quanto diferente da vacuidade de Dylan que “mantém as coisas vagas” (You who are so good with words / And at keeping things vague), como cantou Joan Baez em *Diamonds and Rust*.

A amizade entre Sam Shepard e Dylan começou ainda no longínquo ano de 1976 durante a turnê *Rolling Thunder*. A primeira e, por assim dizer, mais áspera versão da canção foi feita em 1984, chamada *New Danville Girl*. Vale lembrar aqui que Woody Guthrie também gravou uma canção com temática parecida, *Danville Girl*, com versos que encontram eco na letra de Dylan / Shepard: “Got stuck on a Danville girl / Bet your life she was a pearl / She wore that Danville Curl” canta o *Okie* Guthrie enquanto a voz fanhosa de Dylan entoava “Brownsville girl with your Brownsville curls / Teeth like pearls shining like the moon above”.

Dave Marsh afirma que “as ideias cruciais de *Romance In Durango* são cinematográficas; na verdade, parece ser uma parábola explícita sobre como fazer um filme no estilo *Pat Garrett & Billy the Kid*” (MARSH, 1976). Andrew Kirell comenta que “a fantástica contação de histórias de Dylan adquiriu um novo nível de atenção roteirística aos detalhes com *Romance In Durango* e *Black Diamond Bay*, ambos apresentados no último terço do álbum” (KIRELL, 2016). Ainda com relação ao aspecto mais cinematográfico das letras, principalmente no álbum *Desire*, Levy disse a Clinton Heylin que “Bob não tinha certeza de que ele poderia escrever uma canção que contasse uma história”, e salienta o caráter roteirístico das novas letras em outra canção, do mesmo álbum, *Hurricane*, em que o início da canção “é como indicações de palco: Pistol shots ring out in a bar-room night” (GREENE, 2009).

“*Romance In Durango* soa, parece e é lido como um filme de Sam Peckinpah ou Sergio Leone sobre um homem e sua amante, Magdalena, em fuga no México, poeira no rosto e no poncho, fugindo da lei e, finalmente, morrendo juntos num tiroteio fatal” (KIRELL, 2016). A canção é um “remake de 3 minutos de *Pat Garrett & Billy the Kid* do Peckinpah. A música da primeira metade tem ares de um *rock & roll circus*, um *carnival* de interferência

orquestrada com timbres em confronto. A segunda metade começa com o que Sam Shepard chamou de a bravata teatral do Jacques” (DETTMAR, 2009, p. 37).

Em uma entrevista concedida ao Larry Jaffee, Jacques Levy comenta que: “o cara foge de alguma coisa terrível que aconteceu em um bar com uma garota, os dois são interceptados e ele leva um tiro no meio do deserto. Ele tem todos esses sonhos e fantasias do que vai acontecer e nada disso acontece porque ele levou um tiro” (BIERI, p. 217, 2008).

Dylan tinha composto canções que contavam histórias antes, mas ele parece ter dominado a técnica do estilo narrativo com *Hurricane* e *Black Diamond Bay*. Levy, que não é músico, aprendeu rapidamente a narrar no formato canção. “Uma das coisas sobre as músicas de Bob é que elas não assumem o tradicional formato da música pop com duas estrofes e um refrão e em seguida mais uma estrofe. Elas são mais baseadas na ideia de uma velha balada em que o verso é repetido quantas vezes forem necessárias. É o velho gênero da história-musicada” (LEVY, 2004).

As colaborações dos dois renderam as seguintes canções: *Black Diamond Bay*, *Catfish*, *Hurricane*, *Isis*, *Joey*, *Money Blues*, *Mozambique*, *Oh Sister*, *Rita May* e *Romance in Durango*. Ou seja, com exceção de *Sara*, *Abandoned Love*, *One More Cup of Coffee*, e *Golden Loom*, as canções do álbum *Desire* são colaborações entre Dylan (letra e música) e Levy (letra).

Mesmo reconhecendo o talento do Levy, *Chesnut Mare* parece mais uma canção do McGuinn do que do Levy, e embora a letra de *Romance In Durango* seja praticamente toda do Levy, as entonações e cadências são típicas do Dylan.

Heylin registra a alegação de Levy de que a maior parte da letra de *Romance In Durango* foi trabalho dele. Por outro lado, Michael Gray diz que é uma peça absolutamente maravilhosa, com o talento típico de Dylan na sua habilidade de condensar a linguagem.

[...]

Na parceria Dylan-Levy, ambos os participantes apresentaram, em graus variados, a sua contribuição. Já que um dos dois compositores era Bob Dylan, alguém de uma singularidade criativa, um autor às vezes identificado como um poeta, a questão da autoria é relevante.

[...]

Diz-se que a contribuição de Dylan em *Romance In Durango* é mínima.

[...]

Em pelo menos uma ocasião, o próprio Dylan diz que não escreveu a letra de *Romance In Durango* (BELL, 2013, p. 67).

“A música me parece um pastiche de um *western* que não consigo levar a sério. Não acho que Jacques Levy esteja certo de que a canção evite o clichê, mas brinca com clichês e é por isso que a canção é engraçada” (BIERI, p. 217, 2008). *Romance em Durango* é inspirado

na canção *El Paso* do Marty Robbins, e Levy, de fato, procurou parodiar o *hit* de 1959 colocando todos os clichês da típica narrativa *western*, desde sua linha de abertura “Hot chili peppers in the blistering sun”, até a aglomeração de sílabas nos versos, dando a ideia, a um falante nativo da língua inglesa, de um andamento espanholado da linguagem. É um dinamismo estranho, derivado de frases abarrotados de sílabas com súbitas linhas mais espaçadas.

A ideia de escrever histórias de ficção e adequando-as ao formato da canção estava sendo desenvolvida durante aquele ano de 1976, sendo que *Romance In Durango* foi a última colaboração entre Dylan e Levy. É um fim dos mais apropriados com a morte do fora da lei no final da canção, enquanto a cortina cai em um período singular na carreira de Dylan. Seria a última vez em que os dois escreveriam juntos.

O mundo do Velho Oeste americano, idealizado ou não, que aparece na canção *Romance In Durango* é transposto para a caatinga. O léxico típico da região fronteira dos Estados Unidos e México é reprocessado na fala e elementos do Nordeste; outra região de fronteira, no caso, a fronteira que separa o mundo bárbaro daquele dito civilizado. É bom frisar que tanto o enfoque do Levy quanto o do Nilo são leituras romantizadas dos ambientes em que habitam seus personagens.

### 3.3 A PRIMEIRA ESTROFE DE ROMANCE NO DESERTO E ROMANCE IN DURANGO

#### Romance No Deserto

Eu tenho a boca que arde como o sol  
 O rosto e a cabeça quente  
 Com Madalena vou me embora  
 Agora ninguém vai pegar a gente

#### Romance In Durango

Hot Chili Peppers in the blisterin' sun  
 Dust on my face and my cape  
 Me and Magdalena on the run  
 I think this time we shall escape

A canção abre, como em um filme de aventuras, com a fuga de um casal: um fora-da-lei e a sua amada. O calor, a poeira e a aridez já compõe o de pano de fundo da cena: “a temática surgiu da experiência de Bob ao participar de *Pat Garrett & Billy the Kid*. Virou uma história de caubói”, diz Levy. “Um cara fugindo e uma mocinha, como um antigo filme de faroeste” (SOUNES, 2002, p. 255).

O sol, com seu ar quase satânico, parece ecoar a pergunta de Soares: “Poderia ser o sertão seco, duro, teso, rascante uma vasta sucursal do inferno?” (SOARES, 1984, p. 46). Naquilo que se chama de Etimologia Popular, dizem que a palavra Sertão é uma corruptela de desertão, e nunca faltaram relatos que cotejam o ambiente escaldante do sertão aos cenários dantescos:

O sol escaldante ateou o incêndio da catinga. Naquele inferno pardacento, só os juazeiros resistiam, eternos e heroicos. Às vezes o vento se levanta, rodopia no meio da paisagem combusta e sobe, como uma flecha de poeira, levando para o alto as folhas crestadas das baraúnas.

As cacimbas secaram no leito dos riachos. E nas ribanceiras, alvejam as ossadas das reses mortas (SANTOS, 1958, p. 45).

Gonçalves Dias, no seu *Diccionario da lingua Tupy: a Lingua Geral dos indigenas do Brazil* de 1858, define ‘caatinga’ como um “mato enfezado e bravo”.

O mundo que se descortina a nossa frente, a nós ouvintes, é o mundo daqueles que se fazem respeitar, é o mundo dos vagamundos, daqueles que “fecharam seus corpos aos tiros e às punhaladas, para morrer de morte morrida e não de morte matada” (HOBSBAWM, 1976, p. 136). Em *Baioque*, Chico Buarque diz que seu canto é “punhalada, não conhece o perdão / Quando eu rio / Quando eu rio, rio seco como é seco o sertão”.

Mas este mundo da barbárie estava aos poucos desaparecendo. Câmara Cascudo descreve o mundo novo que se descortinava nos anos de 1920:

As histórias de assombração de dinheiro-enterrado de cantadores famosos, perderam sua melhor moldura. O caminhão, mastigando dezenas de léguas por hora, criou outro tipo, o “chauffeur de caminhão”, batedor do sertão, enamorado, infixo, irregular. Não há muito tempo para ouvir cantador nem baião de viola.

Raro também será um lugar sertanejo que não tenha sido sobrevoado por um avião. O cangaceiro conhece armas automáticas moderníssimas. Gosta de meias de seda, perfumes. Alguns têm as unhas polidas. Quase todos usam meneios de “cowboy”, chapelão desabado, revólveres laterais, lenço no pescoço. O lenço no pescoço, como os artistas cariocas “representando” matutos do Nordeste, é uma influência puramente teatral. Ninguém usa aqui no Nordeste. Se enrolar lenço no pescoço é porque está doente.

[...]

A transformação é sensível e diária. As estradas de rodagem aproximaram o sertão do agreste. Anulando a distância, misturaram os ambientes. Hoje a luz elétrica, o auto, o rádio, as bebidas geladas, o cinema, os jornais, estão em toda a

parte. Os plantadores de algodão vêm vender os fardos nas capitais. Os filhos se educam nos colégios distantes. Tudo perto, pelo auto. O Rio de Janeiro, a Corte, como chamavam ainda em 1910, está ao alcance da mão (CASCUDO, 1939, p. 5) [grifos do autor].

Assim como em toda biografia daqueles que se enveredaram pelos caminhos que levam ao cangaço, o narrador e a sua amada parecem ter sido sugados para dentro do turbilhão do mundo violento do sertão. Eric Hobsbawm, no seu livro intitulado *Bandidos* em que analisa o que chama de bandido social, comenta que esse fenômeno “parece ocorrer em todos os tipos de sociedade humana que se situam entre a fase evolucionária da organização tribal e de clã, e a moderna sociedade capitalista e industrial, incluindo as fases da sociedade consanguínea em desintegração e a transformação para o capitalismo agrário” (HOBSBAWM, 1976, p. 12).

O fascínio de Dylan pelo *western* encontra ecos em Fausto Nilo no seu encanto pelo cordel e nas histórias do cangaço. Nilo disse que a absorção do cenário e personagens do cangaço era feito “com bastante distanciamento dos arquétipos, evitando imitar o ‘popular’ e, ao mesmo tempo, sem perder os propósitos de envolver as pessoas no sonho com sua narrativa, no rumo da popularidade, grande desafio é coisa indispensável numa canção” (ROSA, 2017). Um paralelo interessante aparece no filme *I'm Not There (Não Estou Lá)* na cena em que vemos uma espécie de vendedor de cordel *western*. Com uma mão erguida, exibindo um exemplar de seus versos intitulado *The Rise and Fall of Riddle Township*, o vendedor anuncia:

Buy it here, read it there. Buy it here, read it there. An epic tale of blunder and despair, a withering saga of mystery unveiled, a swan song to America before Chaplin set sail or the children of dawn in crazy duress ever watched the red sun without bothering to dress. Buy it here, read it there! (HAYNES, 2007).

### 3.4 O BANDIDO SOCIAL - A CULTURA DO CANGAÇO E O DO COWBOY

O cangaço foi mais intenso no início do século XX em um cenário de extrema pobreza, violência e ausência do poder constituído, e nas poucas vezes em que esse poder era, de fato, exercido era através das chamadas Forças Volantes, também conhecidos como ‘macacos’, que nada mais eram do que forças policiais formados por desempregados do setor rural. O cenário para a qual a canção *western* de Dylan foi transportada retratava uma vida onde matar era tão fácil quanto morrer.

O ambiente de injustiça social onde “não se morre de morte morrido, mas de morte matada” (MOTA, 1967, p. 36) em muito contribuiu para o surgimento do fenômeno do cangaço, entre as tantas motivações estavam em busca de refúgio para crimes cometidos, a revolta perante a opressão dos proprietários da terra, o revide das ações abusivas da polícia, a vingança pessoal e a falta de trabalho. “Quando criança só pensava em ser bandido / Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu” canta Renato Russo (o cancionista que melhor uso fez da herança dylaniana) em *Faroeste Caboclo*.

Antônio Ignácio da Silva, conhecido dentro do bando do Lampião pela alcunha de Moreno, levou uma surra dos policiais que o acusavam de ter roubado um carneiro em Juazeiro: “Bateram em mim que eu não sentia dor, pancada de forma nenhuma sentia, podia fazer comigo o que quisesse, meu couro adormeceu. Agora eu vou morrer ou vou viver, eu vou procurar Lampião e vou ser um cangaceiro” (OLIVEIRA, 2011).

O curioso da sua trajetória, e também comum entre outros relatos de cangaceiros, é que Moreno tentou ser policial. A fome e a sede eram “as únicas coisas distribuídas democraticamente para cangaceiros e policiais” (SOARES, 1984, p. 60). “Eu quero me alistar nos Volantes. Se não me alistar, o dia que eu me encontrar com o Lampião só não vou com ele se ele não quiser” narra Teófilo, um ex-policial, ao reproduzir uma conversa que tivera com o pai. Ou seja, muitas vezes os lados combatentes tinham muito mais em comum do que se pensa. Um cenário propício ao ambiente *Pat Garrett & Billy the Kid* do *Romance in Durango* em que dois antigos amigos se enfrentam. Cena idêntica, por exemplo, da seguinte passagem:

Eu vi, já quase noitinha, o soldado Euclides e mestre Nicó recordarem as façanhas passadas. Desapareceram o soldado e o cangaceiro. Naquele momento eram dois pacatos sertanejos, dois filhos de Deus que andaram por caminhos diversos, trocaram tiros de rifle, na fúria dos tiroteios e ali estavam na tarde tranquila no pátio da igreja (SANTOS, 1958, p. 63-64).

Candido (2002), em *Tese e Antítese*, comenta que os “homens são produzidos pelo meio físico. O Sertão os encaminha e desencaminha” (p. 127), e acrescenta ainda que: “O Sertão transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante. Raros são apenas bandidos, e a cada um chega pelos caminhos mais diversos” (p. 128). De acordo com Hobsbawm (1976, p. 14): “O banditismo floresce quase invariavelmente em áreas remotas e inacessíveis [...] e é atraído por rotas comerciais ou estradas de grande importância, nas quais a locomoção dos viajantes nesses países pré-industriais, é lenta e difícil”.

O culto ao bom bandido, ou herói bandido permeia todas as culturas do mundo, basta lembrarmos os *Highwaymen* como Robin Hood ou do narrador da canção *Whiskey In The Jar*, ou até mesmo casos mais recentes como Bonnie & Clyde ou o fictício casal Mick e Mallory do filme *Assassinos Por Natureza*.

Não era a primeira vez que Dylan se deixava encantar pela figura do bandido social, em seu primeiro álbum pós-acidente, o *John Wesley Harding* de 1967, ele cantava: “John Wesley Harding / Was a friend to the poor / He traveled with a gun in every hand / All along this countryside / He opened a many a door / But he was never known / To hurt an honest man” (John Wesley Harding / era amigo dos os pobres / viajou com uma arma em cada mão / ao longo de toda esta zona rural / ele abriu muitas portas / mas nunca se soube que tenha / machucado um homem honesto), Marqusee lembra que:

Na realidade John Wesley Hardin (Dylan adicionou o “g”) era um assassino com mais ou menos quarenta assassinatos atrelados ao seu nome e, ao mesmo tempo, um membro de uma gangue anti-Reconstruction no Texas. Ele cumpriu dezessete anos de cadeia, onde formou-se como advogado, só para ser abatido a tiros por um desafeto logo após sua soltura (MARQUSEE, 2005, p. 230).

O filme *Bonnie e Clyde*, lançado alguns meses após *John Wesley Harding*, também abordava muitos dos mesmos temas, “o romance e a ambivalência moral do fora da lei, o papel da imprensa, e a ambiguidade das lendas” (MARQUSEE, 2005, p. 230).

A cultura do Cangaco sempre esteve presente no cotidiano do Nordeste. Talvez o registro mais antigo seja a obra de Franklin Távora, *O Cabeleira* de 1876. A violência do sertão também fez parte das obras do Euclides da Cunha, Jorge Amado, principalmente *Sera Vermelha*, de *Cangaceiros* de José Lins do Rego, *Terra de Caruaru* de José Condé e *Responso das Almas* de Wilson Lins só para citar alguns no campo da literatura. Vale lembrar também que *Grande Sertão: Veredas* abre ao som de tiro. Cascudo afirma que:

O ciclo heroico dos cangaceiros, posterior ao ciclo do gado, não tem menor abundância nem influência na “cantoria” sertaneja. Os grandes criminosos estão com suas biografias romanceadas. Eram todas cantadas como foram os antigos Vilela, João (ou José) do Vale, Cabeleira, Guabirabas, Bomfim, Adolfo Velho Rosa Meia-Noite, Moita Braba, Rio Preto, Cacundos, Patacas, Moquecas, Cundurú, Viriatos, Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Virgulino Ferreira, o sinistro Lampeão, as guerras das velhas famílias inimizadas e ferozes, os Mourões e Feitosas do Ceará de ontem ou os Carvalhos e Pereiras de Vila Bela de hoje. Todos esses nomes, Dantas do Teixeiras, Melos, passam em seu halo sangrento, na poesia bárbara e evocativa dos saques terríveis e dos corpo-a-corpo heroicos (CASCUDO, 1939, p. 10) [grifos do autor].

As coautorias, na discografia de Bob Dylan são raríssimas, e nas pouquíssimas ocasiões em que compôs em parceria foi no belo álbum *Desire* de 1976. Jacques Levy, o coautor, vinha do teatro e a sua verve de dramaturgo deu uma moldagem de roteiro cinematográfica as canções do Bardo, “A parceria continuou a funcionar surpreendentemente bem: o senso teatral de Levy completava a abordagem mais abstrata de Bob na arte de compor canções. O dois também se sentiam atraídos pelos mesmos tipos de temas, como os fora-da-lei à deriva na sociedade” (SOUNES, 2002, p. 254).

As incursões de ambos no universo *Western* já eram bem conhecidas. Levy havia escrito *Chestnut Mare* com o McGuinn dos Byrds, uma canção que faria parte de um musical sobre o mundo fronteiro americano. Dylan, que além do álbum *Nashville Skyline* (1969), havia também feito dois álbuns centrados no mundo das fronteiras movediças, o *John Wesley Harding* (1967) e a trilha sonora do *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973). A temática, portanto, não era terreno novo para nenhum dos dois.

A versão brasileira, nesse sentido, lembra o enfoque cinematográfico ao nos remeter ao casal de retirantes do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O filme de Glauber Rocha conta a história de Rosa e Manuel, um casal que foge da seca, da exploração e da injustiça e que acaba se incorporando a um povo miserável e a sua devoção. Mais tarde, o casal se junta ao bando do cangaceiro Corisco, e, por fim, abandonado tanto pelo Diabo Loiro quanto pelo Beato Santo, se vê, mais uma vez, desamparado:

Eu parti do texto poético. A origem de Deus e o Diabo é uma língua metafórica, a literatura de cordel. No Nordeste, os cegos, nos circos, nas feiras, nos teatros populares, começam uma história cantando: eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então que é imaginação verdadeira. Toda minha formação foi feita nesse clima. A idéia do filme me veio espontaneamente (ROCHA, 1964, p. 23)

Cenas de feiras são recorrentes na narrativa Nordestina: “O sol era de rachar. O vozerio da feira enchia a rua de Serra Talhada, na manhã poeirenta. Caçuás, sacos de farinha, de milho, de feijão, panelas de barro, toldas vendendo carne de sol, bancos de miudezas, um barulho tremendo. Vozes, pregões, cantigas de cegos, pedindo esmolas” (SANTOS, 1958, p. 41-42), e no meio no alvoroço da feira havia, invariavelmente a voz dos cantadores “entre os incontáveis folhetos de literatura de cordel que tenho lido, numerosos celebram os feitos do banditismo” (MOTTA, 1925, p. 203).

O cenário dos espaços públicos com sua tradição oral dos feirenses que atraíam os viajantes das boiadas e versadores e que tanto encantou o jovem Cascudo e Fausto Nilo aparecem nas páginas de *Brasil de Chapéu de Couro*:

Os cantadores, de viola em punho, prendiam a atenção do povo, cantando, ao pinicar das cordas, os versos das histórias que embalavam a imaginação daquela gente simples.

[...]

Na bodega de seu Leopoldo Mafra, um sujeito baixo e atarracado de corpo sentava-se em um tamborete, pendia a cabeça sobre o fole e, cigarro apagado no canto da boca, tocava Muié Rendeira numa velha sanfona de oito baixos.

Era a música do sertão, na sua expressão mais fiel: sanfona, cantoria de cego, viola de cantador de feira (SANTOS, 1958, p. 100).

Allen Ginsberg no encarte do álbum *Desire* também tece um sucinto retrato dos cantadores dos *newsboy-prophet song* dos tempos idos: “Old bards & Minstrels rhymed their years’ news on pilgrimage road. Visitations town to town singing Kings’ shepherds’ cowboys’ & lawyers’ secrets. Good Citizen Minstrel truth’s instantaneously heard. Big Sound in conscious generations”.

### **3.5 A SEGUNDA ESTROFE DE ROMANCE NO DESERTO E ROMANCE IN DURANGO**

Dei minha viola num pedaço de pão  
Um esconderijo e uma aguardente  
Mas um dia eu arranjo outra viola  
E na viagem vou cantar pra Madalena

Sold my guitar to the baker’s son  
For a few crumbs and a place to hide  
But I can get another one  
And I’ll play for Magdalena as we ride

A figura dos coiteiros, nome dado àqueles que davam abrigo e alimentação aos cangaceiros do sertão brasileiro aparece como figurante, enquanto que na canção de Dylan / Levy quem marca presença é o filho de um padeiro que se aproveita da situação de fuga do casal para comprar um violão por uma ninharia.

### 3.6 O REFRÃO DE ROMANCE NO DESERTO E ROMANCE IN DURANGO

Não chore não querida que este deserto finda  
 Tudo aconteceu e eu nem me lembro  
 Me abraça, minha vida, me leva em teu cavalo  
 Que logo no paraíso chegaremos

No llores, mi querida  
 Dios nos vigila  
 Soon the horse will take us to Durango  
 Agárrame, mi vida  
 Soon the desert will be gone  
 Soon you will be dancing the fandango

A ausência de Deus na Gauchesca e no mundo do *Old West* é bem notória. A atmosfera de abandono, tanto do Homem em relação a Deus quanto de Deus em relação ao formigueiro humano já está presente nos contos que narram a Corrida do Ouro de 1849 de Bret Harte e nos contos de Alcides Maya, Roque Callage e João Fontoura. *O Tempo e o Vento*, de Erico Veríssimo, transcorre com um Deus tão alheio quanto no poema *The Song of Hugh Glass* (o poema que serviu de mote ao filme *The Revenant*). Franklin Távora, no seu romance sobre o primeiro cangaceiro do sertão, José Gomes, o tal Cabeleira que dá título ao livro, nos fornece, para essa ilustração, uma cena curiosa quando Joaquim se volta para a Joana e lhe diz: “Deus! Quem é Deus, toleirona? Quem já o viu? Quem já ouviu a sua voz? Estás caducando mulher” (TÁVORA, 2000, p. 36).

A maioria dos cowboys tem visões que poderiam ser descritas como supersticiosas, ao invés de religiosas. [...] O diabo e outros vestígios do cristianismo podem figurar em algumas superstições, mas os mistérios da natureza, muitas vezes, tinham explicações supersticiosas baseadas na cosmologia indígena ou em crenças fetichistas desenvolvidas pelos próprios cowboys.

[...]

Um anônimo negociante de gado no Texas definiu assim (Texas Live Stock Journal, 21 de Janeiro de 1888): O cowboy médio não se incomoda com religião. Os credos e ismos que preocupa a civilização são, para ele, um livro selado. O cowboy é distintamente um fatalista (SLATTA, 1994, p. 307).

Já no mundo Hispânico e da caatinga brasileira a presença de Deus parece ainda mais contrastante ao inferno escaldante da região.

México é apresentado, na canção original, como um mundo em que as leis da nação americana (que se espalhava) não alcançavam. Cruzar a fronteira mexicana, portanto, significava a liberdade. A fuga, por outro lado, do casal sertanejo, é, a julgar pela narrativa, em direção ao litoral “onde tudo é verdejante”; seria a tentativa, por parte do casal, de se perder entre os rostos anônimos das cidades litorâneas.

A região de fronteira com a sua característica mescla de culturas e línguas marca presença no refrão dylaniano ao passo que o sotaque do intérprete Raimundo Fagner nos orienta geograficamente, por assim dizer, do lado de cá.

O Fandango, um estilo musical conhecido na Espanha e Portugal desde o período Barroco, é uma dança em pares em ritmo 3/4, acompanhada, por vezes, de sapateado ou castanholas. Curiosamente, a palavra Fandango faz parte do léxico nordestino do litoral, é o nome de uma festa popular em homenagem os marujos, e acontece na época do Natal. A ausência da palavra no refrão tupiniquim se justifica, já que se trata de uma narrativa que tem a caatinga como cenário. No programa *Nomes Do Nordeste*, Fausto Nilo comenta que: “A minha cidade (Quixeramobim) tem um Boi, como a gente chama, aqui (Fortaleza) é uma Festa De Reis em que tem uma música, essa música vem da Nau Catarineta misturada com Fandango” (NILO, 2003).

### 3.7 A PRESENÇA FEMININA NO CANGAÇO

Outro dado curioso é a imagem da mulher no texto vertido para o português. Enquanto Madgdalena dispara arma de fogo contra forças policiais, a sua sócia cabocla não só atirava como era dona do cavalo em que o casal fugia. A imagem da mulher empoderada, num mundo dominado pela presença masculina reverbera na figura de Dadá, ex-cangaceira do bando de Lampião. Ela foi companheira de Corisco, conhecido como o Diabo Loiro, braço direito do Capitão Virgulino. Em uma entrevista ao Paulo Gil Soares no início dos anos 1980, Dadá apresenta as suas armas. “Quem lhe ensinou a atirar?”, pergunta o entrevistador. “O destino”, responde, e continua, “Com a vida que eu vivia, eu aprendi. Atiro com tudo. Com arma curta atirei muito. [...] Atirei também com mosquetão, fuzil comprido. Mas sou fã é de arma curta, gostava e atirava bem” (SOARES, 1984, p. 17).

Soares (1984) colheu também o depoimento do perseguidor do bando, Cel. José Rufino, “[...] feito desse mesmo barro onde nada frágil nasce ou sobrevive” (p. 59). No seu comentário fica evidente o poder da mulher cangaceira:

Dadá era uma mulher capaz de comandar, de chefiar um grupo. Uma mulher endiabrada, mulher valente. Nem todos home tinha a coragem que ela tinha, a Dadá. Corisco só não se entregou porque ela disse que ele não se entregava. [...] Essa mulher era um perigo. Era mulher que quando dava uma ordem os cabra cumpria aquilo aqui e ali cegamente. Não tinha conversa não (SOARES, 1984, p. 27-8).

Vale lembrar em que ambiente estava inserida essa mulher:

Na nação sertaneja, pegando desde a Bahia num estirão seco e caprichoso nas plantas espinhentas até o Ceará, império de bodes, de gado magro e gente vestida de couro, há uma perfeita hierarquia de prestígio, naturalmente ocupada no cimo pelos fazendeiros, seus parentes e aderentes. Eles são os donos. Mesmo das almas. Quem vem em seguida, por força, é o Cantador, o criador dos mitos nas feiras, e este sempre se encarrega de promover o terceiro em importância; o vaqueiro. E só na parte baixa da pirâmide virá o lavrador. É daqui que sairão sempre os contingentes que irão engrossar a rebeldia cangaceira. É a legião dos espoliados, injustiçados, dominados. Mas nesta hierarquia, quem vem mesmo no fim da fila é a mulher. Só as mulheres muito fortes são capazes de subverter esta ordem de coisas (SOARES, 1984, p. 37).

Dadá, quando ainda era Sérgia Ribeiro da Silva, era apelidada de Sussuarana, a onça do sertão. Dadá tinha 13 anos quando foi raptado pelo Diabo Loiro e se juntou à cabroeira do Capitão Virgulino.

Em 1929 quando Lampião, de passagem pelo povoado de Malhada da Caiçara, passou pela propriedade dos coiteiros Zé Filipe e Dona Deia e viu pela primeira vez Maria ‘da Deia’ o mundo do cangaço nunca mais seria o mesmo. Deia, que estava na casa dos pais depois de mais uma briga com o marido, resolve seguir Virgulino, uma decisão que mudaria a história do cangaço, que até então não tolerava a presença de mulheres no bando.

Algumas garotas juntaram-se aos cangaceiros por vontade própria, escapando, muitas vezes, de ambientes tão ou mais opressivos que aquele do bando. Outras, como Dadá, foram raptadas e acabaram se adaptando. Em 1927, Sérgia da Silva Chagas, a Dadá, era apenas uma garota de 13 anos. Em depoimento a Reynivaldo Brito, Dadá narra que:

Lampião chegou na minha casa e fez uma baderna danada. Na época, eu morava na fazenda Macururé, entre os Municípios de Glória e Paulo Afonso, no interior da Bahia. De repente, Lampião chamou Corisco e, em tom de brincadeira, disse pra ele: Como é: Você não quer desmamar esta menina? Corisco deu uma gargalhada, me pegou no colo, me colocou na sela do seu cavalo e saiu a galope. Depois foram doze anos de luta, correndo ou enfrentando a polícia por toda parte (BRITO, 1977, p. 155).

As razões para a ausência, até então, da presença feminina eram tanto místicas quanto práticas. Prático em função dos possíveis conflitos internos que a presença feminina pudesse suscitar, e místico pelo fato da mulher interferir no “corpo fechado” do cangaceiro. Balão,

alcunha de Guilherme Alves, explica, no livro *Guerreiros do Sol*, que “Homem de batalha não pode andar com mulher. Se ele tem uma relação, perde a oração, e seu corpo fica como uma melancia, qualquer bala atravessa” (MELLO, 2013, p. 36). Sinhô Pereira, um “cangaceiro ortodoxo” nas palavras do Freyre, relata que “no meu tempo não havia mulheres no bando, ninguém andava com mulheres, eu acho até esquisito que depois Lampião e o pessoal dele começassem a carregar mulher” (MELLO, 2013, p. 36), enquanto que em outro depoimento diz que: “Fiquei muito admirado quando soube que Lampião havia consentido que as mulheres ingressassem no cangaço. Eu nunca permiti. Nem permitiria” (MELLO, 2013, p. 148). Antônio Araújo, na obra *Lampião: As Mulheres e o Cangaço*, comenta que: “a vida rotineira e miserável da dona-de-casa sertaneja era completamente diferente daquela que levavam nos grupos, onde o dinheiro, joias e ouro eram obtidos com relativa facilidade” (ARAÚJO, 1985, p. 318).

A figura feminina retratada nos *westerns* também tinha um enfoque peculiar:

O Western é tradicionalmente um gênero masculino. As mulheres estão geralmente ausentes ou aparecem apenas em papéis estereotipados - vemos uma prostituta com um coração de ouro ou encontramos uma viúva em um rancho que necessita de proteção masculina contra malfeitores. As mulheres são quase sempre figuras secundárias, junto com os ajudantes da fazenda, os vilões e, sim, os cavalos. Na tela, as mulheres existem principalmente para serem salvas por cowboys heróis (SLATTA, 1994, p. 405).

A cena da Dadá sendo carregada sertão adentro no lombo do cavalo nos lembra uma cena do filme *O Cangaceiro* em que o Capitão Galdino, em um de seus ataques, rapta a professora Olívia e exige 20 contos de resgate. É justamente a presença feminina que serve de estopim ao fim do bando quando seu braço direito, Teodoro e o Capitão são atraídos pela bela cativa. Outra cena de rapto figura nas páginas de *O Cabeleira*. A certa altura do romance um dos facínoras, Joaquim, propõe o roubo das melhores raparigas da povoação (TÁVORA, 2000). O rapto, ou a fuga (como é o caso em *Romance no Deserto*), ocorria, pois:

Na ausência de princesas caboclas a quem salvar eles levaram aos seus ranchos e casebres algumas moças, moçoilas e meninas para viverem com as mesmas. Não em castelos e palácios encantados, mas sob a luz do sol inclemente e debaixo do céu estrelado, entre cactos, arbustos espinhosos e chão bruto de pedras e areia. [...] As moças, quando os conheciam, sentiam-se atraídas por uma sensação estranha e irresistível que as arrastavam para baixo das sombras frescas dos umbuzeiros, e ali, sentiam o impacto das emoções violentas, selvagens, rudes e perigosas daquele amor com cheiro de suor, sangue e morte, disfarçados pelos perfumes que usavam em abundância. Um amor puro e primitivo, porque sem as peias dos paramentos dogmáticos da igreja e libertado dos preconceitos da sociedade.

Ali, na igreja verde, satisfaziam seus sonhos sendo possuídas, amadas.

Não eram essas mulheres simples operárias do amor, no ofício degradante do sexo, ou a comercializarem a carne em qualquer prostíbulo; não mercadejavam o corpo.

Escolhiam o parceiro e viviam intensamente essa união (ARAÚJO, 1985, p. 319-320).

Ao passo que um acadêmico chamado Celso Vieira (com a sua característica análise pseudocientífica da escola Lombroso) via no cangaço a fonte da miséria cultural e das “aventuras sexuais”:

O cangaço alimenta a superstição e bruxarias do fanatismo, adota os emblemas da fé barbarizada pelo crime, desde os rosários de Antônio Conselheiro às medalhas do padre Cícero. O cangaço irradia um prestígio de monstro fascinador entre as roceiras que, aos trabalhos da roça, preferem as aventuras sexuais e criminosas de Maria Bonita e Dadá (CHIAVENATO, 1990, p. 60).

O relato de Durvinha, pseudônimo de Jovina Maria da Conceição Souto, ilustra a situação da mulher no mundo do Sertão e do cangaço:

O meu pai era um homem bem-sucedido. Era bastante conhecido na nossa região. Tinha duas propriedades rurais e a minha irmã naquela ocasião era muito jovem, era muito bonita e o grupo de Lampião era um grupo de homens bonitos, de boa aparência e, com certeza, foi fruto da época e do meio que fez com que a minha irmã acompanhasse um homem por nome de Virgínio Manuel (OLIVEIRA, 2011).

O contraponto no relato do próprio Manuel só reforça a imagem da donzela que se entrega a aventura de viver uma vida de liberdade e crime no sufocante mundo do Sertão: “Ela não foi forçada, ela foi por livre e espontânea vontade. Corríamos de medo dos soldados e da polícia”.

Finalmente tínhamos nossos Bonnie e Clyde, um “amor estranho e selvagem, feito de sustos e de sacrifícios. Abraços que os estampidos interrompiam, conversas de enamorados que as emboscadas cortavam. Beijos rápidos, trocados ao clarão da luta. Amores precipitados, os corpos machucados rolando na terra dura” (SANTOS, 1958, p. 48).

### **3.8 A TERCEIRA ESTROFE DE ROMANCE NO DESERTO E ROMANCE IN DURANGO**

Vejo cidades, fantasmas e ruínas

À noite escuto o seu lamento

São pesadelos e aves de rapina

No sol vermelho do meu pensamento

Past the Aztec ruins and the ghosts of our people  
 Hoofbeats like castanets on stone  
 At night I dream of bells in the village steeple  
 Then I see the bloody face of Ramon

A violenta história mexicana é pincelada por Dylan / Levy nesta estrofe. O mundo Asteca subjugada pelos cascos dos cavalos dos Conquistadores é encapsulado em poucos versos.

Os Astecas pensavam que o cavalo era algum tipo de deus, era algo que nunca tinham visto antes. Um animal com tamanho, velocidade, força e poder. Os animais de maior porte do mundo Asteca eram o veado e a onça. O cavalo impunha medo, e os espanhóis se aproveitaram dessa imponência do homem que se sentava sobre um deus. Depois do avanço da cavalaria, o que ressoa, no final, são os sinos da Igreja Católica (bells in the village steeple), esmagando a cada clangor as crendices pagãs dos selvagens.

Com o verso “no sol vermelho do meu pensamento” não há como não se recordar do cartaz do *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que Othon Bastos, no papel de Corisco, segura um punhal enquanto um sol flamejante lhe serve de auréola.

O cinema é um constante nas narrativas poéticas de Fausto Nilo, o letrista diz, de suas imagens encharcadas de referências a Luis Buñuel e a Nouvelle Vague: “Me impressiona como o público consegue acompanhar as narrativas cinematográficas de cortinas, de espaços em espaços, em sequências”. (NILO, 2015). Quando comentei a sobreposição do verso “No sol do teu pensamento” e a figura do Othon Bastos do cartaz, Fausto recordou: “Sou originário dos penetras em clubes de cinema da segunda metade dos anos sessenta e assim Glauber, inevitavelmente se revela em nosso cotidiano poético, ainda” (ROSA, 2017).

Aproveitando a menção ao filme do Glauber, perguntei ao Fausto sobre o casal protagonista da sua versão. O casal da versão original cruza, na sua fuga (a julgar pela descrição), a região desértica do Death Valley, Nevada ou Arizona. Fogem para o México, onde a lei não os alcançaria. O casal da versão corre em direção ao “paraíso”. Na cena final do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manuel corre desesperadamente, ao que parece, em direção ao mar. “A noite é longa e (há) tanta terra”. Perguntei ao Fausto para onde fugiam Madalena e seu amante:

Este recurso de paisagem-destino idealizada, serve a um enredo heroico, cangaceiro e ao mesmo tempo romântico. Isto, curiosamente, provocou a afirmação de um apresentador de um programa de rádio interiorano do Ceará: eu, o letrista,

teria feito o Romance No Deserto com base em uma história real havida, onde um rapaz cavaleiro roubou uma moça de família sertaneja importante, o que gerou uma lendária perseguição. Outra versão, também maravilhosa (ROSA, 2017).

### **3.9 A QUARTA E QUINTA ESTROFE DE ROMANCE NO DESERTO E A QUARTA ESTROFE DE ROMANCE IN DURANGO**

Será que eu dei um tiro no cara da cantina?

Será que eu mesmo acertei seu peito?

Vem, vamos voando minha Madalena

O que passou, passou, não tem mais jeito

Naquela sombra vou armar a minha rede

E olhar os solitários viajantes

Beber, cantar e matar a minha sede

Lá longe onde tudo é verdejante

Was it me that shot him down in the cantina?

Was it my hand that held the gun?

Come, let us fly, my Magdalena

The dogs are barkin' and what's done is done

Soares (1984) define o mundo do cangaço como um “amontoado de violentas estórias pistoleiras” (p. 54) e aqui nestes versos ficamos sabendo o porquê da fuga. Alguém é baleado em uma cantina, provavelmente o companheiro anterior de Madalena. Nunca é demais lembrar que Maria Bonita deixou o marido para seguir Virgulino; ou seja, parece que estamos ouvindo a saga musicada de Maria Bonita e Lampião.

E já que o tema aborda, para usar um termo de Hobsbawm, o Bandido Social, vale registrar que Durango foi a terra natal do Pancho Villa, o famoso bandido que se tornou general revolucionário, um personagem, que mais adiante, marca presença na narrativa original da canção.

Enquanto que no longínquo sertão o narrador / fugitivo arma sua “torda” (uma barraca de chita), sua companheira perfuma o ar com café. “Acende o fogo, pega uma pedra, bota dentro daquele fogo até ele esquentar: bota o café na vasilha com água, joga a pedra dentro. Pronto. A água ferve, o pó fica no fundo e a gente bebe a parte de cima” (SOARES, 1984, p.

27), explica Dadá o modo sertanejo de fazer café. Depois de armar a sua rede, o fugitivo da versão cearense vai “beber, cantar e matar a sede”.

A imagem do cangaceiro associado a música é recorrente. “Discutir o cangaço com liberdade / É saber da viola, da violência” ouvimos o Zé Ramalho entoar em *Banquete dos Signos*. No romance *O Cabeleira* temos um trecho com fundo musical: “todos o viram pegar da viola, seu instrumento querido que, não só a ele, mas também a todos do couro proporcionava, nas mãos do inspirado tocador, momentos de prazer e consolação” (TÁVORA, 2000, p. 60), e Antônio Teodoro dos Santos descreve a destreza de um bandoleiro e a sua viola. “Naquele imenso sertão / Só se via era vaqueiro / Batalhão de cangaceiro / Ou cantador de baião” (SANTOS, 1959, p. 55-6), no cordel *Lampião, O Rei do Cangaço*.

Câmara Cascudo, nas suas reminiscências dos seus dias de infância no Sertão, escreve:

Tios e primos eram vaqueiros e maníacos pelos cantadores. Sempre que era possível tínhamos um deles, arranchado, cantando. Pagavam 40\$ e com as louvações o cantador ia até 100\$. Fortuna. Mais raros eram os desafios sérios, as lutas tremendas entre poetas famosos. Vezes cotizavam-se todos os moradores e provocava-se o encontro. A tabela ia até 200\$ e mais ainda (CASCUDO, 1939, p. 7).

A presença da música no acampamento do bando do Rei do Cangaço é bem conhecida. No filme *Baile Perfumado*, de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, não passa despercebida a presença de uma vitrola no acampamento do bando de Lampião, sem mencionar a cena em que o próprio Capitão contrata um grupo de músicos para animar um baile no meio do sertão. O filme tem por base a história real do mascate libanês Benjamin Abrahão Botto que filmou o bando do Capitão Virgulino, e trechos da filmagem original aparecem no final do filme. Em outro filme, o agora já clássico *O Cangaceiro* de Lima Barreto, há uma cena em que a vitrola, roubada de uma das casas saqueadas, figura como espólio na foto tirada pelo bando. No mesmo filme as mulheres do acampamento são sempre retratadas cantando enquanto costuram.

A relação, com certeza, mais curiosa entre o cangaço e a música é o xaxado *Mulher Rendeira*. Segundo Câmara Cascudo, Lampião a compôs em homenagem ao aniversário de sua avó, Dona Maria Jocosá Vieira Lopes que, não por acaso, era rendeira. No famoso ataque a cidade de Mossoró há relatos de que o bando entrou entoando a cantiga *Mulher Rendeira* para o pavor dos moradores que tinham sido avisados do iminente ataque. A canção se tornou conhecida internacionalmente quando Lima Barreto a incluiu na trilha sonora de seu premiado filme de 1953, merecendo inclusive menção especial do júri. Foi o primeiro filme brasileiro a

conquistar as telas do mundo, recebendo o prêmio de melhor filme de aventura e de melhor trilha sonora no *Festival Internacional de Cannes*. Sete anos depois, a canção volta à tona, rebatizada de *Bandit* e curiosamente traduzida para um inglês que faz uso de um vocabulário pastiche que recende ao linguajar da região fronteira dos Estados Unidos e México. A letra, cuja temática nada tem a ver com a original, diz: “Ole, I am a bandit, the Bandit of Brazil / I’m the quickest on the trigger, when I shoot I shoot to kill / I’m a hero down in Rio, where they talk about me still”. Outro diálogo curioso do mundo dylaniano com o mundo árido do sertão se concretiza na voz de Joan Baez, uma das primeiras musas do bardo americano, quando grava uma versão, em português, de *Mulher Rendeira*.

Antônio dos Santos, vulgo Volta Seca, o homem que sobreviveu ao cangaço, aos ‘macacos’ e à prisão, grava, em 1957, um álbum em que canta canções populares do bando do Capitão. Entre os achados do LP estão canções como *Acorda, Maria Bonita*, usada para despertar o bando, “Acorda, Maria Bonita / Levanta, vai fazer o café / Que o dia já vem raiando / E a polícia já está em pé”. Entre as faixas há trechos com a narração de Paulo Roberto, da Rádio Nacional, tais como:

Segundo Volta Seca, houve tempo em que Lampião teve sob suas ordens nada menos que duzentos e quarenta bandoleiros, divididos em grupos estratégicos de ação bem sincronizada. Desses muitos cabras sem nome, entregues à vida errante e perigosa, salteadores das caatingas e carrascais, alguns eram sem dúvidas poetas e cantores. E ao clarão da lua sertaneja, no intervalo dos combates, suas vozes falavam docemente de mulheres e amor (VOLTA SÊCA, 1957).

Outra relação da música com mundo do cangaço é que José Rufino era sanfoneiro antes de assentar praça e virar caçador de cangaceiro:

Antes eu tocava sanfona, era sanfoneiro. E dos melhores sanfoneiros daquela zona. [...] A minha vida era tocar nas festas. Tinha ocasião que o Padre de Belém saía naquelas obriga, na caatinga, fazendo casamento. E era convidado, às vezes, pra tocar assim seguida, cinco, seis noites em festa pro pessoal dançar e coisa. [...] Lampião sabia que eu tocava sanfona, mas não chegou a ver eu tocar (SOARES, 1984, p. 35-6).

[...]

Lampião também tocava sanfona e “cometia seus versos” de vez em quando, alguns de sabor ingênuo e romântico como, por exemplo: Também tive meus amores / cultivei minha paixão / Amei uma flor mimosa / filha lá do meu sertão / Pensei em gozar a vida bem junto à prenda querida / a quem dei meu coração (SOARES, 1984, p. 50) [grifos do autor].

Depois de recusar, pela terceira vez o convite de Lampião para ser mensageiro do bando, viu saída no “chamamento à Pátria” e comandou durante mais de dez anos a caça ao bando de Lampião.

A primeira vez em que Dadá viu Corisco, que frequentava a fazenda de seu pai, foi com música ao fundo: “Ele tava sentado numa rede, segurando o fuzil na mão. E uma alegria! Estava cantando com o pessoal” (SOARES, 1984, p. 30). O clima de amor a primeira vista é correspondido pelo Corisco quando lemos os versos que fez para a companheira: “Dadá, querida menina / Sussuarana, vem cá, minha Sussuarana / entre só poeira e verão / mas longe de ti eu não posso ficar” (SOARES, 1984, p. 31). Luiz Cristóvão dos Santos conta que Lampião “Ficava tocando sanfona de oito baixos, horas a fio, esquecido das agruras e dos riscos da vida incerta e perigosa. Porque ao seu lado, de rifle à mão, o riso iluminando a face trigueira estava Maria Bonita (SANTOS, 1958, p. 47).

Mais adiante na letra, tanto a da canção original quanto a da versão, ouvimos o protagonista ensinando Magdalena / Madalena a empunhar, mirar e a atirar, e os versos parecem estar sobrepostas com as imagens de Dadá e Maria Bonita sendo instruídas no manejo das armas de fogo.

### **3.10 A SEXTA ESTROFE DE ROMANCE NO DESERTO E A QUINTA E SEXTA ESTROFE ROMANCE IN DURANGO**

O padre vai rezar uma prece tão antiga  
 Domingo na capela da fazenda  
 Brinco de ouro e botas coloridas  
 Nós dois aprisionados nesta lenda

At the corrida we'll sit in the shade  
 And watch the young torero stand alone  
 We'll drink tequila where our grandfathers stayed  
 When they rode with Villa into Torreón

Then the padre will recite the prayers of old  
 In the little church this side of town  
 I will wear new boots and an earring of gold  
 You'll shine with diamonds in your wedding gown

“Corrida” é o termo em espanhol para touradas. É possível que a menção a assistir a tourada na sombra tenha relação com os lugares mais privilegiados e caros dentro da arena, e

portanto, “At the corrida we’ll sit in the shade” fala da boa vida que espera o casal tão logo consigam fugir para o México.

José Doroteo Arango Arámbula (1878-1923), mais conhecido como Pancho Villa, foi um general na Revolução Mexicana. A Batalha de Torreón (1913), também chamada de Massacre de Torreón, foi uma das mais significantes vitórias de Villa. Se os cavaleiros de lá cavalgavam ao lado de Villa, os jagunços abaixo da linha do Equador desempenhavam os “serviços” dos coronéis do agreste e o peso de mando dos poderosos marcava presença.

A “capela da fazenda” traça o apoio e abrigo que o cangaço recebia dos poderosos e de alguns membros influentes da igreja. O mítico Padre Cícero confiou não ao exército brasileiro a proteção da população contra o avanço da Coluna Prestes, mas sim ao bando de Lampião, aliás, o epíteto / título de Capitão que Virgulino gostava de ostentar nasce deste período.

Nas palavras de Antonio Candido “a conduta dos jagunços os aproxima bastante do cavaleiro como realmente existiu, e que foi, afinal de contas, um jagunço ao seu modo, desempenhando função parecida numa sociedade sem poder central forte, baseada, como a do Sertão, na competição dos grupos rurais” (CANDIDO, 2002, p. 130).

“Os fazendeiros perdiam o nome da família. Todos eram conhecidos pelo nome próprio acrescido do topônimo. Coronel Zé Braz dos Inhamuns, Chico Pedro da Serra Branca, Manoel Bazio do Arvoredo. Nome dos homens e da terra, como na Idade Média” nos narra Câmara Cascudo (CASCUDO, 1939, p. 6), e acrescenta que:

Durante séculos, enquistado e distante das regiões policiadas e regulares, o sertão viveu por si mesmo, com seus chefes e milicianos.

[...]

A justiça, cara, lenta e rara, era vantajosamente substituída pelo trabuco.

[...]

Das emboscadas, tiroteios, duelos de corpo, assaltos imprevistos nas fazendas que se defendiam como castelos, batalhas furiosas de todo um bando contra um inimigo solitário e orgulhoso em seu destemor agressivo, nasciam os registros poéticos, as gestas da coragem bárbara, sanguinária e anônima (CASCUDO, 1939, p. 116).

Câmara Cascudo afirma ainda que:

O sertão indistingue o cangaceiro do homem valente. Para ele a função criminosa é accidental. Raramente sentimos, nos versos entusiastas, um vislumbre de crítica ou de reproche à selvageria do assassino.

O essencial é a coragem pessoal, o desassombro, a afoiteza, o arrojo de medir-se imediatamente contra um ou contra outro (CASCUDO, 1939, p. 116).

É a partir da “justiça canhestra” que nascem os versos queixosos como as do cangaceiro Antônio Silvino quando canta: “No bacamarte eu achei / leis que decidem questão / que fazem melhor processo / do que qualquer escrivão” (CASCUDO, 1939, p. 118). Cascudo comenta que “os poetas populares dizem que é o desrespeito às minorias, que nunca se fizeram sentir ante a arbitrariedade dos governadores, um dos motivos da eterna guerra”, e ilustra tal afirmação com mais alguns versos do Antônio Silvino: “Este governo atual / julga que a oposição / não tem direito no Brasil / pertence à outra nação / devido a isso é que o rifle / tem governado o sertão” (CASCUDO, 1939, p. 119). Os cangaceiros, nas suas canções, aludiam ao “serviço social” que forneciam à população local: “O forte bate no fraco / o grande no pequeno / uns se valem do Governo / outros de Antônio Silvino / o rifle ali não esfria / sacristão não larga sino” (CASCUDO, 1939, p. 119).

No verso “I will wear new boots and an earring of gold” ecoa o visual de Dylan andrógino e cigano da turnê que divulgava o álbum *Desire*; o *Rolling Thunder Revue*. O visual exótico dos cangaceiros, com as suas insígnias de misticismo sertaneja e enfeites reluzentes estão contidas nos versos de Fausto Nilo quando se ouve a respeito do “Brinco de ouro e botas coloridas” do narrador / cantador.

Hobsbawm (1976), também faz um comentário a respeito da indumentária dos bandoleiros, ao escrever que se vestiam “de maneira descuidada e bizarra, assumindo gestos que simbolizam a valentia” (p. 30). Os longos cabelos rebeldes já davam título ao romance de Távora (2000), quando descreve “um jovem de cabelos tão crescidos que lhe batiam nos ombros, assemelhando-se a de uma dama” (p. 39).

Na macabra foto das cabeças decapitadas do bando, *Os Despojos de Angicos*, percebe-se, nos dois cantos superiores, a presença de máquinas de costura:

No cangaço, todos costuravam. Os homens cosiam as partes mais duras, os arreios de couro; as mulheres faziam os vestidos, as calças e os embornais. Quando, durante um certo tempo, a gente conseguia se esconder, cada companheiro recebia metros de fazenda, linha, botões e outros materiais. Todo mundo trabalhava e eu me lembro que Lampião gostava muito de costurar (BRITO, 1977, p. 155).

E curiosamente no glossário do livro *Lampião: As Mulheres e o Cangaço*, o termo “costurera” é definido como “costureira e metralhadora” (ARAÚJO, 1985, p. 386).

E o verso “Nós dois aprisionados nesta lenda” chama a atenção, visto que Lampião e Maria Bonita já eram lendas ainda em vida.

### 3.11 A SÉTIMA ESTROFE DE ROMANCE IN DURANGO

The way is long but the end is near  
 Already the fiesta has begun  
 The face of God will appear  
 With His serpent eyes of obsidian

Esta estrofe não aparece na versão traduzida (a versão tem uma estrofe a menos que a original). Enquanto que o *Romance In Durango* é constituída por duas estrofes / refrão / duas estrofes / refrão / três estrofes / refrão / duas estrofes / refrão, o *Romance No Deserto* tem duas estrofes / refrão / três estrofes / refrão / três estrofes / refrão.

Com a frase “the end is near” somos transportados para dentro dos filmes do Sam Peckinpah, que usava seguidamente a imagem do narrador que agoniza nos braços da amada. Clinton Heylin descreveu *Romance In Durango* como um filme não realizado do Sam Peckinpah em forma de canção. Essa narrativa (do sujeito que, ao final do filme, depois de cumprida a sua missão, tem seu último sopro de vida nos braços da companheira) foi usada no filme *The Ballad of Cable Hogue* de 1970 (rebatizada de *A Morte Não Manda Recado* nos cinemas brasileiros) e foi novamente usada por Peckinpah, três anos depois, em *Pat Garrett and Billy the Kid*, um filme com locação na cidade mexicana de Durango. Foi assistindo a esta cena que Dylan, que fazia a trilha, se inspirou para escrever *Knockin’ On Heaven’s Door*, que nada mais é senão a mesma narrativa de Peckinpah musicada.

A serpente era uma divindade para os Povos da Mesoamérica e imagens de cobras são comuns na sua expressão artística, ao passo que a obsidiana é uma rocha ígnea, um tipo de vidro vulcânico, uma pedra que, depois de trabalhada, rendia utensílios e peças decorativas.

Na voz de Dylan, o homem que agoniza vê o rosto de Deus, um Deus que, pelo visto, nunca foi devidamente esmagado pela espada dos Espanhóis.

Bob tinha fragmentos de ideias para outras canções, inclusive uma melodia estranha que ele chamava de Isis. Levy se sentou ao lado de Bob no banquinho do piano e começou a trabalhar com ele, costurando as ideias de Bob e formando uma narrativa que se tornou uma canção de amor mística com metáforas do faroeste e pinceladas de malícia. [...] Isis foi recebida tão entusiasticamente que Bob sugeriu que ele e Levy continuassem a parceria, no que viria a se tornar o primeiro período ininterrupto de parceria em sua carreira (SOUNES, 2002, p. 253).

Ainda que não transposta para a versão em português, o trecho “the end is near” descreve bem o clima dos tempos “de tiro contado”, os novos tempos com suas modificações

que acabou extinguindo o cangaço no Estado Novo de Vargas. “Se tivesse cangaço, eu ia para o cangaço, com um chapéu de estrelas prateadas e ia me chamar Dragão Manjaléu e ia falar pouco e fazer muito” (RIBEIRO, 2003, p. 123), esbraveja o Sargento Getúlio. Não haveria mais lugar para a barbárie depois que a civilização chegasse aos rincões do sertão.

### **3.12 A SÉTIMA E OITAVA ESTROFE DE ROMANCE NO DESERTO E A OITAVA E NONA ESTROFE DE ROMANCE IN DURANGO**

Ouço um trovão e penso que é um tiro  
 A noite escura me condena  
 Não sei se vivo, morro ou deliro  
 Depressa pegue a arma, Madalena

Tem uma luz por trás daquela serra  
 Mira, mas não erra minha pequena  
 A noite é longa e é tanta terra  
 Poderemos estar mortos noutra cena

Was that the thunder that I heard?  
 My head is vibrating, I feel a sharp pain  
 Come sit by me, don't say a word  
 Oh, can it be that I am slain?

Quick, Magdalena, take my gun  
 Look up in the hills, that flash of light  
 Aim well, my little one  
 We may not make it through the night

A cena segue, com ares de um filme *Western* de Peckinpah, com o cerco e o tiroteio. O narrador, deitado e perdendo sangue, ainda arranja fôlego para orientar Madalena na mira. A metáfora do trovão é reaproveitada da canção *Billy # 4*, da trilha *Pat Garrett and Billy the Kid*, “So sleep with one eye open, when you wander / ‘Cause every little sound just might be thunder / Thunder from the barrel of his gun”.

O verso “Tem uma luz por trás daquela serra” lembra o trovão e o conseqüente clarão resultantes do tiro de mosquetão que dão origem ao apelido do Capitão Virgulino. Na tradição oral do sertão há os versos dos cantadores: “À noite, quando atirava / Já se notava o clarão / Foi de tanto clarear / Que passaram a lhe chamar / Como grande Lampião” (SOARES, 1984, p. 11), e na cena final, fica suspensa no ar a entoada das vozes estridentes e lamuriosas das cantadeiras que cantam: “Era de manhã / o sol já ia raiar / quando mataram Corisco / e balearam Dadá” (SOARES, 1984, p. 11).

### 3.13 O REFRÃO FINAL DE ROMANCE NO DESERTO

Não chore não querida que este deserto finda  
Tudo aconteceu e eu nem me lembro  
Me abraça minha vida, me leva em teu cavalo  
Que logo no paraíso dançaremos

Embora o refrão de Dylan / Levy não mude ao longo da canção, a versão de Fausto Nilo traz uma interessante alteração nos finais de cada verso: “Que logo no paraíso chegaremos”, para depois “Que logo no paraíso estaremos”, e finalmente, livres do abrasante deserto, provavelmente rumo ao litoral, “Que logo no paraíso dançaremos” dançando, aí sim, rumo ao fandango do refrão original.

Tá contada a minha estória  
Verdade e imaginação  
Espero que o sinhô  
Tenha tirado uma lição  
Que assim mal dividido  
Esse mundo anda errado  
Que a terra é do homem  
Num é de Deus nem do Diabo  
(Trecho do Cordel Perseguição / Sertão Vai Virar Mar, do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, 1964).

#### 4 NO DIA EM QUE BOB DYLAN FOI DUBLADO COM SOTAQUE MINEIRO

Tanto

Coveiros gemem tristes ais  
E realejos ancestrais juram que  
Eu não devia mais querer você  
Os sinos e os clarins rachados  
Zombando tão desafinados  
Querem, eu sei, mas é pecado  
Eu te perder

É tanto, é tanto  
Se ao menos você soubesse  
Te quero tanto

Políticos embriagados  
Dançando em guetos arruinados  
E os profetas desacordados  
A te ouvir  
Eu sei que eles vem tomar meu  
Drinque em meu copo a trincar  
E me pedir pra te deixar partir

É tanto, é tanto  
Se ao menos você soubesse  
Te quero tanto

Todos meus pais querem me dar  
Amor que há tempos não está lá  
E suas filhas vão me deixar  
Por isso não me preocupar

Eu voltei pra minha sina  
Contei pra uma menina  
Meu medo só termina estando ali  
Ela é suave assim  
E sabe quase tudo de mim  
Ela sabe onde eu  
Queria estar enfim

É tanto, é tanto  
Se ao menos você soubesse  
Te quero tanto

Mas seu dândi vai  
De paletó chinês  
Falou comigo mais de uma vez  
Não, eu sei, não fui muito cortês  
Com ele, não  
Isso, porque ele mentiu, porque  
Te ganhou e partiu  
Porque o tempo consentiu  
Ou se não porque

É tanto, é tanto  
Se ao menos você soubesse  
Te quero tanto  
É tanto  
Se ao menos você soubesse  
Te quero tanto

I Want You

The guilty undertaker sighs  
The lonesome organ grinder cries  
The silver saxophones say I should refuse you

The cracked bells and washed-out horns  
Blow into my face with scorn  
But it's not that way  
I wasn't born to lose you

I want you, I want you  
I want you so bad  
Honey, I want you.

The drunken politician leaps  
Upon the street where mothers weep  
And the saviors who are fast asleep  
They wait for you  
And I wait for them to interrupt  
Me drinkin' from my broken cup  
And ask for me  
Open up the gate for you

I want you, I want you  
Yes, I want you so bad  
Honey, I want you.

Now all my fathers, they've gone down  
True love they've been without it  
But all their daughters put me down  
'Cause I don't think about it.

Well, I return to the Queen of Spades  
And talk with my chambermaid  
She knows that I'm not afraid  
To look at her  
She is good to me  
And there's nothing she doesn't see  
She knows where I'd like to be

But it doesn't matter  
 I want you, I want you  
 Yes, I want you so bad  
 Honey, I want you.

Now your dancing child with his Chinese suit  
 He spoke to me, I took his flute  
 No, I wasn't very cute to him, was I?  
 But I did though because he lied  
 Because he took you for a ride  
 And because time was on his side  
 And because I ...

I want you, I want you  
 Yes, I want you so bad  
 Honey, I want you.

No início dos anos 1990, o músico mineiro Chico Amaral, verteu a poética dylaniana para o português. A versão faz parte do trabalho de estreia do grupo, também mineiro, Skank.

#### 4.1 O RITMO ALUCINANTE, O COLAPSO E O ACIDENTE

Molly: Hey, Billy, I can't do it without you.  
 Billy: Horseshit, see, he wants you, he doesn't want me.  
 Molly: Well, I want you.  
 Billy: Why?  
 Molly: Because I can.  
 (Cena do filme *Hearts of Fire*, 1987)

Ao compor *I Want You*, Dylan estava à beira do colapso, excursionando em um ritmo insano e consumindo doses cavalares de barbitúricos. No documentário *No Direction Home* (SCORSESE, 2005) ele aparece falando de si na terceira pessoa, abastecido de “Texas medicine” e falando na velocidade alucinada da sua mente entorpecida.

A canção *Doctor Robert* dos Beatles era sobre o “médico anfetamina” de Nova York, provavelmente o doutor Robert Freymann, um médico “bem relacionado com a vibrante cena de arte da cidade [...] e que tinha a reputação de ser generoso com anfetaminas” (TURNER,

2009, p. 177). As anfetaminas se tornaram, nos anos 1960, uma droga recreativa para os novaiorquinos modernos.

*Eat the Document* é um documentário de 1966 que retrata a turnê de Bob Dylan no Reino Unido com a banda Hawks (mais tarde rebatizada de The Band), filmado sob a direção de Dylan por D. A. Pennebaker (o mesmo idealizador do documentário *Dont Look Back* – escrito assim mesmo, sem o apóstrofo). A cena de Dylan (mostrando sinais de fadiga e possivelmente sob o efeito de álcool ou drogas) e Lennon em uma limusine que cruza as ruas chuvosas de Londres ilustra bem o quadro estafante da agenda de 1965-66. Enquanto Dylan esfrega os olhos tentando manter-se acordado, Lennon narra em tom de locutor de propaganda de rádio AM: “Do you suffer from sore eyes, groovy forehead, or curly hair? Take Zimdawn! Come, come, boy, it’s only a film. Pull yourself together”. (Você sofre de dor nos olhos, testa legal, ou cabelo encaracolado? Tome Zimdawn! Vamos, vamos, garoto, é apenas um filme. Controle-se). “Sleep! I ain’t sleepin’. Sleep’s for dreamers. I haven’t slept in 30 days, man. Takes a lot of medicine to keep up this pace” esbraveja o personagem Rimbaud, justamente a encarnação de Dylan no período 1965-66, no filme *I’m Not There*. No encarte que acompanha o álbum *Bringing It All Back Home*, de 1965, Dylan dá pistas de como andava seu estado psíquico: “i accept chaos. i am not sure whether it accepts me”.

Lennon relata, mais tarde em uma entrevista para a revista *Rolling Stone*, que ele e Dylan estavam “ambos de óculos escuros e chapados” (DOGGETT, 2007, p. 537). Don Alan Pennebaker conta que: “John Lennon estava apavorado porque pensava que Dylan iria morrer. Algo estava acontecendo com ele, e parecia que ele estava tendo uma overdose” (EPSTEIN, 2012, p. 195). Anos depois, em uma entrevista à revista *Rolling Stone*, Lennon afirmaria que ele e Dylan tinham usado ‘junk’ (heroína) naquele dia.

Como se o combustível anfetamínico não fosse o suficiente, Dylan testava seu equilíbrio sobre duas rodas. No episódio 14 do programa de rádio *Theme Time Radio Hour*, intitulado *The Devil*, Dylan fala sobre um dos seus ídolos, Robert Johnson: “Segundo a lenda, Robert Johnson fez um pacto com o diabo, no cruzamento da Highway 61 com a Highway 49”, e a partir daí virou uma lenda do blues. O personagem Willie Brown, do filme *Crossroads*, diz ao aspirante a bluseiro Eugene: “You in Mississippi, the home of the blues and standing on Highway 61. Look, if you go down this road, you run right smack down into the heart of where it all started” (HILL, 1986). Na capa do álbum *Highway 61 Revisited*, o álbum que definitivamente marca a guinada rumo aos novos e inexplorados horizontes, Dylan aparece com uma camiseta das Motocicletas Triumph:

Brando e Dean forjaram personagens que ofuscaram o herói dos faroestes. O novo herói popular não andava a cavalo: ele atravessava o sinal vermelho do comportamento aceitável com uma motocicleta. Em uma década de bonança nos Estados Unidos sem fronteiras visíveis a desafiar, nada era melhor do que uma motocicleta - a não ser uma guitarra - para simbolizar o sonho de potência sexual de um jovem rapaz, para desafiar o pai em seu carro “seguro”. Harley e Davidson foram os Lewis e Clark dos anos 1950 (SHELTON, 2011, p. 77) [grifos do autor].

Embora a imagem a imagem do “astro do rock sendo levado pelo destino, [...] olhando nos olhos a Morte enquanto entra numa curva fechada numa estrada rural é uma imagem de sacrifício romântico que dificilmente poderia ser melhorada” (EPSTEIN, 2012, p. 197), a história, quando visto sob a lupa e luz mais clara revela algo de curioso.

Em uma entrevista com Jann Wenner para a *Rolling Stone*, no final de 1969, Dylan admitiu que o acidente havia sido mais simbólico do que literal. Após a repercussão do acidente, Dylan aproveitou para ficar recluso e iniciar aquilo que os dylanólogos descrevem com a “fase doméstica” de sua obra.

Após o acidente de moto em 1966, houve um período para andar mais devagar e reavaliar seus trabalhos seguintes. Sob muitos aspectos, o acidente fora uma benção. “Eu estava muito elétrico antes daquilo”, disse ele mais tarde. “Eu provavelmente teria morrido se tivesse continuado daquele jeito” (SOUNES, 2002, p. 197).

No período que antecede o acidente, as imagens poéticas do jovem menestrel ficaram ainda mais caleidoscópicas, dando origem a fase conhecida como as *dream songs*, “The only truly natural things are dreams, which nature cannot touch with decay” diz o personagem dylaniano que representa sua fase 1965-6 no filme *I’m Not There*. A canção que dá origem à versão *Tanto* resulta desta fase.

Depois de filtrar a caudalosa sucessão de vinhetas narrativas do texto original, finalmente Dylan chegava à fórmula certa e o compacto *I Want You* era lançado em 10 de Junho de 1966. *I Want You*, com seu elenco de estranhos personagens, já foi descrita como tendo “saltos temporais e transversais de uma balada narrativa em uma sucessão de imagens de longa-metragem comprimidas em quatro minutos e meio” (STEVENS; PROSE). Uma das razões de *I Want You* ser escolhida para sair em compacto:

[...] sem dúvida, foi por que tinha uma pegada muito mais forte do que a maioria de suas composições. O principal deles era o dançante, saltitante e circense tom do órgão da seção instrumental de abertura. O órgão interpola, embora sutilmente, durante os versos, uma das mais melancólicas letras de Dylan, ainda que o arranjo seja otimista e balançante (UNTERBERGER, 2016).

A canção original começa quase como uma dança, tambores chamam os dançarinos a dar os primeiros passos enquanto a gaita geme. Uma entrevista, hoje considerada lendária, é a coletiva de imprensa em San Francisco, em Dezembro de 1965. Ao ser perguntado se ele se via como um poeta, Dylan ri e diz que: “Oh, I think of myself more as a song and dance man, y’know.” O single foi descrito pelo radialista, da BBC Radio, Jeremy Vine como tendo uma “melodia envolta em lantejoulas, toda saltitante e feliz” (CRUZ, 2011). Há um ar de ‘Carnival-Tent Show’ no som do órgão, o que contribui para dar esse ar de parque de diversões, um clima de circo, com seu ar mambembe. Esta mesma atmosfera figura nas páginas de *Memórias Sentimentais de João Miramar*: “O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada. E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente em redor. Gostei muito da terra da Goiabada e tive inveja da vontade de ter sido roubado pelos ciganos” (ANDRADE, 1964, p. 61).

Em uma entrevista a Ron Rosenbaum, Dylan tenta explicar o conceito do “som mercúrio” que ele buscava. Ao descrevê-lo, talvez estivesse tentando fazer alusão à imagem do termômetro que ao quebrar, deixa escapar o mercúrio do vidro que, agora livre, se encontra em constante mutação, como a música do próprio Dylan na época. Há um trecho de um poema de Rimbaud que diz: “O vidente enlouquecido faz seu primeiro Manifesto / dá cores às vogais / & às consoantes curiosos cuidados (KEROUAC, 2012, p. 57). Talvez Dylan tenha encontrado no “quicksilver” a metáfora perfeita para as suas vogais desleixadas e consoantes rosnadas.

O adjetivo “mercurial”, de acordo com os dicionários, significa imprevisível, inconstante ou volúvel, imagens para lá de adequadas para descrever não só o artista mas a sua produção também.

Rosenbaum: “O som é tão atraente para você?”

Dylan: Não era apenas a voz, era toda a textura do som de uma faixa. Eu sempre ouvi outros instrumentos ... como deveriam soar. O mais próximo que eu já cheguei do som que eu ouço na minha mente está nas faixas do álbum *Blonde On Blonde*. É aquele louco som de mercúrio. É metálico e brilhante, ouro ... ou seja lá o que isso possa evocar. Esse é o meu som particular. Eu nem sempre consigo captá-lo.

[...]

Rosenbaum: “É o louco som de mercúrio que está em *I Want You*?”

Dylan: “Sim, está em *I Want You*, e estava no álbum anterior também ...”.

Rosenbaum: “*Highway 61 Revisited*?”

Dylan: “Sim. E também em *Bringing It Back Home*. Esse é o som que eu sempre ouvi.

[...]

“Era o som das ruas. Essa luz crepuscular etéreo, você sabe. É o som da rua com os raios solares, a luz que brilha em um determinado momento, em um determinado tipo de edifício. Um tipo de pessoa em um determinado tipo de rua. É

um som ao ar livre que adentra pelas janelas .... O som dos sinos e os distantes comboios ferroviários e os bate-bocas dos apartamentos e o tilintar dos talheres e facas e garfos ... geralmente no raiar do dia. A música vem a mim no início da madrugada” (ROSENBAUM, 2001).

Dylan cita três álbuns, caracterizados pelos “Dream Songs” (fase em que mergulha no surrealismo e suas imagens fragmentadas), como contendo o “som mercúrio”.

No dia 29 de Julho de 1966, meros trinta e sete dias depois de lançar o compacto *I Want You*, acontece o acidente de moto que o tiraria da turnê, e segundo muitos, o salvaria. Devido à estafante agenda de shows, o corpo e a mente de Dylan talvez não conseguissem ir muito longe sem o triste e clássico desfecho do *rock star* à beira do abismo. No ritmo que as coisas iam, “coveiros não demorariam a entoar seus tristes ais”. Pete Seeger acreditava que Dylan poderia se tornar o maior “troubadour” do país, desde que ele não explodisse antes, enquanto Alan Lomax observou, certa vez, que Dylan poderia se tornar um grande poeta de seu tempo, se ele não se matasse antes.

Allen Ginsberg e seu *Uivo* ecoam como pano de fundo nesta fase do acelerado e insone Dylan: “Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura / famélicos histéricos nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro ao amanhecer na fissura de um pico / *hipsters* de cabeça ardendo pela ancestral conexão com um dínamo estrelando na maquinaria da noite”.

A pontuação incomum, ou mesmo a falta de pontuação – algo que Dylan colheu dos *Beats* – de seu livro de estreia reflete bem o ritmo sem freio da fase 1965-66, nos textos em apneia de *Tarantula* não havia lugar para vírgulas ou ponto final. Kerouac no livro *The Scripture of the Golden Eternity*, em que um de seus personagens diz: “We gotta go and never stop going till we get there. Where we going, man? I don’t know, but we gotta go” sintetiza bem o ritmo alucinante daqueles anos movido a anfetamina. Ecos do *Manifesto-Fondazione dei Futurismo*, de Marinetti, que Oswald acabaria por trazer ao Brasil, são também percebidos nos *Beats*, como nos itens 6 e 9 do Manifesto, onde se estabelece “Nada de pontuação [...] para envolver e captar tudo o que há de mais fugidio e incaptável na matéria, é preciso formar filetes cerrados de imagens ou analogias (ANDRADE, 1964, p. 32). O estranho livro de estreia do Dylan, *Tarantula* (completado ainda em julho de 1966, saiu só em 1972 em função do acidente de moto) captura bem o ar entorpecido dessa fase.

O rumor era de que o acidente tinha sido uma desculpa para uma retirada de cena. Dylan precisava de tempo para reabastecer sua imaginação, mas de acordo com uma versão

menos romântica, ele manteve o silêncio até que os seus contratos com Grossman expirassem (WILLIS).

#### 4.2 A PRIMEIRA ESTROFE DE TANTO E I WANT YOU

Coveiros gemem tristes ais  
 E realejos ancestrais juram que  
 Eu não devia mais querer você  
 Os sinos e os clarins rachados  
 Zombando tão desafinados  
 Querem, eu sei, mas é pecado  
 Eu te perder

É tanto, é tanto  
 Se ao menos você soubesse  
 Te quero tanto

The guilty undertaker sighs  
 The lonesome organ grinder cries  
 The silver saxophones say I should refuse you  
 The cracked bells and washed-out horns  
 Blow into my face with scorn  
 But it's not that way  
 I wasn't born to lose you

I want you, I want you  
 I want you so bad  
 Honey, I want you

O “street organ”, ou seja, o realejo é um daqueles instrumentos de trabalho que desaparece junto com profissão que morre, é, pelo seu atual lugar na história, um instrumento obsoleto, embora já tenha sido um dos mais comuns e memoráveis peças dos artistas de rua. “Depois, tu partiste / Ficou triste a rua deserta / Na tarde fria e calma / Ouço ainda o realejo a tocar / Ficou a saudade / Comigo a morar / Tu cantas alegre e o realejo / Parece que chora

com pena ti” canta Silvio Caldas em *Velho Realejo*, enquanto Chico Buarque anuncia nos seus classificados: “Estou vendendo um realejo / Quem vai levar? / Já vendi tanta alegria / Vendi sonhos a varejo / Ninguém mais quer hoje em dia / Acreditar no realejo / Sua sorte, seu desejo / Ninguém mais veio tirar / Então eu vendo o realejo / Quem vai levar?”. “O realejo é um instrumento triste”, nos conta Tinhorão, “Ninguém lhe dá importância. A não ser a gente simples da rua (TINHORÃO, 1976, p. 71)”. O “organ grinder” dos versos que abrem *I Want You* é o tocador de realejo.

Nos anos anteriores ao registro fonográfico, o realejo (de origem medieval e associada à Península Ibérica) era o único meio que havia para registrar melodias. O mecanismo funcionava com a mesma lógica das caixinhas de música. Nas praças, acompanhando muitas vezes trupes andarilhos de artistas, os tocadores de realejo giravam a manivela em troca de moedas, e por vezes, fazendo jus a seu ar de vida cigana, liam a sorte dos ouvintes, tal qual a sessão do horóscopo de hoje. Os *orgues à manivelle* eram instrumentos portáteis o que facilitava a sua mobilidade.

No clássico livro infantil *Pippi A Bordo* há uma cena com fundo musical ao som do realejo que pincela bem o ar que rescende dos “Carnival-Tent Shows”:

Um monte de gente ia na direção da entrada da cidade. Pippi, Tom e Aninha foram atrás.

- Que animação! - exclamou Tom, felicíssimo. Os realejos tocavam, os carroséis giravam, as pessoas falavam alto e riam. Havia muita gente nas barracas de quebra louça e de jogo de dardos. Nas barracas de tiro ao alvo todo mundo queria mostrar que tinha boa pontaria (LINDGREN, 2004, p. 68).

Embora o termo ‘carnival’ esteja muito mais associado ao parque de diversões ou ao circo ambulante do que propriamente ao conceito de ‘carnaval’ que nós brasileiros fazemos da palavra, os dois ilustram festejos populares, em que a cor e a animação figuram permanentemente, e a apropriação que tanto Dylan quanto Caetano fazem desta manifestação popular é sabida.

Em uma entrevista de 1966, conhecida como ‘an interview in Austin, Texas’, Dylan discorre sobre a sua fascinação com a vida mambeme dos circos e parques de diversões:

Repórter: Como você se classificaria?

Bob Dylan: Bem, eu me considero um trapezista.

Repórter: Falando em artistas de trapézio, notei em alguns de seus álbuns recentes um som tipo carnival. Você poderia falar um pouco sobre isso?

Bob Dylan: Isso não é um som de carnival, isso é religioso. Isso é muito real, você pode ver isso em qualquer lugar (MCGREGOR).

Dylan muito bem poderia estar entoando: “O circo era um balão aceso com música e pastéis na entrada / E funâmbulos cavalos palhaços desfiaram desarticulações risadas para meu trono de pau com gente em redor / Gostei muito da terra da Goiabada e tive inveja da vontade de ter sido roubado pelos ciganos” (ANDRADE, 1964, p.61).

Caetano ao mesmo tempo em que cantava “Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval” declarava que o “carnaval, nesta sociedade real, desempenha um papel fundamental. Terapia, também. É estética. É uma força cega, pode ser política” (FAVARETTO, 2000, p. 131).

Em entrevista para a rádio WBAI de Nova York, um pouco antes de lançar seu álbum de estreia, um Dylan de meros vinte anos de idade declara que fizera parte de um circo ambulante durante seis anos antes de se tornar um trovador *folk*, uma lorota que repetiria até ser desmentido na famosa reportagem da *Newsweek* de 1963.

Para os tropicalistas, a apropriação do carnaval não foi uma manobra gratuita, “o seu interesse pela festa popular estendeu-se também aos comportamentos e à estrutura das canções, tornando-se linguagem e determinando a forma do movimento” (FAVARETTO, 2000, p.133).

A propensão de Dylan para exagerar na sua prosódia americana e “sua descrição carnavalesca recende profundamente a Burroughs da fase *Naked Lunch*. O *Mexico City Blues*, do Kerouac, também parece ter influenciado tanto no verso de forma livre como no uso da língua espanhola e episódios de ‘cidade de fronteira’ da narrativa fraturada de *Tarantula*” (HEMMER, 2007, pg. 306).

A fase ‘dream song’ de Dylan, que tem como fundo musical a atmosfera ‘carnival tent-show’, parece adequar-se a descrição de Celso Favaretto quando comenta que a “percepção carnavalesca do mundo, integrada pela literatura e pela arte, originou produções que, absorvendo a ambivalência do carnaval, seu sincretismo e sua excentricidade, implicaram uma linguagem estruturada segundo a lógica do sonho” (FAVARETTO, 2000, p.134).

E o ‘carnival’ dylaniano quando posto ao lado do ‘carnaval’ antropofágico rende surpreendentes ecos:

Serpentinas explodiam ao nosso lado na extensão toldada de bandeiras e asfalto. Famílias iam por quatro filas de máscaras carruagens, estandarteando longes vultos ornamentados e confusos de caminhões caminhantes. Dominós agitavam-se como bandeiras amarelas. No enroscamento dos bonecos rodantes em roda dos maços fofos com guirlandas elétricas de papel, os carros tinham lentidões de rabos.

Rolah ria como um animal espancado e fazíamos regressar as serpentinas vindo voando (ANDRADE, 1964, p.145).

Quando a iluminada cena acima é contrastada com a melancolia de *Desolation Row*, uma parece o filme negativo do outro: The circus is in town / Now the moon is almost hidden / The stars are beginning to hide / The fortune-telling lady / Has even taken all her things inside [...] He's going to the carnival tonight [...] They all play on pennywhistles / You can hear them blow / If you lean your head out far enough / From Desolation Row.

Ainda que “sinos e os clarins rachados” zombam desafinados, as ressonâncias alcançadas pelo Amaral são notáveis, há uma espécie de traço de união, na andadura simbolista, entre a versão e a original.

O “cracked bell” muito provavelmente seja uma referência ao Liberty Bell, um símbolo da Independência Americana. O sino adquiriu sua característica rachadura em algum momento no início do século XIX. No conto popularmente conhecido como *Ring Grandfather Ring* do livro *Legends of the American Revolution*, de 1847, de George Lippard, um velho tocador de sinos o fez badalar em 4 de julho de 1776, após ouvir o voto do Segundo Congresso Continental pela independência.

Chico Amaral, que além de letrista de verve rara é saxofonista, optou, muito provavelmente em função da métrica, por deixar de fora o verso “The silver saxophones say I should refuse you”, e enquanto os instrumentos de sopro (do original) são tocados provocativamente com desprezo no rosto do eu-lírico, Amaral coloca o seu naipe de metais a tocarem zombeteiramente desafinados. “O saxofone obstina uma dor de dentes delirantes / Que o maxixe espasma / Entre tiros e gorjetas / Mas o escapamento aberto escapa / Na noite penitenciária” (ANDRADE, 1964, p.104-105). Quanto à relação do sax e da poética, Amaral diz que:

Jack Kerouac notou a beleza das frases de Charlie Parker, tão longas e surpreendentes, dizia ele, como as frases de Proust. O que aproxima um pouco o jazz da poesia é essa presença da frase. John Coltrane cria padrões musicais tão novos no seu fraseado que remete à recriação do mundo alcançada pelos poetas. O mesmo sinto em relação a Miles Davis e Wayne Shorter, com sua extrema originalidade. São poetas, eu sempre penso. Coltrane e Parker seriam poetas – prosadores (AMARAL, 2011).

John Clellon Holmes comenta que:

Embora Kerouac não tocasse nenhum instrumento, sua maneira de cantar solos à Miles Davis em scat era inteiramente acurada e algo mais do que uma simples imitação. Kerouac era um razoável tocador de bongô (a percussão da moda nos anos 50) e chegou a apresentar-se com o pianista Steve Allen e o saxofonista Al Cohn e Zoot Sims numa temporada histórica no Village Voice, o templo do jazz em Nova Iorque, em dezembro de 1957 (BIVAR; WILLER; BUENO; FRÓES; ESCOBAR; MORAES; MUGGIATI, p. 79, 1984).

O desafio maior, nas duas versões, talvez seja manter o ar de canção de amor ainda que se abra com o verso “Coveiros gemem tristes ais / The guilty undertaker sighs”, imagem que contrasta com o ritmo *up-beat* de “Carnival-Tent Show” do original e o ensolarado reggae dos Mineiros. Aliás, a nova moldura reggae a que a canção dylaniana fora submetida não deveria surpreender, já que o próprio aventurou-se, mais tarde, nos ritmos jamaicanos, como em *Man Gave Name To All The Animals*. Anos mais tarde, em 2001, ao lançarem o CD e DVD *Ao Vivo em Ouro Preto*, o Skank tocou a canção com uma levada mais *rock’n’roll*. Esse enfoque mais rock da segunda versão (de 2001), sem desmerecer a de 1993, é uma roupagem mais adequada ao clima da canção original *I Want You*.

#### 4.3 A SEGUNDA ESTROFE DE TANTO E I WANT YOU

Políticos embriagados

Dançando em guetos arruinados

E os profetas desacordados

A te ouvir

Eu sei que eles vem tomar

Meu drinque em meu copo a trincar

E me pedir pra te deixar partir

The drunken politician leaps

Upon the street where mothers weep

And the saviors who are fast asleep

They wait for you

And I wait for them to interrupt

Me drinkin’ from my broken cup

And ask me to

Open up the gate for you

Os “politicians” que saltitam nas ruas do Dylan, provavelmente são os políticos conservadores angariando votos enquanto as mães dos jovens que morreram na longínqua Guerra do Vietnã choram seus mortos. Enquanto isso, os políticos brazucas dançam “em guetos arruinados”, já que a guerra aqui é de outra natureza; é a guerra da violência urbana que ceifa vidas a cada nova estatística.

#### 4.4 DYLAN E A BÍBLIA

Dylan começa a flertar com os textos bíblicos muito antes da sua conversão em 1979. Ao compreender a interiorização da Bíblia pelo Dylan (que ele chamou de “livro fundador”) e sua absorção lírica, podemos apreciar melhor o poder de algumas de suas canções.

A Bíblia fascinou o jovem Dylan que extraiu de suas parábolas inspiração para algumas de suas canções. O caso mais curioso, com certeza, é o de *All Along The Watchtower*. Os dois trechos que esclarecem o cenário apocalíptico da enigmática letra de *All Along The Watchtower* são encontrados, respectivamente em Isaías capítulo 2, versículos 5 ao 9 e Ezequiel capítulo 3, versículo 6:

Prepare the table, watch in the watchtower, eat, drink: arise, ye princes, and anoint the shield. For thus hath the Lord said unto me, Go, set a watchman, let him declare what he seeth. And he saw a chariot with a couple of horsemen, a chariot of asses, and a chariot of camels; and he hearkened diligently with much heed: And he cried, A lion: My lord, I stand continually upon the watchtower in the daytime, and I am set in my ward whole nights: And, behold, here cometh a chariot of men, with a couple of horsemen. And he answered and said, Babylon is fallen, is fallen; and all the graven images of her gods he hath broken unto the ground (ISAIAH 21:5-9).

[...]

He heard the sound of the trumpet but did not take warning; his blood will be on himself. But had he taken warning, he would have delivered his life. But if the watchman sees the sword coming and does not blow the trumpet and the people are not warned, and a sword comes and takes a person from them, he is taken away in his iniquity; but his blood I will require from the watchmans's hand (EZEKIEL 3:6).

Ao ler os trechos selecionados, percebemos a letra quase que na íntegra, com a sentinela da torre, o príncipe, os cavaleiros, o “wildcat” e o mau agouro trazido no vento.

O Velho Testamento é incomparavelmente menos unitário na sua composição do que os poemas homéricos, é mais evidentemente feito de retalhos – mas cada um deles pertence a um contexto histórico-universal e interpretativo da história universal. Ainda que tenham recebido alguns elementos dificilmente encaixáveis, ainda assim estes são aprendidos pela interpretação; e assim o leitor sente a cada instante a perspectiva religiosa e histórico-universal que confere a cada um dos relatos o seu sentido e a sua meta globais (AUERBACH, 1976, p. 14).

Gilmour observa que “as influências musicais de Dylan incluíam o *Evangelho*, e grande parte da música americana de *folk* e *blues* que se revelou tão formativa era infundida com imagens bíblicas também” (GILMOUR, 2004, p. 12). Em suas primeiras canções Dylan frequentemente fazia referência a Jesus e a temas tanto do *Novo Testamento* como das escrituras hebraicas.

O que fascinou o jovem Dylan sobre a Bíblia foi o que o fascinou sobre o *folk* e *blues*: “sua linguagem arcaica e ressonante, o poder metafórico que lhe permitiu falar de uma experiência mais profunda, um mistério mais duradouro, do que a linguagem dos jornais e revistas” (MARQUSEE, 2005, p. 237).

Na canção, dois cavaleiros se aproximam na distância, e a sua mensagem é que uma civilização caiu. O primeiro dos três versos que compõem *All Along the Watchtower* compreende um diálogo entre os dois cavaleiros bíblico, reformulado por Dylan como o *joker* (o palhaço, o irônico) e o ladrão, ao passo que o rosnado do *wild cat* (felino selvagem de menor porte) e o uivo do vento são arautos do fim dos tempos, a queda da Babilônia. A forma circular da estrutura da canção “traz-nos continuamente de volta ao mesmo momento, ao fato de que não há nenhuma maneira de sair dali (There must be some way out of here)” (MARQUSEE, 2005, p. 238). No comentário de Marqusee, Dylan grita as palavras como se estivesse tentando se fazer ouvir acima das agitadas águas do Dilúvio.

Dylan é um poeta profundamente espiritual, e sua espiritualidade é profundamente moldada pela Bíblia cristã, e este aspecto está muito nítido neste que é considerado o primeiro álbum de rock bíblico: *John Wesley Harding*.

Woody Guthrie tinha morrido em outubro, pouco antes de Dylan ir para Nashville gravar seu primeiro trabalho após a queda de moto. Dylan havia completado a maioria das letras do *John Wesley Harding* antes de começar a trabalhar nas músicas. Como ele deixou claro nas entrevistas na época, ele estava conscientemente tentando escrever com moderação e precisão. “Não há buraco em nenhuma das estrofes, não há nenhum preenchimento em branco, cada linha tem algo”. Allen Ginsberg, com quem Dylan discutiu a mudança de estilo, confirmou: “Não haveria nenhuma linguagem desperdiçada, nenhuma respiração desperdiçada, todas as imagens deveriam ser funcionais e não ornamentais” (VOZICK-LEVINSON, 2017). Seu primeiro trabalho pós-acidente, o praticamente EP *John Wesley Harding*, com suas densas letras e seu clima austero que se refletia também na capa que destoava do colorido psicodelismo reinante do período, era o trabalho que mais radicalmente se desviava daquilo que desenvolvera na chamada fase *dream song* que antecedeu a queda da moto.

Cartwright Burt, um estudioso da Bíblia, afirma ter encontrado 61 referências bíblicas somente no álbum *John Wesley Harding*. “Os cabeludos bicho-grilo, anti-Guerra do Vietnã não estavam acreditando no que ouviam em *John Wesley Harding*. Muitas referências à Bíblia e nada de guitarra solo” (ESPANA, 2012), conta o dylanólogo Sid Griffin. A guinada que o afastava do som empapado de Benzadrine dos Hawks e do *Highway 61 Revisited*, de fato, surpreendeu a todos.

O álbum *John Wesley Harding* junto com as composições resultantes do *Basement Tapes* e *Music From The Big Pink* foram o estopim para o que viria a ser rotulado de Americana, ou seja, canções com roupagem *country* roqueira tão características de trabalhos como *Sweetheart Of The Rodeo* (dos Byrds), *Sticky Fingers* (dos Rolling Stones) bem como *Workingman’s Dead* e *American Beauty* (do The Grateful Dead).

O jornalista Pascal-Emmanuel Gobry afirma que é “precisamente porque Dylan é um poeta, suas letras são multifacetadas, alusivas, misteriosas e funcionam em várias camadas. Elas não são sobre religião de forma simplista”. Em uma entrevista, Dylan disse, “Eu vejo Deus em uma margarida. Eu posso ver Deus à noite, no vento e na chuva. Vejo a criação quase em toda parte. A maior forma de música é a oração. Do rei Davi, Salomão, no uivo de um coioote, no barulho da terra” (ROGOVOY, 2009, p. 226).

A misteriosa resposta às nove perguntas da canção *Blowin’ in the Wind* traz à mente o “ruach”, nome hebraico da Bíblia para o espírito de Deus, que significa vento, sopro e espírito. A primeira menção ao uso da palavra na Bíblia aparece no segundo verso: “O espírito de Deus (Ruach) pairava sobre as águas” (Gênesis 1:2). Em Gênesis 6:17 “ruach” é traduzido por “sopro de vida”, ao passo que em Gênesis 8:1 a mesma palavra descreve o vento. No total, a palavra “ruach” é encontrada quase 400 vezes no *Antigo Testamento*.

Dylan, ainda que tenha sido criado dentro da tradição judaica (suas primeiras, por assim dizer, apresentações eram diante de amigos e familiares em reuniões religiosas entoando cânticos hebraicos), sempre flertou com elementos do Cristianismo, e acabou convertendo-se em um “Born-Again Christian” em 1979 para o espanto geral dos seus fãs.

A busca pela autêntica música do passado, aquela que ecoava as verdades longínquas é uma garimpagem que Dylan vem fazendo desde sempre. Suas canções parecem, muitas vezes, tanto em função da estrutura melódica quanto da linguagem e temática, como canções desenterradas do passado. Sempre houve essa busca nos versos simples do *rural blues*, do *folk* e do *western*. A filosofia do homem simples era uma das fontes do trovador de Duluth:

Há menções nas Escrituras, que diz que Deus ocultou as revelações do sábio e do inteligente e as revelou aos pequeninos (Mateus 11, 25; Lucas 10, 25), assim como do fato de que Cristo não elegeu como seus primeiros apóstolos homens de elevada posição e cultura, mas pescadores e publicanos e outros homens humildes semelhantes (AUERBACH, 1976, p. 133).

[...]

Os pagãos altamente instruídos espantavam-se diante da ideia de que escritos que, na sua opinião estavam redigidos numa língua impossível, inculta e sem qualquer conhecimento das categorias estilísticas, contivessem a mais elevada das verdades (AUERBACH, 1976, p. 134).

Dylan, nas suas características tiradas de humor, citou Smokey Robinson (o cantor de *Rhythm & Blues* de Detroit) como um dos maiores poetas americanos de todos os tempos. Mas, humor à parte, Dylan sempre deu maior atenção aos poetas mais populares, aos versadores de feira, aos semiletrados tocadores de *blues* do que aos engessados poetas louvados pela Academia. Muitos destes músicos andarilhos tocavam canções *gospel* em que se ouvia o linguajar longínquo de um mundo antigo, no caso a Europa do início do século XVII – época em que a versão mais conhecida da Bíblia em língua inglesa foi traduzida.

Mas mesmo antes de flertar, mais explicitamente, com as sagradas escrituras no primeiro álbum pós-acidente, Dylan já pulverizava seus versos com trechos dos versículos, perambulando pelos textos sagrados do *Velho Testamento* muito antes de sua conversão definitiva que ocorreria no final dos anos 1970. *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*, por exemplo, recolhe vários pedaços do capítulo 26 do *Livro de Ezequiel*. Dylan, para usarmos um termo Darwiniano, macaqueia a floreada linguagem da Bíblia em algumas canções da sua fase delirantemente surrealista. E embora muitos fãs de Dylan insistissem em tratar as músicas da sua fase cristã como se fossem uma afronta pessoal, Christopher Ricks, um ateu confesso, afirma que: “Se eu, algum dia, me tornar cristão, será por causa daquilo que se ouve em algumas canções do Dylan” (RICKS, 2003, p. 380).

Ricks (2003) monta um curioso mapa que traça, a partir de fragmentos do *Velho Testamento*, linhas que unem os profetas do mundo antigo aos versos do Dylan. Além do *All Along The Watchtower* e *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*, *I Want You* parece também ter tido uma página aberta da Bíblia servindo de gatilho inspiracional e fornecedora lexical. Mas diferentemente da canção apocalíptica dos cavaleiros, as pontes de *I Want You*, ainda que curiosas, não necessariamente nos levam longe, ou mesmo a lugar algum. O próprio Ricks não dedica mais do que algumas esparsas linhas a respeito.

As curiosas linhas pontilhadas que ligam os versículos 3, 4, e 6 do capítulo 12 do *Eclesiastes* (*Velho Testamento*) a trechos da letra de *I Want You* se tornam visíveis quando colocados lado a lado:

<i>Ecclesiastes</i> chapter 12 King James Version	<i>I Want You</i>
3 In the day when the keepers of the house shall tremble, and the strong men shall bow themselves, and the grinders cease because they are few, and those that look out of the windows be darkened,	The lonesome organ grinder cries
4 And the doors shall be shut in the streets, when the sound of the grinding is low, and he shall rise up at the voice of the bird, and all the daughters of musick shall be brought low;	Upon the street where mothers weep But all their daughters put me down
6 Or ever the silver cord be loosed, or the golden bowl be broken, or the pitcher be broken at the fountain, or the wheel broken at the cistern.	The silver saxophones say I should refuse Me drinkin' from my broken cup you

Quando 1: *I Want You* e a Bíblia.

Fonte: Ricks (2003).

No arranjo multifacetado que resulta das suas colagens, trechos das Escrituras Sagradas não poderiam ficar de fora, afinal de contas, estamos falando dos Estados Unidos, uma nação que foi, como se comumente diz, colonizada com um rifle em uma das mãos e a bíblia na outra. Respingar o verso com referências bíblicas contribui para ampliar esse retrato final, e não podemos ignorar a multifacetada e caleidoscópica colagem de imagens que fazia parte da poética de Dylan a partir de 1965-66. É nesta equação que entra o “broken cup”. Leonard Cohen, outro bardo judeu de língua inglesa, também cantou sobre o cálice quebrado (Don’t drink from that cup, it’s all caked and cracked along the rim) em *Dress Rehearsal Rag* assim como Tom Waits em *Jockey Full Of Bourbon*. No filme *A Serious Man*, dos irmãos Coen, que tem como pano de fundo a comunidade judaica de sua Minnesota natal (o mesmíssimo pano de fundo do qual o jovem Zimmerman também surge), há uma cena que tem o cálice como foco. O Kiddush Cup, ou Cálice Kidush em português, é um dos presentes mais recorrentes dados ao garoto em seu Bar Mitzvah (a cerimônia que insere o jovem judeu na comunidade judaica).

Em algumas tradições islâmicas, comenta-se que o profeta Maomé proibiu os seus de beberem de um copo rachado ou quebrado:

Este Hadith ensina os muçulmanos o comportamento adequado de um muçulmano. Por exemplo, ao beber do lado lascado do copo a pessoa pode engolir substâncias que se acumularam perto do lado lascado. Além disso, pode não ser capaz de desfrutar de sua bebida quando ele está bebendo do lado lascado do copo. Não é benéfico. Um dos nossos viu um homem uma vez comprando bens inferiores e disse-lhe: “Não compre, você não sabe que Deus não abençoou coisas inferiores?”. Além disso, o lado lascado do copo pode causar ferimentos à boca (EL-JOZEYAH, 2003, p. 296-297).

São Pedro toma o sacramento de um copo quebrado, como fez na Santa Ceia. A Bíblia não faz nenhuma menção ao cálice, exceto no contexto da Ceia e não dá nenhuma importância para o objeto em si. O *Evangelho de Mateus* (26: 27-29), afirma:

E, tomando o cálice, e dando graças, deu-lho, dizendo: Bebei dele todos; Porque isto é o meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados. E digo-vos que, desde agora, não beberei deste fruto da vide, até aquele dia em que o beba novo convosco no reino de meu Pai (MATEUS 26:26-29).

#### 4.5 UNDER THE INFLUENCE OF: AS INFLUÊNCIAS (PRIMEIRA DOSE)

A poética dylaniana nasce não necessariamente das páginas de livros (ele sempre admitiu não ser aquilo que se chama de leitor ávido), mas sim das letras dos *folks*, *rural blues*, *country* e do *rock'n'roll*. Sua concepção de história nasce dos versos de Leadbelly, Robert Johnson e Woody Guthrie. Vale a pena lembrar que foi de *Bound For Glory*, a fictícia autobiografia do Woody Guthrie, que *On The Road* do Jack Kerouac nasceu, ou seja, o *beat* também bebeu desta mesma fonte da filosofia de vida do homem comum.

Em uma entrevista de 1965 com Paul J. Robbins, Dylan diz: “Você lê *The Two Roads* de Robert Frost, lê T. S. Eliot, você lê toda aquela besteira e é ruim, não é bom. Não tem nada consistente, é apenas aquela merda de ovo cozido que fica molinho” (ROBBINS, 1965). E como não poderia deixar de ser, o sempre contraditório Dylan, comenta em seu livro de memórias que:

Carl Sandburg, o poeta da pradaria e da cidade, Robert Frost, o poeta das meditações sombrias e Archibald MacLeish, o poeta das pedras noturnas e da terra veloz, esses três, o Yeats, o Browning e o Shelley do Novo Mundo, eram personalidades impressionantes, haviam definido a paisagem da América do século XX. Colocaram tudo em perspectiva (DYLAN, 2005, p. 121).

Dylan chegou a escrever uma peça teatral com MacLeish que nunca foi encenada.

MacLeish disse que me considerava um poeta sério e que meu trabalho seria a pedra de toque para as gerações depois de mim, que eu era um poeta pós-guerra da Era do Ferro, mas que eu parecia ter herdado algo metafísico de uma era passada (DYLAN, 2005, p. 126).

Nas suas Memórias ele destaca a importância que a Biblioteca Pública de Nova York teve na sua formação de leitor. Ele fala de um tormento, uma fome do saber que procurava saciar no prédio monumental no centro da Big Apple. Outro espaço de peso na sua formação

foi o apartamento do casal Chloe Kiel e Ray Gooch no qual ficou hospedado por algum tempo durante o ano de 1961.

Havia todo tipo de coisa ali, livros sobre tipografia, epigrafia, filosofia, ideologias políticas. O material podia deixar você de olhos esbugalhados. [...] Geralmente eu abria um livro no meio, lia algumas páginas e, se gostasse, voltava ao começo. [...] Eu estava em busca da parte de minha educação que nunca recebi. [...] Um monte desses livros eram grandes demais para ler, como sapatos gigantes feitos para gente de pé grande. Li basicamente os livros de poesia. Byron, Shelley, Longfellow e Poe. Memorizei o poema Os Sinos, de Poe, e dedilhei uma melodia para ele no violão. [...] Eu lia páginas em voz alta e gostava do som das palavras, da linguagem. [...] Eram como as letras de música folk, só que mais elegantes. [...] Não havia barulho na casa de Ray, só se eu ligasse o rádio ou escutasse discos. Se não, havia apenas um silêncio sepulcral e eu sempre voltava aos livros. Escavava entre eles como um arqueólogo (DYLAN, 2005, p. 46-50).

“Não havia grandes livrarias por ali, de modo que teria sido difícil encontrar tais obras em um só lugar” (DYLAN, 2005, p. 52) conta Dylan.

A fase em que Dylan compôs as chamadas “dream songs”, em que ele desenvolve sua lírica de maneira mais livre, parece se originar daquilo que veio a ser conhecido como “erlebte Rede”, “stream of consciousness” ou ainda “monologue intérieur”. Sabendo que a fase “dream song” surge quando Dylan está em vertiginosa velocidade, devidamente abastecido de anfetamina, não é de se estranhar que tenha optado pela escrita de alta velocidade da “stream of consciousness”, já que, como menciona Auerbach, “o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir” (AUERBACH, 1976, p. 484).

Dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical (AUERBACH, 1976, p. 494).

Jack Kerouac, o autor do livro que segundo Dylan o fez querer fugir de casa depois de ter lido, comenta a respeito dos sonhos na introdução de sua obra sobre o mundo onírico:

É bom que o leitor saiba que este livro não passa de uma compilação de sonhos anotados às pressas à medida que ia despertando – e estão todos descritos da maneira mais espontânea e fluída, tal como sucede durante o sono, por vezes até mesmo antes de me sentir totalmente acordado (KEROUAC, 2001, p.3).

[...]

O fato de sonharmos todas as noites é um vínculo que liga a humanidade, numa união, digamos, tácita, que também comprova a natureza transcendental do universo (KEROUAC, 2001, p. 3-4).

Julian Stallabrass (MORGAN, 2015) ao fazer comentários a respeito da obra o *Elefante Celebes* diz que “Breton olha para técnica de colagem de Ernst e para a maneira com que Ernst converge elementos diversos e irracionalmente conectados juntos, forçando-os a uma proximidade e ele diz que entre estes elementos, o artista executa um tipo de carga poética”. Max Ernst, que devorou o livro *A Interpretação dos Sonhos* do Freud, usou muito a imagética do sonho na criação de um novo e irracional tipo de beleza, fazendo uso amplo da técnica da colagem. O Movimento Surrealista, ainda segundo Stallabrass, queria “libertar a mente da mão morta do cálculo e da racionalidade, para libertar o desejo em uma revolução perturbadora e bela da mente humana”. Ao final do documentário, ele comenta que “Podemos achar uma maneira de ler estes elementos, decifrando-os e vendo como os elementos se encaixam, mas, no final, não é para chegarmos a uma solução final para o quebra-cabeça”. Ou seja, o resultado da obra deve-se mais pelo impacto que exerce nas emoções do que sobre o aspecto racional. “Muitas das canções de Bob Dylan desta época (dos *dream songs*) são elípticas e não fazem muito sentido” (ESPANA, 2012) garante Sid Griffin. “Letras não têm de significar coisa alguma, às vezes são apenas palavras que se encaixam” diz Dylan em uma entrevista à *Playboy* de 1966.

No que diz respeito à arte da colagem, Ernst disse que “é a exploração sistemática do encontro, artificialmente provocada ou fruto da coincidência, de duas ou mais realidades mais independentes em um plano aparentemente inadequado e a centelha da poesia criada pela proximidade destas realidades” (WALTHER; SUCKALE, p. 608, 2002). Haroldo de Campos, na sua introdução a *Serafim Ponte Grande*, destaca que:

Ainda na projeção da metonímia sobre a grande sintagmática da narrativa, tal como ocorre no *Serafim*, é possível identificar um processo característico do cubismo: a colagem, a justaposição crítica de materiais diversos, o que em técnica cinematográfica parece equivaler de certo modo à montagem. A colagem, e mesmo a montagem, sempre que trabalhem sobre um conjunto já constituído de utensílios e materiais, inventariando-os e remanipulando-lhes as funções primitivas, podem se enquadrar naquele tipo de atividade que Lévi-Strauss define como “bricolage” (elaboração de conjuntos estruturados, não diretamente por meio de outros conjuntos estruturados, mas pela utilização de resíduos e fragmentos), a qual, se é característica da “pensée sauvage”, não deixa de ter muito em comum com a lógica de tipo concreto, combinatória, do pensamento poético (ANDRADE, p. 9, 2004) grifos do autor].

“O poeta é, por essência, alguém que deve construir para si um outro mundo porque, neste mundo, não acha onde mergulhar verdadeiramente suas raízes” (PIERRE; SCHUSTER, 1988, p. 107), e posto assim:

A poesia autêntica é inexplicável. Sem dúvida porque procede de um irreprimível movimento, saído do mais fundo do ser. Orientado do interior para o exterior. Partido do informável e por vezes ainda mal separado desse informável. E não tanto discurso sobre algo, que palavra livrando-se como palavra. Qualificado por seu próprio jorro. Tirando seu fim e sua definição desse jorro (PIERRE; SCHUSTER, 1988, p. 9).

No *Manifesto Surrealista* de 1924, Breton definiu o Surrealismo como um “automatismo psíquico puro, pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, por escrito ou por qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento. Seria um ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética e moral”.

#### 4.6 A POESIA E O VINIL

O poeta galês Dylan Thomas gravou sua prosa poética *A Child's Christmas in Wales* pela BBC em 1952. Rebatizado de *A Child's Memories of a Christmas in Wales* e lançada pela revista *Harper's Bazaar*, foi um dos álbuns mais vendidos daquele natal nos Estados Unidos. A família Zimmerman, como toda família classe média americana, muito provavelmente incluiu o vinil-fenômeno-de-vendas à sua discoteca, e como é de praxe, deve ter colocado a bolacha a rodar a cada natal. A anedótica narrativa de Thomas deve ter tido algum impacto sobre o jovem Robert Zimmerman, tanto é que anos mais tarde o nome do poeta galês ressurgiria quando resolve escolher o novo pseudônimo.

O impacto que tiveram os álbuns de poetas no início dos anos 1950 não pode ser ignorado quando se analisa a obra de Bob Dylan. Os poetas da *Geração Beat* se aproveitaram do recurso tecnológico a sua disposição para embalar as suas poesias com fundo musical apropriado aos seus versos transgressores, ou seja, a tradição de recitar versos tendo um pano de fundo musical estava voltando. A lira regressava à lírica.

Dylan comenta em suas memórias o impacto que teve o rádio na sua infância e formação. “Tristemente, o que quer que tocasse não refletia nada além de água-com-açúcar, e não as questões “Médico e Monstro” do momento. As ideologias de rua de *On The Road*, *Howl* e *Gasoline* que sinalizavam um novo tipo de existência humana não estavam ali, mas

como se poderia esperar que estivessem? Discos de 45 rotações eram incapazes disso” (DYLAN, 2004, p. 44). Roberto Muggiati se pergunta “se a jazz-poetry era tão formidável, por que se esvaziou e desapareceu? A resposta é óbvia. Aquela fusão música / palavra tão ansiosamente procurada pelos *Beats* se realizou nos anos 1960, através do rock. Bob Dylan sempre se definiu mais como um *beatnik* do que como *hippie*” (BIVAR; WILLER; BUENO; FRÓES; ESCOBAR; MORAES; MUGGIATI, 1985, p. 81).

Jack Kerouac injetou uma boa dose de coloquialismos, aliteraões e ressonâncias em seus textos. A leitura que fez para o poema *October In The Railroad Earth* incluída no vinil *Jack Kerouac & Steve Allen: Poetry For The Beat Generation*, de 1959, contém inúmeros exemplos disto:

It was the fantastic drowse and drum hum of lum mum afternoon nathin' to do, ole Frisco with end of land sadness-the people-the alley full of trucks and cars of businesses nearabouts and nobody knew or far from cared who I was all my life three thousand five hundred miles from birth-O opened up and at last belonged to me in Great America.

[...]

Blue sky above with stars hanging high over old hotel roofs and blowers of hotels moaning out dusts of interior, the grime inside the word in mouths falling out tooth by tooth, the reading rooms tick tock big clock with creak chair and slant boards and old faces looking up over rimless spectacles bought in some West Virginia or Florida or Liverpool England pawnshop long before I was born and across rains they've come to the end of the land sadness end of the world gladness (KEROUAC; ALLEN, 1959).

Em alguns momentos Kerouac chega a cantar “hear the crazy music ‘Mama, he treats your daughter mean. Mama, Papa, and don’t you come in here I’ll kill yo’ etc. getting high by myself in room glooms and all wondrous”. Enquanto em outro trecho entoa os trejeitos da maneira de falar do negro americano. Fechando tudo com uma onomatopéica final: “I should have played with her shurrouruuruuruuruuruurkdiei”.

Allen Ginsberg, na sua peculiar pontuação, no texto que faz parte do encarte do álbum *Desire*, explica que:

Dylan’s spontaneous ritards & talk-like mouthings for clarity. these songs are the culmination of Poetry-music as dreamt of in the 50’s & early 60’s – poets reciting-chanting with instruments and bongos – Steady rhythm behind the elastic language. poet alone at microphone reciting-singing surreal-history love text ending in giant “YEAH!” when minstrel gives his heart away & says he wants to stay. Dylan will stay here with us! “You may not see me tomorrow.” So he now lets loose his long-vowel yowls & yawps over smalltowns’ antennaed rooftops (DYLAN, 1976).

Roberto Muggiati explica o processo adotado pelos poetas *Beats* para musicar seus versos, uma abordagem muito similar àquela adotada pelos bluseiros e pelo próprio Dylan quanto às apropriações tão característicos na sua obra:

Para dar o seu recado, o “bopper” escolhia um ponto de referência conhecido de todos, geralmente uma canção popular como *Body and Soul* ou *The Man I Love*. E então estraçalhava o tema, desenvolvendo toda uma série de novas técnicas e ideias e, muitas vezes, construindo uma outra música sobre os destroços da primeira. Legalmente, o tema transformado era considerado uma composição autônoma e assim muitas improvisações se tornaram composições independentes, como *Lullaby of Birdland*, de George Shearing, baseada em *Love Me Or Leave Me* (experimente assobiar uma, enquanto toca a outra na vitrola) (BIVAR; WILLER; BUENO; FRÓES; ESCOBAR; MORAES; MUGGIATI, 1984, p. 74) [grifos dos autores].

“Leia o livro, mas lentamente e em voz alta, pausando com reflexão” poderiam ser as instruções da página de abertura de *Tarantula*. Dylan estava tão somente apanhando o bastão que fora passado adiante. Apollinaire, o poeta dos *Calligrammes*, pronunciou em 1917, em uma conferência intitulada *Os Poetas e o Espírito Moderno*:

Podemos prever o dia em que o fonógrafo e o cinema sendo as únicas formas de impressão os poetas terão uma liberdade desconhecida até agora [...] No domínio da inspiração, sua liberdade não pode ser menor que a de um jornal quotidiano que trata numa mesma página de matérias tão diversas, percorre países os mais distanciados. Perguntamos por que o poeta não teria uma liberdade pelo menos igual, e por que seria levado, na época do telefone, do telégrafo sem fio, a uma maior circunspeção em face dos espaços? (ANDRADE, 1964, p.37-38).

O Brasil dos anos 1950 forneceu novos veículos pelos quais a poesia transitaria. “Em uma sociedade ensaiando um processo de rápida urbanização e acelerada industrialização, a fome de ficção e poesia das multidões (seria) aplacada via meios de comunicação de massa – rádio, jornais, revistas, cinema etc” (ARAÚJO, 1999, p. 46). Se bem que estávamos meramente dando prosseguimento à tradição das leituras em salões tão bem retratadas nas páginas do Alencar e Machado. José de Alencar, em *Como e Porque Sou Romancista*, dedica generosas linhas à sua tarefa de leitor e o quanto isto lhe rendeu na sua formação como romancista. Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* comenta a respeito da “tradição de auditório” e o quanto a “grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida” contribuiu ao aspecto “recitativo e à musicalização dos poemas” em uma nação em que “as edições eram escassas”, a serenata, o sarau e a reunião “multiplicavam a circulação do verso, recitado ou cantado” (CANDIDO, 2010, p. 84).

## 4.7 O MÉTODO

O produtor e roteirista Larry Charles conta que ele e Bob Dylan conceberam uma série cômica para o canal HBO na década de 1990 que nunca chegou a se concretizar. “Na época, ele estava mergulhado profundamente nos filmes de Jerry Lewis, e ele queria fazer uma comédia-pastelão, tipo Buster Keaton”. Charles, que mais tarde escreveria junto com Dylan o roteiro de *Masked And Anonymous*, lembra de Dylan trazendo uma caixa cheia de papezinhos com frases escritas e despejá-la sobre a mesa. Uma maneira de compor que em muito lembra àquela dos Dadaístas:

Eu percebi que deveria ser assim que ele escreve as suas canções. Ele leva esses rascunhos e passa a juntá-los e faz sua poesia a partir disso. Ele tem todas essas ideias e depois, de uma forma subconsciente ou inconscientemente, deixa-os sintetizarem em algo coerente. E é isso que acabamos por escrever também. Acabamos por escrever em uma técnica *cut-up*. Pegávamos pedaços de papéis, colocávamos lado a lado, e tentávamos encontrar algum sentido naquilo, tentando achar uma possível história no meio daquilo tudo. No fim, escrevemos uma sofisticada comédia-pastelão, que é cheio de surrealismo e todas aquelas coisas que já tinha nas suas músicas (GROW, 2014).

Oswald de Andrade, que testemunhou o vanguardismo europeu na sua eclosão e despachou nas suas bagagens de volta ao Brasil os conceitos de que “a idéia de uma técnica cinematográfica que envolve necessariamente a de montagem de fragmentos”. A prosa experimental do Oswald com “a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma-crítico-satírico” (ANDRADE, 1964, p.39) parece ser o modelo ideal para transpor os versos recheados de imagens oníricas das *dream songs* de Dylan. “O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve” destaca o próprio Oswald (ANDRADE, 2004, p. 34).

Grande parte dos textos que foram publicados a respeito do Tropicalismo procura sempre salientar “o caráter de colagem das canções [...] a justaposição de ideias, imagens e citações que o texto contém” (MALTZ; TEIXEIRA; FERREIRA, 1993, p. 82). Estas análises trazem um traço comum que é de vincularem o Tropicalismo à poética de Oswald de Andrade e à antropofagia, onde o “fragmento é o reflexo e a reflexão” (MALTZ; TEIXEIRA; FERREIRA, 1993, p. 91). Esta noção da fragmentação é reconhecida por Octavio Paz como “uma das marcas da modernidade. Segundo ele, a poesia moderna percebe o fragmento e tenta

reagrupá-lo, a fim de recuperar a imagem do mundo” (MALTZ; TEIXEIRA; FERREIRA, 1993, p. 91).

Ainda em seu livro de memórias lançado em 2004, Dylan dedica algumas linhas ao seu método criativo, mencionando que em algumas de suas canções, como *Everything Is Broken*, por exemplo, o “significado semântico está todo no som das palavras, a letra seria seu par para a dança”, ele também faz comentários em relação aos ritmos explosivos que podem “aprisionar as palavras” de uma canção, fazendo com que a música pareça “alheia à existência da letra”.

Em *Crônicas* há uma passagem em que Dylan comenta suas quilométricas e verborrágicas narrativas:

Os sociólogos diziam que a TV tinha intenções mortíferas e estava destruindo a mente e a imaginação dos jovens – que o nível de atenção deles estava sendo levado de arrasto. Talvez fosse verdade, mas uma canção de três minutos também fazia a mesma coisa. Sinfonias e óperas são incrivelmente longas, mas a plateia jamais parece perder o fio ou fracassar em acompanhá-las. Com a canção de três minutos, o ouvinte não tem que lembrar de nada tão remoto quanto vinte ou sequer dez minutos atrás. Não há nada com que você tenha que ser capaz de se conectar. Nada para lembrar. Muitas das canções que eu estava cantando eram de fato longas (DYLAN, 2004, p. 67).

Algumas páginas adiante, Dylan completa o pensamento ao dizer que: “você tinha que ser capaz de pôr tudo em um parágrafo ou em um verso de canção se quisesse fazer direito” (DYLAN, 2004, p. 73).

No documentário *Getting to Dylan* o repórter da BBC Christopher Sykes tenta decifrar, e até mesmo dissecar, o método que Dylan utiliza para compor as suas canções mais imagéticas:

Sykes: Your songs, a lot of them are constructed like movies.  
 Dylan: My songs are?  
 Sykes: They're like compressed ...  
 Dylan: Which ones?  
 Sykes: All Along the Watchtower, for example, (...) it's like very tight imagery of enormous length and had things striped out of it, leaving only these kind of key words and suggestions of sound and stuff in it. Am I right about you doing it like that?  
 Dylan: No.  
 Sykes: How do you ...  
 Dylan: Many ways.  
 Sykes: The stories with visual images, that's what I'm saying.  
 Dylan: I don't know whether they are ... I don't know whatever they are to whoever is listening to them. No, I don't do those things, I don't have any plans or set way of writing songs (SYKES, 1987).

Na Big Pink, a casa de dois pisos pintada com cor de milk-shake de morango onde os membros da nova banda ficaram morando enquanto trabalhavam naquilo que viria a ser *Blonde On Blonde* (que contém a canção *I Want You*), Dylan chegava:

Todo dia, de cinco a sete dias por semana, por sete ou oito meses. “Bob chegava com regularidade por volta do meio-dia. Ele fazia café e ficava batendo alguma coisa na máquina de escrever, muito alto se os Hawks ainda estivessem dormindo. Eu ficava espantado com a sua habilidade na máquina” diz Garth Hudson, “como ele entrava, se sentava à máquina, escrevia uma letra de música. E o que também era espantoso era que quase todas as músicas eram engraçadas” (SOUNES, 2002, p. 199) [grifos do autor].

#### 4.8 A TERCEIRA E QUARTA ESTROFE DE TANTO E I WANT YOU

Todos meus pais querem me dar  
 Amor que há tempos não está lá  
 E suas filhas vão me deixar  
 Por isso não me preocupar

Eu voltei pra minha sina  
 Conte pra uma menina  
 Meu medo só termina estando ali  
 Ela é suave assim  
 E sabe quase tudo de mim  
 Ela sabe onde eu  
 Queria estar enfim

Now all my fathers, they've gone down  
 True love they've been without it  
 But all their daughters put me down  
 'Cause I don't think about it

Well, I return to the Queen of Spades  
 And talk with my chambermaid  
 She knows that I'm not afraid to look at her  
 She is good to me and there's

Nothing she doesn't see  
 She knows where I'd like to be  
 But it doesn't matter

#### 4.9 UNDER THE INFLUENCE OF: AS INFLUÊNCIAS (SEGUNDA DOSE)

A “Queen of Spades”, é uma carta do Tarô que carrega diversos significados e corresponde a Queen of Swords, a rainha de espadas. A Dama de Espadas é também um famoso conto do poeta russo Alexander Pushkin. Nesse trecho da canção original, a voz narrativa flerta, por assim dizer, com duas mulheres de vivências díspares: a sofisticada e enigmática Queen of Spades e a mais mundana e simplória Chambermaid.

O trecho “All my fathers, they've come down” pode ser lida como uma referência que Dylan faz as suas influências literárias e musicais. Entre as primeiras influências que Dylan descreve em seu livro de memórias *Chronicles*, destaca-se a sua relação com a Suze Rotolo (a garota da capa do segundo álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*). No mesmo livro ele cita também as obras de Bertolt Brecht e Kurt Weill e os Simbolistas franceses, aliás, Paul Verlaine e Arthur Rimbaud são mencionados diretamente na canção *You're Gonna Make Me Lonesome When You Go*. “Dylan é o descendente improvável de Rimbaud e Whitman” escreve Francine Prose. No *New York Times*, Robert Sheldon descreveu as letras de Dylan como tendo “um pé plantado no vernáculo das pradarias americanas e o outro nas ‘águas instáveis’ dos poetas simbolistas” (WALD, 2016, p. 93).

Talvez uma frase de uma carta escrita por Rimbaud para se auto-definir sirva bem a Dylan: “Je est un autre.”, frase que se assenta bem ao multifacetado artista americano tão obcecado por escapar da própria identidade. Uma miríade de facetas que o belíssimo filme *I'm Not There* captura tão bem. “He's (who) not busy being born is busy dying”, esbraveja o raivoso poeta simbolista-roqueiro. O título do seu quarto álbum, *Another Side of Bob Dylan*, parece engraçado, passados cinquenta anos e inúmeras gravações mais tarde, como poderíamos saber então que “o homem viria a ter mais lados do que um globo espelhado de discoteca?” (STEVENS; PROSE) pondera Sara Stevens.

Outras referências literárias nas canções de Dylan e que remetem as suas influências incluem o título do álbum *Blood on the Tracks* que tem como base um romance de Tchekhov chamada *A Estepe*, em que num trecho, da história dentro da história, um personagem comenta que: “Eles encontraram sangue sobre a trilha”. Lewis Carroll marca presença com *Tweedle Dee and Tweedle Dum*, enquanto que Arthur Conan Doyle é mencionado em *Talkin'*

*John Birch Paranoid Blues* e F. Scott Fitzgerald no *Ballad of a Thin Man* e *Summer Days*, só para citar alguns. Na entrevista a Ron Rosenbaum para a revista *Playboy* de 1978, Dylan cita Tchekhov como seu escritor favorito e Henry Miller como “o maior escritor americano”.

Ele também inclui contistas na sua lista de influências, com nomes como Jules Verne, Edgar Rice Burroughs, Luke Short e H.G. Wells. Dylan é tanto um poeta quanto um contador de histórias, e já descreveu seu fascínio pela música *folk* e seus cantores dizendo que *folksingers* “cantavam canções como se fossem livros, mas sintetizadas apenas em alguns versos”. Em outras palavras, *folksingers* eram concisos contadores de histórias. Em 1967, Ellen Willis escreveu que “é um truísmo entre os admiradores de Dylan, que ele é um poeta usando *rock and roll* para espalhar sua arte” (DETTMAR, p. 117, 2009).

#### 4.10 KEROUAC E RIMBAUD

“Kerouac começou a aprender inglês apenas aos seis anos de idade” (KEROUAC, 2006, p. 5) e o fato de ter sido criado ouvindo francês, com toda a sua melodiosa prosódia ao invés do monossilábico e enrijecido inglês pode ter substancialmente tido efeito na sua prosa anos mais tarde ao tentar reproduzir a fluidez do *jazz bebop* que ouvia nos bares esfumados de Nova York. Amy M. Homes escreve:

Segundo algumas fontes, Jack Kerouac já havia cunhado o termo *Beat* em 1948, sugerindo que as convenções sociais estavam “acabadas”, “cansadas”, “usadas”. Muitos afirmam que a utilização feita pelo autor do termo *Beat Generation* envolvia uma referência à Geração Perdida pós-Guerra de Hemingway, mas com um rótulo mais positivo: os Beats eram seres iluminados, “beatíficos” – uma bela confluência das filosofias budistas e católica, tão importante para Kerouac (KEROUAC, 2008, p. 5-6) [grifos do autor].

Leonardo Froés abre o seu ensaio na coletânea *Alma Beat* com o seguinte trecho: “Ainda na origem vulcânica dos rebeldes anos 1950, quando a poesia americana quis ser um estilo de vida, Allen Ginsberg foi preso dentro de um carro roubado e recebeu seu castigo: ficou de quarentena no hospital da Columbia, onde estudava, em ‘observação psiquiátrica’”. O movimento *Beat* era a resposta dos jovens que rejeitavam o molde do *American Way of Life* do pós-guerra, quando “o materialismo consumista não saciava a fome do homem” (BIVAR; WILLER; BUENO; FRÓES; ESCOBAR; MORAES; MUGGIATI, 1984, p. 12). Era a literatura em que o peso do ritmo e da sonoridade se sobressaía.

Jack Kerouac, com o seu *On The Road*, tomou de assalto o mundo literário do início dos anos 1950 e foi o mais notório dessa geração. Cláudio Willer afirma que:

[Kerouac] foi mais longe na escrita espontânea, na “prosódia *bop*”, procurando criar uma música da linguagem análoga à improvisação jazzística, com longos trechos de pura poesia em prosa. Para Ginsberg (...) era uma desconstrução da linguagem na qual “os sons não tinham mais qualquer associação, mas eram apenas puros sons num universo físico espacial”, tornando-se “puras estruturas rítmicas para serem pronunciadas em voz alta” (BIVAR; WILLER; BUENO; FRÓES; ESCOBAR; MORAES; MUGGIATI, 1984, p.40) [grifos dos autores].

Octavio Paz, em *Solo a Dos Voces*, diz que “embora vários dos poetas *beat* tenham talento, nenhum deles inaugura uma nova tradição. Sua obra não é uma ruptura nem um começo, como foram no seu tempo as de Pound, Cummings e T.S. Eliot”. Ele conclui que “os *beats* não mudaram a linguagem nem a poesia, mas continuaram uma tradição”. Claudio Willer afirma que as ideias de Kerouac sobre a escrita espontânea nada mais são do que “uma variante da escrita automática dos surrealistas” (BIVAR; WILLER; BUENO; FRÓES; ESCOBAR; MORAES; MUGGIATI, 1984, p. 42). Willer acrescenta ainda que:

A discussão do caráter mais ou menos inovador ou tradicionalista da Beat, no plano da criação literária, é, na verdade, uma falsa questão. Todo movimento de ruptura e vanguarda é também, ao mesmo tempo, a retomada de uma tradição. O estudo dos grandes autores e movimentos do romantismo, bem como das vanguardas de século XX, mostra que neles sempre coexistem a negação de algum cânone, norma ou paradigma e, ao mesmo tempo, a continuidade de algo. Os primeiros românticos descobriram a Idade Média; o Surrealismo redescobriu a literatura de horror gótico, os textos herméticos e o próprio Romantismo; e por aí afora, os exemplos podem multiplicar-se (incluindo, é claro, a renovação literária encabeçada por Ezra Pound, fundada numa pesquisa da poesia medieval e oriental) (BIVAR; WILLER; BUENO; FRÓES; ESCOBAR; MORAES; MUGGIATI, 1984, p. 44).

O termo *beat* não se ligava só ao verbo ou substantivo homógrafo, traduzível por “bater” ou “ritmo”; a geração que cresceu tendo como pano de fundo a Grande Depressão e desmamados durante a eclosão de uma guerra mundial, desconfiava da coletividade. Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs foram inspirados pelas histórias recheadas de crimes, gírias e drogas contadas por Herbert Huncke e de sua vida na 42th Street em Nova York. Herbert Huncke usou a palavra *beat*, em uma conversa com Jack Kerouac, para descrever alguém que vive sem dinheiro e de poucas perspectivas. “Beat to my socks”, era a expressão. Kerouac, mais tarde, teria insistido que *Beat* fora derivado de beatificação. Já *beatnik*, que acabou virando um rótulo pejorativo para qualquer boêmio estranho, foi invenção do jornalista, Herb Caen, quando a maré de rebeldia ganhou espaço na mídia e o Sputnik russo acabara de ser lançado.

No filme *The Wild One (O Selvagem)*, de 1953, em que Marlon Brando interpreta o rebelde motoqueiro Johnny, há uma cena em que uma gangue de motoqueiros rivais, os Beetles, chegam a uma cidadezinha amedrontada pela invasão dos bárbaros sobre rodas. Seu

líder, Chino, ostentando um rancor contra Johnny, diz de maneira irônica: “You know I miss you. Ever since the club split up, I miss you. We all missed ya. You miss ‘im? Yeah. The Beatles missed ya. All the Beatles missed ya.” Segundo algumas versões, o famoso grupo de Liverpool tomou de empréstimo justamente o nome deste grupo de arruaceiros sobre duas rodas para batizar seu conjunto, ao passo que outra versão diz que os *beats* tenham sido referenciados no trocadilho que deu nome a banda.

Dave Van Ronk afirmou certa vez que:

Bobby é, em grande parte, um produto da geração beat. Dylan de fato pertence à mesma prateleira que Kerouac. Eu cheguei a provocar Bob em relação a François Villon. Também contei a ele sobre Rimbaud e Apollinaire. Certa vez perguntei a ele: ‘Você já ouviu falar de Rimbaud?’ Ele respondeu: ‘Quem?’ Repeti: ‘Rimbaud, R-I-M-B-A-U-D. É um poeta francês. Você realmente devia lê-lo’. Bob meio que se contraiu um pouco; ele parecia estar pensando no caso. Então simplesmente disse: ‘Sim, sim’. Levantei o assunto Rimbaud com ele algumas vezes depois disso. Muito depois, eu estava na casa dele, e sempre olho os livros das outras pessoas. Descobri em sua estante um livro de traduções de poetas simbolistas franceses que obviamente havia sido folheado do começo ao fim por muitos anos! Acho que provavelmente ele conhecia Rimbaud de trás para frente antes mesmo de eu o ter mencionado. Não mencionei Rimbaud a ele de novo até ouvir A Hard Rain's a-Gonna Fall, sua primeira empreitada simbolista. Disse a Bob: ‘Você sabe que essa música é cheia de simbolismo, não?’. Ele respondeu: ‘Hein?’ (SHELTON, 2011, p. 154-155).

Mark Spitzer, que era aluno da Universidade de Minnesota na mesma época em que Dylan perambulava pelo campus, diz: “estudei nos mesmos livros que Dylan. Eu sei disso porque, naqueles dias, na biblioteca da Universidade, você tinha que assinar um pedaço de papel inserido na contracapa toda vez que se retirava um livro. E nos livros de Arthur Rimbaud, o mítico nome de Zimmerman sempre estava lá. Havia passagens sublinhadas em francês e inglês naquela mesma tinta de caneta (SPITZER).

Segundo *The Reader's Companion to World Literature*:

A contribuição de Rimbaud foi fazer o papel da poesia ter uma libertação mística e de revelação, desenvolvendo uma técnica que captava o imediatismo da sensação direta do sonho mórbido, da alucinação, ou da visão, pela justaposição de símbolos e imagens.

Ele deliberadamente cultivava o seu mundo de irrealidade. “Eu me acostumei a simples alucinação” antes de embarcar na dupla ou tripla alucinação. Suas elípticas compressões e ritmos complexos, a escolha que ele fazia das palavras baseadas na tonalidade de cor de cada vocábulo, as suas distorções de significado e sintaxe, seu uso do verso livre são características técnicas empregadas deliberadamente para produzir as sugestões do vago, do misterioso, daquilo que foi intuitivamente sentida, daquilo que se chama de complexidades da vida da mente (HORNSTEIN; PERCY; BROWN, 1984, p. 389) [grifos do autor].

Segundo a opinião de muitos críticos literários, o poeta francês é considerado precursor do surrealismo. Dylan viu algo na poesia de Rimbaud que o fez querer desviar o foco de sua verve até então voltada para narrativas mais tradicionais ao estilo de Guthrie. A figura do *Mr Tambourine Man*, o homem do pandeiro que também é um andarilho, é a descrição de um passeio pelas ruas, à noite, em um clima que lembra o festival de *Mardi Gras*, uma espécie de carnaval de Nova Orleans. As imagens alucinatórias que remetem ao mito do Flautista do Hamelin, imersos na imagética surrealista, influenciada por artistas tão diversos como Rimbaud e Federico Fellini, servem de recheio aos versos de *Mr. Tambourine Man*. Mellers afirma que “é o primeiro e permanece como uma das melhores de suas *dream songs*” (MELLERS, 1985, p. 137).

“Dylan, porém, não apenas imitava as acrobacias silábicas de Rimbaud. Ele observou como Rimbaud juntava colocava sons semelhantes para criar ondas melódicas e, em seguida, Dylan começou a fazer isto de uma forma que é assustadoramente reminescente da prosa poética de Rimbaud” (SPITZER).

Daniel Mark Epstein afirma que Dylan estava,

intoxicado pela poesia de Rimbaud, dos poetas beats, de François Villon – e, é claro, de Dylan Thomas [...] Pessoas que nunca tinham ouvido falar de Rimbaud, André Breton ou de Frederico García Lorca estavam repentinamente hipnotizadas pelas metáforas desordenadas de Dylan Thomas que expandiam a mente, desafiavam a lógica e esquadrihavam o subconsciente. Se a lógica e a ciência falharam com nossos pais – e nos mandaram para debaixo de mesas, para nos protegermos –, talvez esse belo *dérèglement des sens*, essa poesia da alucinação, fosse a chave para a salvação (EPSTEIN, 2012, p. 178-9) [grifos do autor].

Não por acaso, é precisamente nesse momento em que a realidade se mostrava mais absurda que qualquer história que o Realismo Fantástico de *Cem Anos de Solidão* pudesse produzir que a lírica de Dylan se tornava oniricamente embriagada.

Em uma entrevista, de 1978, a Ron Rosenbaum para a *Playboy*, Dylan diz:

Eu estou interessado em todos os aspectos da vida. Revelações, realizações, e no pensamento lúcido que pode ser traduzido em forma de canções, analogias, e novas informações. Eu estou melhor nisso agora. Eu não cheguei ao ponto de escrever aquela obra máxima que me fizesse parar de escrever. Tipo, eu não cheguei ao lugar que Rimbaud chegou quando ele decidiu parar de escrever e comercializar armas na África (ROSENBAUM, 2001).

Segundo Dana Stevens (STEVENS; PROSE), “As canções de Dylan originam da encruzilhada do diabo onde *Delta blues*, baladas *folk* britânicas, o Simbolismo francês e poesia *Beat* convergem e se fundem”. Enquanto que nas palavras de Francine Prose “As

canções de Dylan giram em torno de imagens de um filme surrealista ou expressionista, como *Um Cão Andaluz* do Buñuel cruzados com *O Gabinete do Doutor Caligari*”.

Os versos herméticos da fase surrealista de Dylan são um desafio em tanto ao tradutor. Amaral, de uma geração anterior aos seus colegas de banda, foi testemunho da chamada *Geração Mimeógrafa*, por vezes chamada de *Poesia Marginal*, que municiou-o com abordagens várias que o possibilitariam a encarar o desafio dos versos anuviados do bardo americano.

Mais do que qualquer outro artista de rock, Bob Dylan foi um poeta com um violão. Enquanto a música vinha em primeiro lugar para muitos grupos e artistas, Dylan foi primeiro escritor. Ele ajudou a abrir o caminho para uma gama mais ampla de assuntos e um mais ousado e imaginativo uso de jogo de palavras.

Essa nova forma da canção permitiu a Dylan fazer uso de imagens modernas e surrealistas e, também, abordar assuntos e temas mais atuais, tirando proveito dos recursos tradicionais poéticos que tinham sido rejeitados pelos poetas mais modernos. Em termos de lírica, Dylan foi um tradicionalista. Em vez de desconstruir sua poesia, como fizeram poetas modernos e pós-modernos, ele tirava o máximo de proveito das moldes tradicionais.

As técnicas de linguagem lírica (de Rimbaud) foram reaproveitadas pelo Dylan. Ele praticava essas técnicas com uma habilidade e ambição que rivalizava com a de Rimbaud. Na verdade, nenhum outro poeta na poesia americana demonstrou tal domínio neste departamento desde Walt Whitman (SPITZER).

Ao contrário de outros compositores de rock, Dylan estava familiarizado com poetas modernos tais como Allen Ginsberg e assim pôde ampliar as formas do rock, um gênero musical que até então cantava os dilemas mais mundanos da vida adolescente, restringindo o seu leque temático a garotas, carros e diversão. Ele usou a sua voz como um instrumento dramático, para ampliar e refinar o impacto de suas canções. A prosódia dylaniana jogava as palavras para a linha de frente enquanto que a música parecia acompanhar os versos como mero pano de fundo de sua verborragia.

#### 4.11 TARANTULA

Os Simbolistas franceses e os *Beats* americanos são pilares literários já conhecidos quando se mencionam as influências de Dylan. *On the Road* de Kerouac, o livro que o fez querer fugir de casa, foi extremamente importante na vida do jovem Zimmerman. “Esse livro tinha sido uma bíblia para mim, eu amava as frases poéticas de *bop* ofegantes e dinâmicas que

fluíam da pena de Jack” (DYLAN, p. 69, 2004). Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti são nomes que também emergem das páginas de *Chronicles* quando o assunto é influência. No início de 1964 ele começou a se corresponder com o poeta *Beat* e editor Lawrence Ferlinghetti, da City Lights Books, em San Francisco, sobre como escrever um romance no estilo “exploding-like-spiders-across-the-stars dos *Beats*” (DALTON, p. 95, 2002). É válido lembrar que sua intenção original, ao escrever *Tarantula*, tinha sido recriar um clássico da literatura *Beat* (DALTON, p. 94, 2002).

Ao comentar o livro *Tarantula*, Robert Christgau do *New York Times* escreveu que era “um retrocesso. Não se aventurem além dos álbuns”, aconselhava ele. Os próprios editores da Macmillan não estavam completamente certos do que fazer com o livro, além de dinheiro. A ideia do livro *Tarantula* surgiu após o poeta Allen Ginsberg pedir a Dylan para ler *Maldoror*, livro escrito pelo Conde de Lautreamont e *Uma Temporada no Inferno* de Arthur Rimbaud, ambos poetas surrealistas franceses do século XIX.

Na maior parte, críticos e comentadores têm sempre estigmatizado Bob Dylan como um péssimo poeta, aconselhando o público a comprar sua música, em vez dos seus poemas. Quando seu livro *Tarantula* foi publicado pela Macmillan, em 1971, a reação foi previsível. Ellen Willis observa que: “conforme suas canções tornavam-se mais introspectivas, as introspecções tornavam-se mais impessoais” e as confidências de um não-homem sem passado ou futuro viam à tona. Bob Dylan como “persona identificável foi desaparecendo em suas canções, que é o que ele quer” (WILLS) e isto aterrorizava seus fãs.

No artigo *Top Five Unintelligible Sentences From Books Written by Rock Stars* (As Cinco Frases Mais Incompreensíveis de Livros Escritos por Estrelas do Rock) da revista Spin, Dylan está no topo da lista com “Agora não é o momento de ser bobo, portanto calce suas botas grandes e salte sobre os palhaços do lixo” (Now’s not the time to get silly, so wear your big boots and jump on the garbage clowns).

Em diversas entrevistas Dylan alegou que o livro *Tarantula* nunca deveria ter sido publicado e que fora forçado, por contratos firmados pelo empresário, a escrevê-lo. Um trecho do documentário *Eat The Document* (que intercala cenas que resultam num retrato fiel da situação por qual Dylan passava) em que, em uma conferência à imprensa local, Dylan declara que: “I take orders from somebody who calls me on the phone. I don’t ever see him. I just ... the phone rings, I just pick up the phone. He says: ‘Do this, do that’. And I do it” (Eu recebo ordens de alguém pelo telefone Eu nunca o vejo. Eu apenas ... o telefone toca, eu só pego o telefone. Ele diz: ‘Faça isso, faça aquilo’. E eu faço). A cena seguinte mostra o

truculento empresário Albert Grossman ao telefone combinando datas adicionais numa turnê já extenuante.

#### 4.12 OS CONCRETISTAS, OS BEATS E A POESIA MARGINAL

Se Dylan bebeu diretamente dos poetas da *Geração Beat*, nossos poetas foram saciados pelos *Concretistas*. Paulo Leminski comentava que os *Concretos* não nasceram *Concretos*, tornaram-se *Concretos*, já a geração dele tinha nascida *Concreta*. Essa aproximação por um viés vanguardista equipou a geração, que despontava na música brasileira a partir dos anos 1970, com ferramentas mais variadas para a labuta com a palavra. “Mudar a poesia de lugar e libertá-la” era o mote da *Geração Mimeógrafo*. Era a transgressão aliada ao vigor. “Uma dicotomia de rigor e relaxo” como diria o músico Makely Ka ao definir a obra do Leminski. A *Poesia Marginal* foi o “último momento das vanguardas tardias no Brasil” no comentário do pesquisador Marcelo Dolabela. O poeta carioca Chacal define uma das máximas do movimento:

A gente tinha desejo que a poesia saísse do papel, mas não sabia como. Quando eu fui pra Londres em 73 eu vi o Allen Ginsberg e fiquei alucinado com o cara. Ele dava gargalhadas, ele tocava uma sanfona, ele cantava, fazia coisas bem mais animadas que a maioria dos poetas, era um festival, todos liam os poemas muito informalmente [...], achei que ali era um caminho (LAS CASAS, 2012).

O movimento (se é que se poderia atrelar tal rótulo) que veio a ser conhecido como *Poesia Marginal* ou a *Geração Mimeógrafo* reunia nomes díspares como Paulo Leminski, Torquato Neto, José Agripino de Paula, Francisco Alvim, Waly Salomão, Cacaso, Chacal, Ana Cristina Cesar, Jorge Mautner, Tom Zé, Sérgio Sampaio, Jards Macalé e Luiz Melodia.

Ao incorporar as representações da violência diária das grandes cidades, a *Poesia Marginal* dos anos 1970 conseguiu incorporar a linguagem rítmica dos *Beats* aliada à linguagem permeada pela coloquialidade do mundo dos outdoors e comerciais de TV; a poesia dita marginal trouxe o mundo dos grandes centros urbanos para a antimétrica dos seus versos. Luana Castro Alves Perez comenta:

“Seja marginal, seja herói”, com essa frase, o artista plástico Hélio Oiticica sintetizou uma série de trabalhos que ficou conhecida como Marginalia. Na Literatura, onde a Marginalia também encontrou adeptos, o movimento ficou mais conhecido como Poesia Marginal ou Geração Mimeógrafo. Exemplo da contracultura, a cultura marginal surgiu em um período turbulento da História do Brasil: a ditadura militar (PEREZ) [grifos do autor].

Vinícius Gonçalves Carneiro argumenta que o “boom” na Literatura Brasileira se deu a partir da década de 1960 e é encarada genericamente como a Literatura Brasileira Contemporânea. “A industrialização, a queda nas taxas de analfabetismo e o crescimento do número de universitários – todos, de uma maneira ou de outra, relacionados ao Milagre Econômico estão entre os principais motivos para esse crescimento” (CARNEIRO, 2012, p. 3), tudo isto, aliado aos fenômenos como a cultura de massa, a efervescência tropicalista e o crescimento e a dinamização do mercado editorial que mais adiante resultaria na:

grande explosão da literatura dos anos 70 decantada por Heloísa Buarque de Hollanda “são os elementos que abriram caminho ao surgimento dos novos autores. É claro que não havia propriamente uma coesão entre os jovens poetas o que os define como “pertinentes a uma geração”, por sinal, foi a recepção da crítica, a qual identificou também o tal boom. Para eles, no entanto, nem explosão nem unidade: apenas agentes de hábitos díspares, dissonantes, por vezes incompatíveis entre si (CARNEIRO, 2012, p. 3) [grifos do autor].

Autores representativos, por assim dizer, da *Geração Mimeógrafo*, como Ricardo de Carvalho Duarte, mais conhecido pelo pseudônimo Chacal, diz na abertura de sua coletânea *Drops de Abril* que o livro “podia se chamar ‘Sexo, Drogas e Rock and Roll’, santíssima trindade da rapaziada nesses redemoinhos urbanos” (CHACAL, 1983, p. 7), e é justamente esta a trilha sonora que ressoa como pano de fundo ao ler, por exemplo, *My Generation*, ao mesmo tempo em que as drogas. O álcool e a vida noturna servem de matéria prima a outros tantos versos, como em *Desabutino*: “quem quer saber de um poeta na idade do rock [...] quem quer saber de um namoro na idade do pó”. Nos versos reunidos ao longo da década de 1970 da coletânea, encontramos o misticismo pop característico do período em *Hindumentária*, e os ecos dos *protest songs* do movimento *folk* norte-americano em *Br* onde Chacal revisita o *Eve Of Destruction* do Barry McGuire. Chacal, antes de encerrar o livro, mais uma vez, tira o chapéu para o Dylan em *Valhalla*, Dylan, aliás, é inúmeras vezes citado tanto na sua obra quanto em suas entrevistas.

Também digno de nota são os versos de *Um Poeta Não Se Faz Com Versos* em que Chacal discorre sobre um possível método de criação e veículo de divulgação da poesia marginal dos anos 70: “o que pesa é ter que criar / não a palavra / mas a estrutura onde ela ressoe / não o versinho lindo / mas o jeitinho dele ser lido por você / não o panfleto, mas o jeito de distribuir” (CHACAL, 1983, p. 74). “Uma palavra escrita é uma palavra não dita / é uma palavra maldita / é uma palavra gravada como gravata” (CHACAL, 1983, p. 41) declamava ele já em 1975.

Em outras publicações Chacal desenvolve mais a sua concepção de *spoken word*:

Imagine se, por algum estranho motivo, a música parasse de tocar e pudesse ser consumida apenas através de partituras. O mundo ia ficar mais triste, bem mais triste. Pois isso aconteceu com a poesia: afastada do corpo e da fala, confundida com a escrita, passou a ser monopólio de um estreito círculo de iniciados. Mas isso está mudando (CHACAL, 2010, p. 217).

“A idéia da poesia no papel, pra mim, é uma coisa que exclui o corpo do poeta, a voz do poeta. Então eu sou a favor da expressão poética com o corpo e com a fala, fica mais completa” (MELIM; CHACAL; ERBER; MELAMED, 2010, p. 157) continua ele em outro artigo. Chacal parece ecoar a cristalização, ou fixação, da entoação do verso de que fala Tatit, quando diz: “decoro, incorporo o poema, quando eu passo a dominar os ritmos dele. E para dominar os ritmos do poema, tenho que decorar, tenho que falar várias vezes, isso me dá uma tranquilidade: o poema fica mais completo”. A fuga ao poema impresso norteia o *modus operandi* da sua obra: “quanto mais foge do papel, mais eu acho interessante” (MELIM; CHACAL; ERBER; MELAMED, 2010, p. 158). Em uma mesa redonda, ele sintetiza as suas influências em uma única fala:

Monteiro Lobato, com certeza, foi um dos primeiros que me despertaram o prazer de ler, li toda a coleção dele, naquela fase importante da vida da gente, devia ter uns 8, 9, 10 anos. Daí eu acho que eu optei pela literatura naquele momento, junto com todo o tropicalismo, eu não vejo tanta diferença assim entre poesia, música, cinema. Todas as linguagens, quando se tem uma percepção de algo artístico muito grande, deixam de ser apenas poesia, música, cinema, teatro. É algo que te induz, que quebra com todas essas categorias e escaninhos linguísticos e semióticos. A música a que eu me refiro é Like a Rolling Stone, do Bob Dylan, que eu ouvi em 65, numa festa na Academia Militar de Agulhas Negras, onde eu passava as férias. E ali eu percebi que a coisa do canto, da voz, daquela voz anasalada do Bob Dylan era poesia pura, como depois eu vim a confirmar com o Cartola, com o João Gilberto... A minha formação de poesia é muito mais através da música do que da própria poesia (MELIM; CHACAL; ERBER; MELAMED, 2010, p.160).

Havia, sim, uma “forma de fazer verso que era performática” segundo Vera Casa Nova (LAS CASAS, 2012) na poesia marginal. O *rock ‘n’ roll* foi o natural combustível dessa geração, “A música foi minha principal fonte poética, muito mais do que o livro” (LAS CASAS, 2012) corrobora Chacal. Na revista *Navilouca* de Waly Salomão e Torquato Neto, há a menção a uma ‘jogralesca’, definida como uma oralização, uma teatralização de textos (SAILORMOON; NETO, 1974, p. 24), ou seja, havia um direcionamento para desprender a palavra do papel.

#### 4.13 A QUINTA ESTROFE DE TANTO E I WANT YOU

Mas seu dândi vai de paletó chinês  
 Falou comigo mais de uma vez  
 Não, eu sei, não fui muito cortês com ele, não  
 Isso, porque ele mentiu, porque te ganhou e partiu  
 Porque o tempo consentiu ou se não porque

Now your dancing child with his Chinese suit  
 He spoke to me, I took his flute  
 No, I wasn't very cute to him, was I?  
 But I did it, because he lied and  
 Because he took you for a ride  
 And because time was on his side and  
 Because I ...

O sujeito que veste um terno chinês, descrito como um dândi pelo Amaral e um imberbe pelo próprio Dylan, é provavelmente o namorado / companheiro anterior da mulher à qual a voz narrativa se dirige.

É uma canção em que o barulho permeia o tempo todo, o “street organ”, os “silver saxophones”, os “church bells”, os “washed out horns” e, por fim, uma “flute”; um cacofônico desfile de clangor. O trecho “I took his flute” traz a mente as imagens do Flautista de Hamelin bem como a de Pã e a sua flauta, hipnotizando e enfeitiçando as ninfas.

Rumores dão conta de que a canção original faz referência a Anita Pallenberg, então namorada do guitarrista dos Rolling Stones, Brian Jones. A menção ao terno chinês seria uma cutucada no gosto extravagante de Jones que tinha um fetiche por roupas com temas orientais e indianos. É notório a tentativa, por parte de Jones, de estabelecer uma amizade com Dylan, e tão mais notória ainda foi a maneira grosseira com que Dylan o desdenhava publicamente, “Falou comigo mais de uma vez / Não, eu sei, não fui muito cortês com ele, não”. No filme *I'm Not There* o personagem do Dylan, em uma festa do *jet-set* nova-iorquina, apresenta Brian Jones como o guitarrista “from that groovy covers band”.

Mas a mais explícita referência à Jones está na frase “and because time was on his side” visto que o maior *hit* dos Rolling Stones nos Estados Unidos, à época, era *Time Is On My Side*.

O guitarrista fundador dos Rolling Stones era também multi-instrumentista, e diversos *singles* da banda figuravam Jones em instrumentos outros que não a sua tradicional guitarra. Em *Dandelion* tocou sax, maraca, cravo e oboé (ele voltaria a tocar o mesmo oboé como convidado na canção *Baby, You're A Rich Man* dos Beatles). E a mencionada flauta pode ser ouvida em faixas como *The Gomper*, *Ruby Tuesday* e *Citadel*.

#### 4.14 A RUPTURA: AS VANGUARDAS REVISITED

O Tropicalismo foi uma continuação das vanguardas anteriores, o Modernismo de 1922 e o Concretismo de 1956, na medida em que é a continuação de um mesmo projeto estético. Em entrevista a Augusto de Campos, Caetano esclarece o papel de catalisador das vanguardas do movimento neo-antropofágico:

Eu compus Tropicália uma semana antes de ver o Rei da Vela, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição (CAMPOS, 1968, p. 192).

A peça estreou no mesmo mês das apresentações do III Festival de Música Popular da TV Record. Haroldo de Campos, na sua introdução do relançamento da obra de Oswald, comenta que:

As Memórias Sentimentais de João Miramar foram, realmente, o verdadeiro ‘marco zero’ da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (e um marco da poesia nova também, naquela ‘situação-limite’ em que a preocupação com a linguagem na prosa aproxima a atitude do romancista da que caracteriza o poeta). Romperam escandalosamente com todos os padrões então vigentes (ANDRADE, 1964, p. 20-21) [grifos do autor].

Praticamente todos os escritores de qualidade tornaram-se “devedores mais ou menos involuntários da libertação operada pelos modernistas, que lhes teriam franqueado as possibilidades da depuração antioratória da linguagem a permitir a simplificação crescente e exercício do coloquialismo em larga escala” (ARAÚJO, 1999, p. 21). A ampliação de horizontes proporcionada pelo experimentalismo dos vanguardistas da década de 1920, e depois resgatada nos anos 1960 influenciou os artesões da palavra dali por diante.

No seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald acrescenta no seu caldeirão pitadas de uma “língua sem arcaísmos, sem erudição, natural e neológica” ingrediente principal que considera a “contribuição milionária de todos os erros”, valorizando o coloquialismo que

encantaria, anos mais tarde e quilômetros mais ao norte, os *beats* norte-americanos. Aliás, é curioso perceber as similitudes entre a obra oswaldiana, a obra de Kerouac e o primeiro, e único, livro de prosa-poética de Dylan.

A pontuação à moda miramariana encontra eco nos versos impressos de Dylan e tanto as *Memórias Sentimentais de João Miramar* quanto *Tarantula* são divididos em episódios-fragmentos. A forma fragmentária da narrativa parece permitir colocá-los lado a lado na prateleira. As *Memórias Sentimentais de João Miramar* com os relatos de viagem, cartões-postais e seu “estilo telegráfico, é bem um misto de diário sentimental e de jornal dos *faits divers*”, um formato não tão distante assim do *Tarantula* e seu texto em forma de cartas; Dylan estava, afinal, ‘on the road’ tentando cumprir uma turnê com uma agenda insana enquanto enviava cartas criptográficas pelo caminho. Não esqueçamos que a obra mais conhecida do Kerouac foi inspirada por uma carta que recebeu de Neal Cassady. Obras como *Macunaíma* e *On The Road* são diários de bordo de viajantes que cruzam o país numa viagem com achados tão absurdamente surreais que somente uma sintaxe e léxicos igualmente ensandecidos conseguiriam capturar.

Os princípios estéticos do tropicalismo foram resgatados das mesmas fontes em que Dylan saciou a sua sede, aquela “da agressividade dadaísta, da livre associação surrealista que privilegiava a invenção, a surpresa, as imagens-choque, a sintaxe descontínua e o humor” (FAVARETTO, 2000, p. 131). E de fato, a alta velocidade do futurismo serve de velocímetro muito apropriado à prosódia dylaniana. No *Manifesto Fondazione del Futurismo*, de Marinetti, cujos ecos Oswald traria para o Brasil a velocidade é louvada:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade [...] Um automóvel fremente, que parece correr sob a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia [...] A literatura exaltou, até hoje, a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco (ANDRADE, 1964, p. 31-32).

O incessante matraquear entorpecido, desencadeada ironicamente por uma droga apelidada de ‘speed’, são marcas narrativas tanto de Kerouac quanto de Dylan.

Os tropicalistas “apropriaram-se de materiais e formas da cultura, inventariadas no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista” (FAVARETTO, 2000, p.56) e a partir deste molde muniram-se para a revolução. A técnica de montagem não-linear de *Tropicália* é uma espécie de tributo à técnica oswaldiana, Caetano afirmaria: “Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a

violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade” (CAMPOS, 1968, p.192).

O contato que Chico Amaral teve com a obra de Oswald muito provavelmente lhe permitiu transpor de maneira mais adequado os versos opacos do bardo. No depoimento ao Museu Clube da Esquina, Amaral comenta que:

Apareceu a poesia, e eu acho que um dos livros que eu descobri esse negócio de poesia, e que me deu um barato incrível, foi o Memórias Sentimentais de João Miramar do Oswald de Andrade, que não é propriamente um livro de poesia, é um livro de prosa, mas ele é escrito de uma forma poética e eu achei sensacional esse livro e até hoje eu acho. Eu o reli há pouco tempo, eu acho ele incrível, um dos grandes livros da literatura brasileira é João Miramar. E é um livro provocativo, pequeno, vanguardista mesmo, e tem uma injeção, uma dose de poesia impressionante. Ali eu gostei da poesia nesse momento, a poesia me deu um negócio e me deu uma ajuda muito grande na vida (AMARAL).

A transformação permanente do tabu em totem e a inversão do mito do bom selvagem de Rousseau eram reapropriadas pelo Caetano, Gil e os Mutantes. *Pau-Brasil*, o livro de estreia do Oswald, é apontado como “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro”, *Tropicália* “nasceu num país enrijecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos, coibindo diversas formas de criação. Em relação a essa ordem, nítida e definida, o tropicalismo introduziu a fratura” (FAVARETTO, 2000, p.11). O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* é do mesmo ano do *Manifesto Surrealista* de André Breton, uma sintonia com os movimentos culturais mundiais que os tropicalistas adotariam, mais tarde, ao deglutirem Beatles e João Gilberto e regurgitarem algo novo. Na *Revista de Civilização Brasileira*, Caetano Veloso argumentava que “a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira” (FAVARETTO, 2000, p.39).

A ruptura operada pelos artistas, na verdade, era o passo adiante que permitiu desvencilharem-se das mordças estéticas que os restringiam. O “pesquisador puro é que irá dar saltos ousados, não sem risco, entretanto, de cair no vazio” (CAMPOS, 1968, p.188) esclarece o tropicalista. E embora a ideia de ruptura seja aquela de desagregar, o próprio Caetano declarou, ainda em meio ao turbilhão de 1966, que “imaginava um movimento para regenerar o tecido da MPB”. *Tropicália 2* foi lançado apenas alguns meses após lançamento de *Tanto*. Se *It's All Over Now*, *Baby Blue* era uma espécie de despedida *I Want You* era a reconciliação.

#### 4.15 CHICO AMARAL

Francisco Eduardo Fagundes Amaral é mineiro filho de mãe gaúcha, “eu sou metade gaúcho, metade mineiro” (AMARAL) como diz. Sua porção gaúcha ressoa no nome: “carrego um nome bem gaúcho; Fagundes Amaral” conta ele em entrevista ao Museu Clube da Esquina.

É recorrente a presença da figura materna entoando canções desde a mais terna idade nos relatos dos compositores aqui citados. A icônica figura da mãe cantadora está presente nas reminiscências de Caetano, Péricles Cavalcanti, Fausto Nilo bem como na de Chico Amaral: “A minha mãe gosta muito de cantar e tocar piano, acordeom, essas coisas. Ela cantava no estilo da Ângela Maria”. E foi justamente a mãe de Amaral a primeira incentivadora do seu interesse musical. “Primeiro ela me botou numa escola de piano. Quando eu fiz 16 anos procurei uma escola de música. Fui aprender violão, que foi muito importante, através do violão é que eu fui conhecer música popular mesmo” confessa ele ao Museu Clube da Esquina.

Quando passa a enumerar as influências musicais, traça o típico leque sonoro de sua geração:

Comecei a escutar os Beatles, o Help!, de 1965. Esses discos que tinha na casa dos meus pais, foram importantes, como pra todo mundo. Eu me lembro de Luiz Gonzaga, Beatles e Roberto Carlos no início, principalmente estes. Jovem Guarda, todos os discos da Jovem Guarda eram um sucesso tremendo, aquilo passava na televisão (AMARAL).

E enquanto cursava Psicologia na Fafich (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas) incrementou a sua formação musical mergulhando no samba, no chorinho, e logo em seguida, samba-canção, samba bolero, samba de roda, samba de breque e o samba-enredo passaram fazer parte do repertório de músicas que dedilhava ao violão.

Amaral destaca a importância de Caetano na sua formação musical da época: “Caetano e Gil eram ídolos, tanto quanto os Beatles, ou talvez mais. Eu diria que mais, acho que Caetano foi, na minha vida, mais ídolo, eu fui mais fã dele do que dos Beatles, foi uma coisa impressionante, fui muito fã”.

A verve poética de Amaral, um dos melhores letristas dos Rock Brasil e indiscutivelmente o melhor da década de 1990, teve praticamente como base a mesma vanguarda que inspirou Caetano. Sem sombra de dúvida o estilo telegráfico e bem-humorado de *Memórias Sentimentais de João Miramar* tenha exercido sua influência nos artistas que

despontavam ou se formavam no final dos anos 1960, afinal *Miramar* que procurava “kodakar a vida imperturbavelmente, por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar” (ANDRADE, 1964, p. 27) foi, por diversas vezes, mimetizado pelos novos poetas e letristas que surgiam.

Amaral, ao enveredar pelo choro de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Ernesto Nazaré, teve, segundo o próprio, uma aula com respeito à harmonização. Foi mais ou menos por essa época que teve a oportunidade de acompanhar Cartola em algumas apresentações, detalhe que sempre faz questão de destacar em seu currículo.

O rock retornou ao centro das atenções somente depois desta turnê pela música brasileira, e a consequência direta disto é que Amaral larga o curso de Psicologia e abraça de vez a vida de músico profissional, nessa época “eu já fazia música, já escrevia, fazia letra e música” diz ele, e o *Clube da Esquina* é o momento em tudo toma um direcionamento.

Amaral, que além de músico é cronista no *Estado de Minas* e *Correio Brasiliense*, tocou com o Skank durante oito anos, tendo parcerias ao longo da carreira com Samuel Rosa, Milton Nascimento, Ed Motta, Lô Borges, Beto Guedes e Erasmo Carlos.

Em uma entrevista para Cézar Félix, Amaral fala a respeito do seu modo de compor no Skank e diz que: “[...] no início eu fazia a letra antes, o que é muito mais fácil e muito pior para a música, com honrosas exceções”, e um pouco mais adiante acrescenta que: “[...] depois do quarto ou quinto disco, invertemos o processo: o Samuel sempre manda a música antes, e eu coloco a letra” (AMARAL, 2011). “Samuel é meu grande intérprete” comenta. Em outro momento diz que o seu ofício é “colocar palavras nas melodias que os parceiros enviam”, refletindo aqui o mesmo método adotado pelo Fausto Nilo.

A sua versão de Dylan é justamente por este enfoque, ou seja, assentando uma letra (em português) em uma linha melódica já preexistente. Amaral repetiria a façanha de verter as línguas das canções, cinco anos depois de *Tanto* ele transpõe um *hit* de The Police, desta vez, para o espanhol. É bom lembrarmos que há ainda mais um aspecto que vale destacar, além de encaixar a nova letra sem alterá-la nas suas cadências e acentos sobre a melodia, Amaral teve que manter a mesma temática lírica dos herméticos versos de Dylan na sua fase surrealista. Nas palavras de Francine Prose, *I Want You* é “uma precisa e assombrosa evocação do semi-alucinatório estado de insônia” (STEVENS; PROSE), ou seja, vertê-lo seria um desafio e *Tanto*.

Em entrevista ao blog *Ladodentro*, que aborda temas relacionados à música e à poesia, Amaral comenta as suas influências. Ao ser questionado se tinha algum projeto de publicar poesias suas, diz que: “É importante lembrar que existe poesia sem o livro, como em Homero,

por exemplo, ou Bob Dylan. Existe até poesia sem o poeta! A canção cantada por si mesma, como escreveu Carlos Drummond” (AMARAL, 2011).

Mais adiante, na mesma entrevista, Amaral fala que gosta “das frases escritas na cidade. Talvez o ônibus seja até melhor que o livro, tenha mais urgência, menos comodidade. Se você não ler aquilo, nunca mais, de repente, poderá fazê-lo. Eu leio tudo pelo caminho, a cidade é um grande livro caótico”. Quando questionado a respeito das influências, mais especificamente, literárias, afirma que gosta de Arnaldo Antunes, bem como de João Cabral de Melo Neto, cita também nomes inusitados como Catulo da Paixão Cearense e Orestes Barbosa:

É importante lembrar também a quantidade de compositores que operaram com versos mais prosaicos, aparentemente, e de enorme beleza e precisão: Dorival Caymmi, Vinícius, Erasmo Carlos, Noel Rosa, Lamartine Babo. “Eu vou pra Maracangalha, eu vou / eu vou de chapéu de palha, eu vou”. Como afirmar que isso é menos poético? Caymmi é um dos meus ídolos, toco e canto suas músicas no violão, direto (AMARAL, 2011).

Em entrevista para o presente trabalho Amaral (Apêndice 4) iniciou a conversa com um trecho do Jung citado por Ezra Pound: “Being essentially the instrument for his work, he (the artist) is subordinate to it and we have no reason for expecting him to interpret it for us. He has done the best that is in him by giving it form and he must leave interpretation to others and to the future”, ou seja, seria exigir demais do artista que já teve o trabalho todo de compor, ao cabo de tudo, ainda por cima, ter que explicar-se. Expliquei que eu não procurava explicações, mas sim os caminhos e opções que ele levou em conta ao compor a versão.

Amaral respondeu a respeito da escolha lexical e rítmica de *Tanto*: “A estrutura de rimas acabou se impondo, em certa medida, à precisão vocabular. É preciso lembrar que a rima é um elemento muito importante nas letras de Dylan. Em alguns versos segui a sonoridade de Dylan: primeira estrofe com rimas em ‘ais’; ‘é tanto’ para ‘I want you’; ‘soubesse’ no lugar de ‘so bad’”.

Em *I Want You*, as imagens passam como sombras em uma rua, como se o ouvinte estivesse indo ladeira abaixo, acompanhando a linha descendente do baixo. A forma como os acordes são estruturados, tencionando até que o refrão a liberta, não foi aproveitada no arranjo do Skank (pelo menos, não na versão de 1992. A de 2001 se aproxima mais da versão *Blonde On Blonde*. Curioso perceber que o próprio Dylan re-trabalhou *I Want You* a ponto de deixá-la irreconhecível no *out-take* de seu *MTV Unplugged*). Perguntei ao Amaral quais foram os critérios na hora de fazer o arranjo, e se o arranjo de algum modo tentou dialogar com a nova

letra em português: “Por mim, o arranjo seria mais fiel à versão de Dylan. O primeiro seguiu a estética reggae predominante naquela época para o Skank. Concordo com você que o segundo se aproximou mais do original. Os arranjos foram escolha da banda, eu não opinei. Ainda assim, escrevi a parte dos metais” (ROSA, 2017).

A canção é um poema de desejo romântico. O arranjo parece impulsionar o cantor através de um mundo de estranheza, a cada refrão, de volta a mulher que ama. Em uma entrevista à *Playboy* de 1966, Dylan comenta que “Não são apenas palavras bonitas a acompanhar uma melodia, são as palavras e a música, juntas. Eu consigo ouvir o som daquilo que eu quero dizer”.

*I Want You*, uma das mais enigmáticas e surreais letras do *Blonde On Blonde*, tem um estranho elenco de personagens, “numerosos demais para habitarem confortavelmente três minutos de canção” (GILL, 1998, p. 100), que inclui um Coveiro Culpado (Guilty Undertaker), um Solitário Tocador de Realejo (Lonesome Organ Grinder), Mães Que Choram (Weeping Mothers), Salvadores Adormecidos (Sleeping Saviors), uma Rainha de Espadas (Queen of Spades) e finalmente a Criança Dançante (Dancing Child) e seu terno Chinês. Alguns personagens como “Dancing Child” fazem referência (de acordo com Andy Gill no seu livro *Classic Bob Dylan: My Back Pages*) à Brian Jones. Na adaptação para o português um ou outro personagem foi deixado de fora. Perguntei como foi o processo de cortes e adições que foi posto em prática durante o processo. “Gostaria de utilizar o máximo possível de imagens”, responde. “Questões de métrica e a estrutura de rimas me obrigaram a certos empobrecimentos”.

Amaral ainda comentou sobre o porquê da escolha daquela canção do Dylan:

O que me levou a fazer a versão de *I Want You* foi a paixão que a gravação de Dylan me despertou. Foi principalmente através dessa música e de *Like a Rolling Stone* que eu cheguei nele. A primeira transcrição que li saiu no jornal / revista *Rolling Stone*, no início dos anos 70, um trabalho da jornalista Ana Maria Bahiana. Eu já gostava da música sem conhecer a letra. Conhecer seu texto foi muito impactante. Fiquei impressionado, por exemplo, com o verso “blow into my face with scorn”. Adorei o emprego da palavra “escárnio” numa letra de música. Você escreveu que a canção é um poema de desejo romântico. É isso. O Dylan foi muito hábil em contrapor imagens raras com um refrão bem direto. As três rimas A seguidas de B também dão uma força incrível à canção. A interpretação é sensacional. Não conhecendo direito, naquela ocasião, muitos outros trabalhos dele, formei uma imagem juvenil que me acompanha ainda: Dylan é um trovador do século XX, da grande cidade e dos grandes espaços americanos. Pertence à tradição de rebeldia de um Thoreau, de um Walt Whitman, de um Jack London. E a poesia dele tem um pé no século XIX, na poesia romântica. Ele costuma citar o Keats como uma de suas principais admirações (ROSA, 2107).

## CONCLUSÃO

Na busca dos elementos que levaram os quatro autores a realizarem as três versões, pude traçar algumas possíveis rotas adotadas que me possibilitaram realizar uma versão própria de uma canção de Dylan. O mergulho que cada um dos autores empreendeu em seu ofício de transportar a narrativa dylaniana para a língua portuguesa foi um dos elementos pivôs da observação que desenvolvi ao longo do trabalho. Um exemplo desta imersão na obra de Dylan e da coleta das imagens icônicas que formariam a paleta de cores para a recontagem da narrativa foi a conversa que tive com Chico Amaral. Algumas das opções feitas ao longo da tradução de *Tanto*, como a palavra “saviour” que virou “profeta” ou “dândi” para “Chinese suit” foram escolhas acertadas não só na questão semântica bem como no quesito da métrica, ajustando os versos à nova roupagem dos trópicos. Amaral, feito um alfaiate da palavra, conseguiu aquilo que todo versionista sonha; deixar a versão trajada de tal maneira que, disfarçada e tão bem-adaptada ao novo ambiente entre outras canções de língua portuguesa, que o ouvinte não desconfia que esteja diante de uma canção que não foi concebida, desde seu princípio, em português.

Mas talvez o trecho que mais chamou a atenção foi trocar “The drunken politician leaps upon the street where mothers weep” que sempre me remeteu aos engravatados de Washington tentando consolar mães de combatentes tombados numa longínqua guerra por “Políticos embriagados dançando em guetos arruinados”. Sabendo que a referência às mães que choram os filhos que tombaram na guerra não teria o mesmo impacto para o ouvinte brasileiro, visto que o Brasil não tem nenhum conflito bélico que possa ainda estar na memória coletiva de tal modo a servir de referência, considerei acertada a adaptação de colocar os políticos embriagados a dançarem em guetos arruinados, onde a palavra ‘gueto’, para nós, brasileiros, faria mais sentido ser o palco, por assim dizer, da dança inebriante do demagogo político, e também por termos a nossa própria guerra na forma da violência urbana.

Sobre os políticos embriagados que saltitam comenta que usou a mesma imagem de outro texto de Dylan. Ou seja, na busca por elementos que pudessem substituir aquelas do original, Amaral, não querendo destoar do mundo imagético de Dylan, foi cavoucar na obra do *troubadour* outros cenários que pudesse usar. A partir do momento em que Dylan mergulha nas fragmentadas e alucinatórias imagens “suas canções irão transitar entre realidade e sonho, que pode ser pesadelo” (MELLERS, 1985, p. 139), e o desafio aqui é transportar os versos empapados de imagens oníricas e etílicas para outra língua.

Amaral foi encontrar nas primeiras linhas do texto da contracapa do álbum de 1974 *Planet Waves* (Anexo 2), que nas edições posteriores foi retirado, a fonte para recriar o pano de fundo em que os políticos dançavam inebriados. “Sem citar as mães que choram, acho que a versão traz o impacto político desejado”, comenta. Amaral, na busca por cores para pintar o cenário da sua versão *Tanto*, parece ter recorrido ao mesmo método de Dylan quando este fez uso do pano de fundo do livro *Cannery Row* de John Steinbeck para compor a clássica *Desolation Row*. Aliás, os cenários, do *Desolation Row*, em muito se assemelham ao texto da contracapa de *Planet Waves* e da canção *Tanto*.

A *Rua das Ilusões Perdidas* (na tradução para a edição brasileira) é a visão do ‘sonho americano’ segundo Steinbeck. E a sua maneira de capturar os personagens e a paisagem desoladora de *Cannery Row* através de descrições fragmentárias, reproduzindo a técnica de ‘coleta’ do personagem Doc em muito se reflete no *modus operandi* de Dylan que culminou, na fase *dream song*, nas suas imagens caleidoscópicas:

Cannery Row, em Monterey, Califórnia, é um poema, um mau cheiro, um rangido, uma qualidade de luz, uma tonalidade, um hábito, uma nostalgia, um sonho. Cannery Row é o ajuntamento confuso e tumultuado, em estanho, ferro e ferrugem, madeiras lascadas, calçadas rachadas, terrenos baldios cobertos de mato e pilhas de lixo, de fábricas de sardinha de ferro corrugado, tabernas imundas, restaurantes e bordéis, pequenas mercearias sempre atulhadas, laboratórios e albergues ordinários. Os habitantes são, como disse o homem certa ocasião, “meretrizes, cafetões, jogadores e filhos da puta”, pelo que se referia a todo mundo. Se o homem tivesse olhado por outro ângulo, poderia dizer “Santos e anjos, mártires e abençoados” e estaria significando a mesma coisa (STEINBECK, 1982, p. 7) [grifos do autor].

Esta arqueologia feita dentro da própria obra dylaniana mostra o cuidado que Amaral teve ao transpor o signo de um ambiente a outro. David Byrne realizou trajeto parecido ao transcrever para a língua inglesa o clássico *Asa Branca* do cearense Humberto Teixeira. Byrne aproximou o flagelo da seca nordestina ao Dust Bowl. Enquanto que o nosso “Vam’borandá” tinha como destino o sul, principalmente o Rio de Janeiro e São Paulo, nos Estados Unidos uma seca prolongada no início dos anos 1930 produziu uma massa migratória rumo ao oeste que foi registrada pelo John Steinbeck em *Vinhas da Ira*. Vale lembrar que foi esta seca o tema do primeiro álbum de Woody Guthrie, o semi-autobiográfico *Dust Bowl Balladas* em que o *Okie* Guthrie testemunha as dificuldades econômicas que muitos trabalhadores migrantes enfrentaram na Califórnia. Byrne, a respeito do traslado do clássico do Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira para a língua inglesa, comenta que:

Mesmo que eu não estivesse entendendo todas as palavras, para mim foi incrivelmente inovadora e emocionante a música que eu estava ouvindo. Pensei, isto é perfeito. É a música que qualquer pessoa poderia apreciar, mas também é muito sofisticado e pode emocionar qualquer pessoa.

Conforme eu ia entendendo as palavras, eu achei que havia paralelos com a história norte-americana. Eu pensei, ok, aqui está a seca no nordeste, o personagem da canção tem de partir para São Paulo ou para algum outro lugar. Ele tem que dizer adeus para sua namorada, porque não há água. As plantas, o gado, tudo está morrendo e achei parecido com o período chamado Dust Bowl nos Estados Unidos quando os agricultores em Oklahoma e Texas e outros lugares tiveram que sair e todos foram para a Califórnia, então pensei, ok, eu entendo isso. Eu não passei por isso, mas eu cresci com as músicas (do Dust Bowl) e pensei que as canções tocavam no mesmo ponto (FERREIRA, 2009).

A questão da abordagem que cada artista teve ao verter para o português as canções é a mesma do tradutor no sentido tradicional do termo. Luís Augusto Fischer no texto *Tradução, fotografia e Kafka*, diz que:

Um trabalho de tradução tem firulas, matizes, delicadezas, mas sempre tem a novidade agradável de lidar com o texto que está sendo vertido de modo o mais íntimo possível: quem traduz precisa penetrar na alma do escritor, para entender coisas que ele pensa e que muitas vezes nem aparecem no texto final que ele publica. Quem traduz precisa como que reviver o processo de escritura, que, como todo mundo sabe, deixa de fora do resultado final uma parte substantiva do que foi pensado, e do que foi escrito – e é nesse lixo, deixado de parte pelo escritor quando deu por finalizado seu texto, que muitas vezes o tradutor tem que remexer, para encontrar um elo que permita trazer para a língua de chegada a alma daquilo que o escritor inventou.

Convivência íntima, então, é o que o tradutor inteligente tem com o texto que está traduzindo (FISCHER, 2011, p. 111).

Maria das Dores Valentim Alves comenta que:

O tradutor é antes de tudo um intérprete, que toma como ponto de partida para a construção de sentidos de uma obra, o caos aparente dos signos. Traduzir é apropriar-se do passado de modo livre, a fim de se construir uma rede de significados sobre a obra ou obras de origem. Tais significações surgem deste passado que reverbera na obra artística traduzida (ALVES, 2008, p. 7).

Jon Pareles, em um artigo intitulado *Exile on 57th Street*, afirma que no álbum *Foreign Sound*, Caetano conseguiu abordar questões que estão no “cerne da modernidade e pós-modernidade”, ou seja, as “perguntas sobre tradição e novidade”, bem como sobre “justaposição e assimilação”, o que a nós brasileiros não soa como nenhuma novidade, visto que desde os Modernistas paulistas já discutíamos a absorção do alienígena no caldeirão cultural local. *Foreign Sound* é um álbum homenagem aos anos de formação de Caetano e algumas faixas são, de fato, uma “meditação sobre o exotismo”, quando resolve, por exemplo, regravar *The Carioca*. Ironicamente a palavra “carioca” vem do Tupi e significa “a casa do

homem branco”. Um dos pontos altos do álbum é a recriação de *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)* em que sonoridades musicais típicas do nordeste brasileiro pincelam a letra-redemoinho de Dylan.

Um caso exemplar do cuidado no transporte da poética de um código linguístico a outro é o de Gilberto Gil ao apresentar no Montreux Jazz Festival de 1978 uma composição sua da época dos *Doces Bárbaros*. De acordo com Gil a sua tradução de *Chuck Berry Fields Forever* foi um “trabalho de artesão mesmo” (Anexo 4). O compositor baiano acrescenta ainda que sendo “guardião dos significados da canção, eu senti a necessidade de ser fiel em todos os sentidos e de, ao mesmo tempo, ir adiante, acrescentando coisas não constantes na letra em português” (GIL). Impossibilitado de verter para o inglês o jogo sonoro entre os termos “versículo” e “século”, bem como o isomorfismo som-sentido dos dez tês do verso “Tambor de tinto timbre tanto tonto tom tocou” em um procedimento aliterativo que mimetiza o batuque dos tambores da cultura afro-brasileira, Gil opta pelo jogo da compensação (deixando um ou outro trecho para trás, para em alguns versos adiante, acrescentar outro recurso poético ou aliterativo que pudesse compensar as perdas ao longo da transposição para o inglês). “No final, original e versão acabam se espelhando e se complementando” (GIL).

As versões do Zé Ramalho *Batendo na Porta do Céu (partes I e II)* e *O Vento Vai Responder* não podem ser desmerecidos pela sua tradução, que são de fato bem transpostas. Acontece que por escolher um tema melódico já cristalizado, tendo como base uma canção já conhecida e assimilada (ainda que em língua estrangeira) por grande parte dos ouvintes, o tradutor de canções expõe sua versão a uma maior chance de rejeição por parte dos ouvintes. O ouvinte ainda que não compreenda o conteúdo da letra na sua forma original em inglês, arquivou a melodia na sua colcha de retalho memorialista, e lá tal linha melódica adquiriu um valor sentimental que o dificulta a desassociá-lo quando a mesma é traduzida. Ou seja, muitas vezes a tradução, a decodificação da linha melódica, destoa daquela atmosfera da memória afetiva que o ouvinte guarda.

Tatit explica que a canção, “como de resto a maioria dos objetos estéticos, requer a conservação da matéria” (TATIT, 1997, p. 149), a retenção ou o congelamento de uma sequência sintática em uma melodia conserva a sua prosódia. Paul McCartney narra sua tentativa de não deixar escapar a melodia de *Yesterday* enquanto caminhava pelas ruas do bairro. Para garantir que pudesse resgatar a primorosa linha, ele fez uso de uma letra provisória até que pudesse chegar em casa e se sentar ao piano, e assim “Scrambled eggs, Oh baby how I love your legs” foi o molde textual, durante um bom período, de uma das mais memoráveis canções Beatles.

É curioso que essa estabilização do discurso da fala no formato da canção possa ser o responsável por permitir que pessoas com gagueira possam cantar sem tropeço algum. É como se essa prática de estabilização sonora “domesticasse os impulsos desordenados das inflexões entoativas oriundas da fala, dando-lhes uma apresentação segura e equilibrada” (TATIT, 1997, p. 149). No filme *The King's Speech (O Discurso do Rei)*, que narra a história da batalha de Príncipe Albert com a gagueira, há uma cena que ilustra o papel da canção na cristalização do discurso, em que o personagem do fonoaudiólogo Lionel Logue pede ao Bertie que cante:

Albert: I'm not ... crooning Swanee Riven.

Logue: Camptown Races, then. “My brother David said to me, Doo-dah, doo-dah”. Continuous sound will give you flow.

[....]

Logue: See? You didn't stammer.

Albert: Of course I didn't stammer, I was singing (HOOPER, 2010).

Portanto, um dos pontos fundamentais que pude perceber ao longo da elaboração dessa dissertação é a escolha da canção a ser transposta. E tal aspecto não passou despercebido quando escolhi fazer uma tradução de uma canção dylaniana. Achei prudente, vide as observações acima, selecionar uma canção menos óbvia e, portanto menos sujeita ao estranhamento por parte do ouvinte quando transposta para a língua portuguesa. E já que duas das canções aqui analisadas proviam das chamadas *dream songs* enquanto apenas uma emergia da fase *Rolling Thunder*, resolvi escolher uma canção justamente desta última fase, para assim dar certo equilíbrio ao material colhido.

*One More Cup of Coffee*, com seu ar ameaçador, em que o narrador descreve a enigmática figura feminina foi a canção na qual resolvi concentrar as minhas atenções na tarefa e desafio de traduzir uma canção de Dylan (Apêndice 3).

No filme *I'm Not There (Não Estou Lá)* a canção *One More Cup of Coffee* serve de pano de fundo em uma cena bíblico-apocalíptica quando os moradores da cidadezinha de Riddle são informados que seu vilarejo será inundado e desaparecerá debaixo das águas assim que a represa começar a operar. Ao fazer a transposição da canção, procurei manter os ares árabes presente no canto da canção original. Belchior não deixa de mencionar a influência moura na canção brasileira, quando diz que há “no traquejo da viola e na emissão da voz alguma coisa muito particularmente ligada às influências ibéricas, uma coisa árabe” (Belchior, 1974). A cultura rio-grandense, em que as influências mouras marcam presença tanto na dança quanto na música, seria um pano de fundo em que a transcrição de *One Cup of Coffee*

não soaria assim tão fora de lugar. Rebatizada de *Mais Um Gole de Café* a canção dylaniana procura estabelecer um vínculo com a nossa cultura local. As reinterpretações mais originais são “exatamente estas que procuram dar nova inflexão no modelo inicial. Talvez seja a própria razão de ser de uma reinterpretação” (TATIT, 1986, p. 62).

Transpor uma canção de uma língua para outra mantendo a fluidez característica de uma canção requer atenção a diversos aspectos. Peter Low denomina o leque de opções à disposição de um tradutor da canção de “ferramentas criativas”; entre as tais ferramentas estão: a transposição, a modulação, a paráfrase e a compensação. Há, portanto, uma flexibilização semântica, ou mesmo uma concessão semântica quando se trata de transportar uma letra de um ambiente a outro, e embora a versão possa vir a imprimir uma nova fisionomia musical à canção, os acentos, a pulsação e a periodicidade devem ser mantidos intactos, ou seja, os desenhos entoativos que compõe a sequência devem ficar o mais próximo do original. “Sabe-se que uma ordenação melódica se dá por algum tipo de reincidência (de perfil, de motivos melódicos, de intervalos etc.) sobre a linearidade sonora, de modo a garantir ao ouvinte uma memória daquilo que já souu e uma antevisão (ou anteaudição) daquilo que está por soar” (TATIT, 1986, p. 07). Ou seja, ao ficar atrelada ao perfil melódico da canção original a versão garante o seu espelhamento, e assim se assenta com perfeição ao molde melódico de seu original. “As letras deveriam se colocar exatamente sobre as frases melódicas originais, respeitando suas marcas acentuais, suas divisões e seu número de notas, e assim se adaptar a uma perfeita e espontânea interpretação” (RENNÓ, 1991, p. 42). Tatit argumenta que “produzir canções significa produzir compatibilidade entre letra e melodias aos quais se agregam recursos musicais de toda ordem de modo a configurar um sentido coeso” (TATIT, 1997, p. 117). Ademais, Rocha comenta que:

A tradução de um gênero que incorpora concomitantemente palavras e música pode submeter o tradutor a um leque mais restrito de opções lexicais, pois a prosódia musical implica em escolhas exatas quanto à posição das sílabas tônicas e átonas das palavras na melodia original, sem mencionar outros efeitos como o de sonoridade semelhante à da canção original (ROCHA, 2014, p. 126).

Henry Sandwith Drinker, advogado e musicólogo amador, traduziu inúmeras peças do alemão para o inglês, principalmente obras de Schubert, Haydn e Johann Sebastian Bach durante os anos 1910 até 1960. Um apaixonado pela música coral, Drinker compilou ao longo do seu ofício diversos achados e observações quanto ao *métier* do tradutor de canções, entre uma de suas máximas é a de que “a versão tenha palavras que possam ser facilmente cantadas e pronunciadas sobre as notas ou frases musicais da canção original, em outras palavras, que a

canção traduzida possa ser cantável” (DRINKER, 1950, p. 229) ou que “palavras importantes nunca devem ser colocado em notas não acentuadas” (DRINKER, 1950, p. 230) visto que a tradução de canção está necessariamente “subordinada às notas musicais que compõem a melodia original” (ROCHA, 2014, p. 126). Tatit acrescenta que a importância atribuída aos ataques rítmicos “repercute na escolha dos componentes fonológicos da face linguística, dando prioridade às consoantes que funcionam como interruptoras de sonoridade” (TATIT, 1997, p. 119), lembrando que a escolha lexical de uma determinada frase musical deve sempre levar em conta as pausas, tanto aquelas que se fazem valer pelas ‘respiradas’ do cantor quanto àquelas que figuram na prosódia em si, criando assim uma compatibilização entre a letra e a melodia. A inteligibilidade melódica, na versão, tem de coincidir com a inteligibilidade linguística, fazendo com que os temas “se reiteram para garantir a significação melódica, fazendo com que os fonemas se aliteram (formando rimas e ressonâncias), garantindo uma significação de expressão linguística” (TATIT, 1986, p. 58-59), esclarecendo que:

As entoações não tem outra função a não ser aquela de enfatizar, aqui e ali, as informações mais pertinentes do texto. Por isso, as entoações se acomodam às acentuações das palavras do texto, impregnando-se nele e abrindo mão de sua própria autonomia rítmica (TATIT, 1986, p. 7).

Fox-Strangways (1921, p. 223) destaca que “é vantagem, para a musicalidade dos versos, que se mantenham os sons vocálicos e/ou consonantais que de alguma forma são importantes ao sentido da canção” para que a canção resulte em uma versão sonoramente parecida com a original.

Drinker também dá dicas quanto ao leque lexical da qual o tradutor retira seu vocabulário, aconselhando a não usar o que ele denomina de “palavras-fósseis”, ou seja, evitar o uso de termos arcaicos ou expressões idiomáticas que cheiram a naftalina. Rocha afirma que:

É fundamental que as palavras sejam muito bem colocadas, de fácil dicção e que soem de forma natural ao ouvinte alvo. A questão da naturalidade envolve também clareza da informação, evitando ambiguidades, cacofonias, léxico complexo e/ou pouco usual, ordem sintática forçada, entre outros (ROCHA, 2014, p132).

O tradutor deve primeiro aprender a música para que possa cantá-la de cor. Depois de fazer uma tradução da letra, em prosa, e, refletindo sobre a ideia primordial da composição, cantar a melodia. As palavras que finalmente acabam se encaixando na música estarão muito

mais adequadas do que se a tradução fosse tentada linha a linha direta do original (DRINKER, 1950, p. 232). A canção tem de ser traduzida no ar, nem tanto no papel. Canções pairam no ar, e por serem injetadas de fôlego, sua maleabilidade sonora deve ser o alvo do tradutor, e o único modo de moldar uma versão é deixá-la em seu ambiente natural. Restringir a versão ao papel é condenar a canção, é engaiolá-la, é deixá-la planificada. A canção tem de ser respirada, cantada, lançada no ar. Ela tem de sobreviver ao voo livre que é da natureza de toda canção. Portanto, cantar a versão estando familiarizado com o cantar da original permite ao tradutor remodelar a versão de modo a reencaixá-la na linha melódica mestra.

Muitas vezes é possível reorganizar as rimas entre as linhas, argumenta Drinker, e assim evitar rimas difíceis. Muitas vezes, também, a ordem em que o pensamento é expresso na língua estrangeira pode ser reordenada entre os versos, dando assim mais latitude e abrindo espaço para encontrar conjuntos de palavras que possam rimar. Segundo Ricks, a rima joga com dois elementos: a esperança e a memória, porque “quando se tem a primeira palavra-rima espera-se encontrar, logo adiante, outra rima correspondente. A rima é como se fosse uma promessa que fora dada anteriormente e é agora cumprida. A rima pode ser um tipo de amor, onde duas coisas tornam-se uma só, mas ainda assim não perdem suas próprias identidades” (RICK, 2003, p. 39).

Como tradutor você também precisa estar preparado para colocar as palavras mais importantes em outros lugares ao longo do texto traduzido em comparação com o texto original, diz Lars Rudolffson, já que as notas nas quais a letra será encaixada já estão determinadas, por isso é muito importante ajustar o novo texto ao ritmo, as entonações e a dinâmica da música (ANDERSSON; ULVAEUS, 2012, p. 8), um belíssimo exemplar seria o *Girl From Ipanema* de Norman Gimbel (autor de diversas versões de clássicos da Bossa Nova, como *How Insensitive*, *Summer Samba* entre tantos outros), nela Gimbel reordena a ordem da narrativa, mas acaba por contar/cantar tudo o que está na original de Jobim. Em uma observação mais detalhada percebe-se que Gimbel assim o fez para manter as cadências em seus devidos lugares, ao mesmo tempo em que deixa a letra soar mais natural na sua nova roupagem jazzística nova-iorquina.

Provavelmente o mais valioso dos conselhos do Drinker seja a de que a versão soe natural, como se as palavras tivessem sido originalmente escritas em, no nosso caso, português, “soar tão bem ao ouvinte alvo a ponto de não deixar transparecer o fato de que se trata de uma tradução” (FOX-STRANGWAYS, 1921, p. 223), um detalhe que eu já havia observado nas tantas versões que eu apresentei ao vivo. “As melhores traduções, as traduções criativas, são aquelas que não parecem tradução” (PRIKLADNICKI, 2012), em outras

palavras, “a música deve ser cantável e o texto deve parecer como se tivesse sido feito para a música” (LOW, 2005, p. 190). Tatit comenta algo parecido ao falar dos recursos utilizados na canção popular que dão à canção “a naturalidade e a familiaridade que sentimos em qualquer discurso coloquial” (TATIT, 1986, p. 9).

A arte de traduzir textos para serem cantadas difere substancialmente da tarefa que é traduzir poesia para ser meramente lida, é “o mistério das letras de música, tão frágeis quando escritas, tão fortes quando cantadas” como diz Augusto de Campos (CAMPOS, 1968, p. 309). “As cadências, a vocalização, o drapejar rítmico não fazem com que a canção seja superior a um poema, mas deslocam os esconderijos de suas potencialidades” (RICKS, 2003, p. 19).

Na tradução de textos a serem cantados, o tradutor deve não só reproduzir as ideias do letrista / poeta de forma graciosa e inteligível, mas deve fornecer palavras que se conformem ao essencial rítmico, fluxo emocional e mudanças da canção e que possa, é claro, ser facilmente e audivelmente cantada (DRINKER, 1950, p. 226), em suma, aspectos tais como significado, naturalidade, rimas, sonoridade, ritmo e cantabilidade devem ser levados em conta ao se traduzir uma canção.

Natanael Ferreira França Rocha argumenta que “traduzir e preservar o efeito da linguagem verbal em consonância com a linguagem musical é um desafio para qualquer proposta séria de tradução de canção” (ROCHA, 2014, p. 127) e comenta ainda que:

A tradução de um gênero que incorpora concomitantemente palavras e música pode submeter o tradutor a um leque mais restrito de opções lexicais, pois a prosódia musical implica em escolhas exatas quanto à posição das sílabas tônicas e átonas das palavras na melodia original, sem mencionar outros efeitos como o de sonoridade semelhante à da canção original a tradução de canção está necessariamente “subordinada” às notas musicais que compõem a melodia original (ROCHA, 2014, p. 126).

Peter Low (2003, p. 99) afirma que partes cruciais da letra, como o refrão ou outra parte que se repita geralmente serão mais importantes que os outros versos.

O letrista Gene Lees sustenta que o essencial ao se traduzir uma canção é que se entenda o espírito essencial da canção e se consiga reconstruí-lo o mais próximo possível na língua de chegada. Para tal, o tradutor poderá “precisar fazer alterações substanciais na tradução para tentar provocar no ouvinte-alvo sensações semelhantes às que têm os ouvintes nativos do idioma no qual a canção original foi escrita” (ROCHA, 2014, p. 126). “A necessidade de flexibilidade é raramente questionada quando se trata de sentido” (LOW, 2005, p. 12). O aspecto norteador da tradução tende a ser a manutenção do significado, naturalidade, rimas, sonoridade, ritmo e cantabilidade da canção original. Ao traduzir de uma

língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor re-codifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (JAKOBSON, 1999, p. 65).

A repetição do som ou de uma série similar de sons, como em uma rima, aliteração e assonância é um arranjo de palavras que pretende ser melodioso sem levar em conta o sentido das palavras, é uma captura das ondulações entoadas (RICKS, 2003, p. 139).

Fausto Nilo retrabalha os índices quase clichês da letra de Levy, realocando os personagens em um novo cenário na caatinga cearense. *Romance no Deserto* uma canção que se mantém a um passo do discurso oral (da fala) reproduz o canto falado, marca registrada do Dylan, “podemos constatar a presença da linguagem oral em toda canção popular” afirma Tatit (TATIT, 1997, p.102) já que a “canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural” (TATIT, 1997, p. 87).

A imagem dos cangaceiros marchando caatinga adentro, cada qual pisando exatamente sobre a pegada na areia daquele que caminha a sua frente, de modo a confundir as forças volantes quanto ao número de cangaceiros em marcha, parece ter sido o método que Fausto Nilo usou ao replicar o perfil melódico de *Romance in Durango*. Ao pisar sílaba por sílaba o trecho melódico da original, Fausto apaga traços que pudessem levar o ouvinte a desconfiar de que se trata de uma versão, ao modelar a letra em português com a melodia de modo a deixá-lo soando o mais natural possível.

Procurei, na versão que fiz de *One More Cup of Coffee*, aplicar todos os preceitos acima. Comecei por escolher uma canção de Dylan que não fosse tão conhecida, evitando assim o estranhamento por parte do ouvinte quanto ao novo formato da canção. Sendo o refrão o coração pulsante de toda canção e por ser o foco que é sempre revisitado ao longo de seu andar / cantar, procurei começar a trabalhar a versão pelo refrão. Concluí que se a fluidez fosse garantida neste núcleo, o restante da canção orbitaria com mais graciosidade ao seu redor. Para tal, eu sabia que precisaria readequar o refrão original de meros cinco sílabas para, caso fosse uma tradução fiel ao texto, nove sílabas de *Mais Uma Xícara De Café*. Sabia, já a partir daí, que teria que descartar a palavra ‘xícara’, com o triplo de seu equivalente em língua inglesa, as suas três sílabas mais pareciam um canecão de chopp do que uma mera xícara. Após testar diversas opções cheguei à palavra ‘gole’ que, por ser de gênero masculino, evitaria um artigo de duas sílabas ‘uma’, tornando possível encaixar a frase dentro do esguio espaço de cinco sílabas da linha melódica original. Ou seja, do inicial ‘uma xícara’ e suas

cinco sílabas, consegui chegar a ‘um gole’ de apenas três sílabas. Também achei prudente manter a sonoridade de certos trechos, escolhendo, por exemplo, ‘vou’ para soar próximo a ‘road’.

As opções feitas ao longo do processo de verter *One More Cup Of Coffee* concentraram-se muito mais na questão métrica / rítmica procurando desviar o mínimo possível da temática da canção original. Em “Your eyes are like two jewels in the sky” optei por “Teus olhos, cintilante céu”, procurando aproveitar a imagem dos olhos faiscando, tal qual joias, numa imagem em que as pedras resplandecentes pudessem ser representados pela palavra cintilante, fazendo com que a personagem misteriosa da versão tenha, assim, olhos coriscantes.

Já em relação a “Your back is straight, your hair is smooth on the pillow where you lie”, tive que, por questões de espaço, restringir a descrição para “E no lençol, teus cabelos macios cor de mel”, alterando os adereços da cena, mas mantendo o *setting* da cama. Embora no original, a matiz das madeixas da mulher não seja mencionada, acabei, por questão também de rima (céu / mel), escolhendo cabelos castanhos claros para a nova personagem. A tradução do restante dessa primeira estrofe se manteve praticamente fiel ao original.

Procurei ao máximo evitar desviar muito do texto original, mantendo intacta a narrativa densa do original. “Produzir canções significa produzir compatibilidade entre letra e melodias – aos quais se agregam recursos musicais de toda ordem – de modo a configurar um sentido coeso” (TATIT, 1997, p. 117), de modo que os ataques silábicos foram, na sua grande maioria, preservados ao longo do caminho. Um dos poucos desvios que me vi obrigado a fazer foi no final do refrão em que a palavra ‘below’, com sua tônica final, encerra não só o refrão bem como a canção em si. Optei pela palavra ‘abaixo’ que, embora seja uma paroxítona, tem a vantagem, nesse caso, de finalizar com um /ʃ/, soando tanto quanto a interjeição ‘shh’, aquietando o final do verso, bem como a onomatopeica sonoridade do vento que passeia pelo vale mencionado na canção, contribuindo um pouco à atmosfera de mistério do original. A vantagem do ‘sh’ cair no final não tônica a deixa livre para, entoada no contratempo, flutuar de modo etéreo ao final a versão, já que the answer is, afinal de contas, blowing in the wind.

Com o início da segunda estrofe “Your daddy, he’s an outlaw and a wanderer by trade” busquei os índices referenciais em um conto de Simões Lopes Neto, *Contrabandista*, na qual a descrição do ambiente de uma fronteira volátil onde o mando

brotava da força bruta e as caracterizações da figura paterna se adequavam ao ambiente em que o original seria realocado.

Nesta terra do Rio Grande sempre se contrabandeou, desde antes da tomada das Missões.

Naqueles tempos o que se fazia era sem malícia, e mais por divertir e acoquinar as guardas do inimigo: uma partida de guascas montava a cavalo, entrava na Banda Oriental e arrebanhava uma ponta grande de eguariços, abanava o poncho e vinha à meia rede; apartava-se a portada e largava-se o resto; os de lá faziam conosco a mesma coisa; depois era com gados, que se tocava a trote e galope, abandonando os assoleados.

Isto se fazia por despique dos espanhóis e eles se pagavam desquitando-se do mesmo jeito.

Só se cuidava de negacear as guardas do Cerro Largo, em Santa Tecla, do Haedo. O mais era varzea! (NETO, 2011, p. 60).

Procurei manter um ar que pudesse recender a descrição que Simões faz do velho Jango Jorge, de um experimentado condutor de tropeiros de contrabando que levou “a existência inteira a cruzar os campos de fronteira, à luz do sol, no desmaiado de lua, na escuridão das noites, na cerração das madrugadas” sem nunca errar o caminho, ainda que “chovesse reinos acorelhados ou que ventasse como por alma de padre”. Esse gaúcho “conhecia as querências pelo faro [...] Tinha vindo das guerras do outro tempo: foi um dos que pelearam na batalha de Ituzaingo”. Os ares de uma atividade que margeia o legal e o ilegal foi o que procurei reproduzir neste verso.

A ostentação de punhais na cintura como representação da masculinidade é recorrente nas culturas do gaúcho do mundo meridional. No caso da figura paterna, tanto do original quanto da versão, que se vê sem representante masculino que ostente seu legado, e também para munir a filha com meios mínimos de defesa, lhe ensina a arte do arremesso das adagas.

Os ares de feudos cravados em regiões inóspitas de “He oversees his kingdom so no stranger does intrude” também aparece no *Contrabandista*:

Depois veio a guerra das Missões; o governo começou a dar sesmarias e uns quantíssimos pesados foram-se arranchando por essas campanhas desertas. E cada um tinha que ser um rei pequeno... e aguentar-se com as balas, as lunares e os chifarotes que tinha em casa! Foi o tempo do manda quem pode! E foi o tempo que o gaucho, o seu cavalo e o seu facão sozinhos, conquistaram e defenderam estes pagos! Quem governava aqui o continente era um chefe que se chamava o capitão-general; ele dava as semarias mas não garantia o pelego dos sesmeiros (NETO, 2011, p. 60).

O ambiente das regiões disputadas por Coroas do verso “guardando seu reino por tudo quanto lado” foi uma tentativa de reproduzir, novamente, o pano de fundo do conto de Simões, “Por esses tempos antigos também o tal rei nosso senhor mandou botar pra fora os ourives da vila do Rio Grande e acabar com os lavrantes e prendistas dos outros lugares desta terra, só pra dar fluxo aos reinóis” (NETO, 2011, p. 60).

Na estrofe final é que a figura linda, distante e mística da personagem resplandece com mais nitidez, com seus ares de cartomancia cigana, mistério e analfabetismo. A música desenvolve sua atmosfera “cigana” através da utilização de uma sequência decrescente da escala (Am, G, F, E), e é essa mesma sonoridade densa que acaba por dar a descida ao vale ares de uma ida ao Hades. Nada mal depois de algo tão prosaico quanto uma xícara de café.

Achar uma solução para “Meadowlark” foi o desafio que mais tempo levei para resolver, já que a espécie *Sturnella defilippii* característico dessa região leva o nome de Peito-vermelho-grande. Por questões, tais como o espaço restrito do verso, bem como o fato do nome deste pássaro não ser reconhecido de maneira imediata pelo ouvinte, optei por deixar a imagem do pássaro de fora da cena e focar no aspecto meramente do canto entoado e os ares delicados deste mesmo canto.

Cada uma das versões aqui apresentada traz consigo traços, por vezes sutis, das cores locais. *Romance In Durango*, que nada mais é do que uma releitura do clássico *El Paso*, de Marty Robbins, é um bom exemplo. A canção é uma versão da versão, visto que a letra, na sua quase totalidade, é de Levy, ou seja, Dylan está cantando uma versão (escrita pelo Levy) de uma canção de Robbins. Algo adequado a um trabalho que lide com as versões de canções dylanianas. É interessante acompanhar os passos do cavalo nas três canções; na primeira, o personagem protagonista acaba roubando o cavalo na sua fuga, ao passo que na segunda canção, o fugitivo é o próprio dono do animal enquanto que na versão cabocla o dono do cavalo é a Madalena. Ou seja, temos um visível índice do empoderamento feminino no mundo do cangaço, algo nada comum no mundo do Velho Oeste. A imagem da mulher empunhando armas é mais recorrente entre os bandoleiros da caatinga. Com exceção de Annie Oakley e Calamity Jane (que faziam parte do Wild West Show, ou seja, não estavam associadas ao crime) o rol de mulheres no *western* era mingado, não havia Marias Bonitas, Dadás e Durvinhas nos banguês-banguês.

*Negro Amor*, composta durante o período da turnê e álbum *Doces Bárbaros*, curiosamente quando tanto Dylan quanto Caetano & Cia mergulhavam na androginia, é outra versão que pincela com cores, não só locais, bem como temporais, o novo cenário. O misticismo pop reinante do período substitui as imagens cristãs de Dylan (Look out, the saints

are coming through) pela paleta de tintas de Jorge Ben (*Os Alquimistas Estão Chegando*). Enquanto Doces Bárbaros flertavam com uma versão tropical do visual glam, Dylan nomeava sua turnê de *Rolling Thunder Revue*, e subia ao palco com penachos no chapéu e maquiagem no rosto, algo apropriado ao clima de Teatro de Revista que o nome “revue” evoca. A desilusão da Esquerda, tão típica da segunda metade dos anos 70, desemboca naquilo que ficou conhecido como Desbunde, “Ela me conta, sem certeza, tudo o que viveu / Que gostava de política em 1966 / E hoje dança no Frenetic Dancing Days” canta Caetano em Tigresa, que ilustra bem os passos da juventude da época. E para não deixar dúvidas, Caetano ainda acrescenta que “seus marinheiros mareados abandonam o mar / seus guerreiros desarmados não vão mais lutar”, era o anúncio do fim, o anúncio de que era o momento de riscar “outro fósforo, outra vida, outra luz, outra cor”.

Já em relação à fase Dream Song de onde brota a versão *Tanto*, um detalhe que passou despercebido por todos os autores que li foi a falha ao mencionar que Dylan não lia francês na época em que entrou em contato com o poeta aventureiro, em outras palavras, Dylan não foi meramente influenciado pela sonoridade dos versos de Rimbaud, mas sim pelos versos traduzidos de Rimbaud. A questão fica mais interessante quando descobrimos que a tradução foi feita por Louise Varèse, tradutora casada com Edgard Varèse (conhecido como o “Pai da Música Eletrônica”, o compositor descrito pelo Henry Miller com “The Stratospheric Colossus of Sound”). Louise, editora da revista Dadaísta *Rogue*, era uma célebre tradutora da poesia francesa cujo trabalho foi especialmente influente. O próprio Edgard compôs uma obra, chamada *Un grand sommeil noir*, inspirada na obra de Paul Verlaine. Portanto, os versos, a metrificação e o ritmo a que foram submetidos os versos do poeta de *Une Saison en Enfer* foram talhados por alguém que tinha um ouvido musical, e esse ouvido afinado e atento, com certeza, refletiu nos versos traduzidos.

Dito isto, considero essencial delinear os caminhos e os panos de fundo em que cada composição, permitindo assim que se possa traçar um itinerário que tradutores musicais possam trilhar na sua tarefa de realocar versos a uma nova língua de chegada.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. 9<sup>a</sup> ed. São Paulo: Globo, 2004.

ADRIANO, Carlos. **Na trilha de Péricles Cavalcanti**. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2460,1.shl>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

ALVES, Maria das Dores Valentim. **Tá Tudo Mudando: Um Encontro Poético. Transfigurações da Poesia de Bob Dylan e Zé Ramalho**. 2008. Disponível:<[http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_007/ARTE ECOMUNICACAO/T%C3%81%20TUDO%20MUDADO.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_007/ARTE%20COMUNICACAO/T%C3%81%20TUDO%20MUDADO.pdf)>. Acesso em: 16 fev. 2017.

AMARAL, Chico. **Chico Amaral**. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/chico-amaral/>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

AMARAL, Chico. **Ladodentro Entrevista Chico Amaral**. Disponível em: <<http://ladodentro.blogspot.com.br/2011/10/ladodentro-entrevista-chico-amaral.html>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ANDERSSON, Benny; ULVAEUS, Björn. **Translating Song Lyrics: A Study of the Translation of the Three Musicals**. Södertörns Högskola / Södertörn University, 2009.

ANKENY, Jason. **Jacques Levy: Biography**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/jacques-levy-mn0000104779>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

ARAÚJO, Antônio Amaury. **Lampião: As Mulheres e o Cangaço**. São Paulo: Traço Editora, 1985.

ARAÚJO, Homero José Vizeu. **O Poema no Sistema: a Peculiaridade do Antilírico João Cabral na Poesia Brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

AUBERBACH, Erich. **Mimesis**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BALDWIN, James. **The Fire Next Time**. New York: Dell Publishing Co., 1963.

BELL, Ian. **Time Out Of Mind: The Lives of Bob Dylan**. New York: Pegasus Book, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BIERI, Guido. **Life On The Tracks: Bob Dylan Songs**. Basel, Switzerland: Moondance Private Publishing, 2008.

BIVAR, Antonio; WILLER, Cláudio; BUENO, Eduardo; FRÓES, Leonardo; ESCOBAR, Pepe; MORAES, Reinaldo; MUGGIATI, Roberto. **Alma Beat**. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1984.

BRITO, Reynivaldo. Dadá, A Última Sobrevivente do Cangaço. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, Brasil, p. 155, 19 nov. 1977.

CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa: Antologia Crítica da Moderna Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 11ªed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese: Ensaios**. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. **Uma vi(ra)da no sistema literário dos anos 60 aos 80: Caio Fernando Abreu, mercado editorial e cultura de massa**. In: Darandina Revisteletrônica– Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF – volume 5 – número 2, Dez. 2012

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

CHACAL. **Imagine se**. In: Uma história à margem. RJ: 7Letras, 2010, p.217

CHACAL. **Drops de Abril**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CHIAVENATO, Júlio J.. **Cangaço: A Força do Coronel**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CRUZ, Gilbert. **The 10 Best Bob Dylan Songs**. Disponível em:<<http://entertainment.time.com/2011/05/23/the-10-best-bob-dylan-songs/slide/i-want-you/>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

DALTON, David. **Who Is That Man?: In Search of the Real Bob Dylan**. New York: Hyperion Books, 2002.

OLIVEIRA, Edinaldo Nascimento de. **Do Beat ao Absurdo: uma análise do romance Tarântula de Bob Dylan; Trabalho de Conclusão de Curso; (Graduação em Letras - Inglês) - Universidade Estadual do Ceará; 2012.**

DETTMAR, Kevin J.H.. **The Cambridge Companion To Bob Dylan**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

DE TURK; David; POULIN, Jr. **The American Folk Scene**. New York: Dell Publishing, 1967.

DOGGETT, Peter. **There's A Riot Going On: Revolutionaries, Rock Stars, and the Rise and Fall of '60s Counter-Culture**. New York: Canongate, 2007.

DRINKER, Henry S. **On Translating Vocal Texts**. In: Musical Quarterly, Vol. XXXVI, number 2, 1950, p.225-240 published by Oxford University Press

DYLAN, Bob. **Crônicas: volume um / Bob Dylan; tradução Lúcia Brito. – São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.**

DYLAN, Bob. **Playboy Magazine**. USA: Playboy Enterprises, March 1978.

DYLAN, Bob. **Tarantula**. New York: The Macmillan Company, 1971.

DYLAN, Bob. **Tarântula**. 1ed. São Paulo: Planeta, 2017.

EL-JOZEYAH, Ibn Qay'em. **The Prophetic Medicine**: Translation by ABD EL-QADER the son of ABD EL-AZEEZ. I.S.B.N. 977-372-005-5, 2003.

EPSTEIN, Daniel Mark. **A Balada de Bob Dylan**: um retrato musical. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. New York: First Vintage Books Edition / Random House, 2004.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: Alegoria Alegria. 3a ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FÉLIX, César. **Chico Amaral**: Palavras Universais / Revista Sagarana. Disponível em: <<http://revistasagarana.com.br/chico-amaral/>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

FISCHER, Luís Augusto. **Filosofia Mínima**: ler, escrever, ensinar, aprender. Porto Alegre, Arquipélago Editorial, 2011.

FONSECA, Heber. **Caetano, Esse Cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FOX-STRANGWAYS, A. H. **Song-Translation. Music & Letters**. London : Oxford University Press, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1921), 1921. pp. 211-224.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORÁ, Alcyr. **Literatura Comentada**: Caetano Veloso. São Paulo: Nova Cultura, 1988.

GALEANO, Eduardo. **O Século do Vento**: Memória do Fogo III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GARCIA, Flora Bender; LOZANO, José Ruy. **Dylan, o Nobel e a questão dos gêneros literários**. Disponível em <<http://www.cartaeducacao.com.br/aulas/medio/dylan-o-nobel-e-a-questao-dos-generos-literarios/>>. Acesso em: 21 out. 2016

GIL, Gilberto. **Chuck Berry Fields Forever**. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_disco\\_info.php?id=137&letra](http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=137&letra)>. Acesso em: 10 abr. 2017.

GILL, Andy. **Classic Bob Dylan, 1962-69: My Back Pages – The stories behind every song**. London: Carlton Books, 1998.

GILMOUR, Michael J. **Tangled Up in the Bible: Bob Dylan & Scripture**. New York: Continuum, 2004.

GOBRY, Pascal-Emmanuel. **Bob Dylan's Biblical imagination**. Disponível em <<http://theweek.com/articles/655168/bob-dylans-biblical-imagination>>. Acesso em: 25 jan. 2017.

GREENE, Andy. **Bob Dylan's Greatest Collaborations From Jacques Levy on Hurricane to Tom Petty and Jammin' Me**. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/news/together-with-bob-dylan-his-greatest-collaborations-20090501>>. Acesso em: 03 mar. 2017.

GROW, Kory. **Bob Dylan's "Slapstick" Period Revealed: "He'd Gotten Deeply Into Jerry Lewis"**. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylans-slapstick-period-revealed-hed-gotten-deeply-into-jerry-lewis-20141110>>. Acesso em: 20 out. 2016.

HARTE, Bret. **Harte of the West: 17 Stories by Bret Harte**. New York: Dell Publishing Company, 1966.

HEMMER, Kurt. **Encyclopedia of Beat Literature: The Essential Guide to the Lives and Works of the Beat Writers – Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, and many more**. New York: Facts On File, Inc., 2007.

HEYLIN, Clinton. **Revolution In The Air: The Songs of Bob Dylan, Volume One: 1957-73.** Chicago: Chicago Review Press, Incorporated, 2009.

HOBBSAWM, Eric J.. **Bandidos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense - Universitária, 1976.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HORNSTEIN, Lillian Herlands; PERCY, G.D.; BROWN, Calvin S. **The Reader's Companion to World Literature.** 2<sup>nd</sup> ed. New York: Signet Classic, 1984.

KEROUAC, Jack. **Cenas de Nova York & Outras Viagens.** Porto Alegre: L&PM, 2012.

KEROUAC, Jack. **Geração Beat.** Porto Alegre: L&PM, 2008.

KEROUAC, Jack. **O Livro Dos Sonhos.** Porto Alegre: L&PM, 2001.

KEROUAC, Jack. **Tristessa.** Porto Alegre: L&PM, 2006.

KIRELL, Andrew. **'Desire': Bob Dylan's Sloppiest Masterpiece Turns 40.** Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/articles/2016/01/31/desire-dylan-s-sloppiest-masterpiece-turns-40.html>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

LINDGREN, Astrid. **Pippi A Bordo.** 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia da Letrinhas, 2004.

LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos.** Porto Alegre: Ed. Pradense, 2011.

LOW, Peter. **Singable translations of songs.** Perspectives, 11, 2, 2003. p. 87-103.

LOW, Peter. **The Pentathlon Approach to Translating Songs.** Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam, New York: Ed. Dinda L. Gorlée / Rodopi, 2005. p. 185-212.

LUCCHESI, Alexandre; PRIKLADNICKI, Fábio. **Cinco vaías históricas**: músicos gaúchos relembram shows marcados pela rejeição do público. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2017/04/cinco-vaias-historicas-musicos-gauchos-relembram-shows-marcados-pela-rejeicao-do-publico9776530.html>>. Acesso em 24 abr. 2017.

MALTZ, Bina; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1993.

MARCUS, Greil. **Like a Rolling Stone**: Bob Dylan na encruzilhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MARGOTIN, Philippe; GUESDON, Jean-Michel. **Bob Dylan All the Songs**: The Story Behind Every Track. New York: Black Dog & Leventhal, 2015.

MARQUSEE, Mike. **Chimes of Freedom**: The Politics of Bob Dylan's Art. New York: The New Press, 2005.

MARSH, Dave. **Bob Dylan**: Desire - Rolling Stone Magazine March 11, 1976. Disponível em: < <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/desire-19760311>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

MCGREGOR, Craig. **An interview in Austin, Texas**. Disponível em: <<http://www.interferenza.com/bcs/interw/66->>. Acesso em: 22 set 2017.

MELIM, Angela; CHACAL; ERBER, Laura; MELAMED, Michel. **Matraga**. Rio de Janeiro, v.17 n.27, jul./dez. 2010.

MELLERS, Wilfrid. **A Darker Shade of Pale**: A Backdrop to Bob Dylan. New York: Oxford University Press, 1985.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: Editora Girafa, 2013.

MELLO, Rodrigo. **Discurso de Caetano no Festival Internacional da Canção**. Disponível em: <<http://efemeridesdoefemello.com/2013/09/15/o-discurso-de-caetano-no-festival-internacional-da-cancao/>>. Acesso em: 09 mar. 2017

MOREIRA, Maria Eunice; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. **Literatura e Guerra Civil de 1893**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.

MOTA, Leonardo. **No Tempo de Lampião**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

MOTTA, Leonardo. **Violeiros do Norte: Poesia e Linguagem do Sertão Nordestino**. São Paulo: Cia. Graphico-Editora Monteiro Lobato, 1925.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate**. Revista Brasileira de História, vol. 18, n. 35. São Paulo, 1998.

PARELES, Jon. **Exile on 57th Street**. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2004/04/11/arts/music-exile-on-57th-street.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2004/04/11/arts/music-exile-on-57th-street.html?_r=0)>. Acesso em: 18 out. 2016.

PEREZ, Luana Castro Alves. **Poesia Marginal**. Disponível em: <<http://portugues.uol.com.br/literatura/poesia-marginal.html>>. Acesso em: 14 fev. 2017

PIERRE, José; SCHUSTER, Jean. **Os Arcanos Maiores da Poesia Surrealista e sua Exaltação**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PRIKLADNICKI, Fábio. **Augusto de Campos: “As melhores traduções são aquelas que não parecem tradução”**. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2012/09/augusto-de-campos-as-melhores-traducoes-sao-aquelas-que-nao-parecem-traducao-3888184.html>>. Acesso em: 08 nov. 2016

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

RICKS, Christopher. **Dylan's Visions of Sin**. New York: HarperCollins, 2003.

ROBBINS, Paul. **The Paul J. Robbins Interview** – Santa Monica, California, March 1965  
Disponível em: <<http://www.interferenza.com/bcs/interw/65-nov08.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

ROCHA, Glauber. **Il profeta della rivoluzione**. Roma, p. 23, 16 ago. 1964. L'Espresso.  
Entrevista concedida a Alberto Moravia.

ROCHA, Natanael Ferreira França. **Tradução de canção**: quando *The Look of Love* se canta  
“O amor em teu olhar”. In: *Belas Infiéis*, v. 3, n. 2, p. 125-141, 2014.

RODRIGUES, Nelson. **A Cabra Vadia**: novas confissões / Nelson Rodrigues: seleção de  
Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

ROSA, Diego Garcia da. **Bob Dylan em versões**: Péricles Cavalcanti, Fausto Nilo e Chico  
Amaral – por Diego Garcia. Disponível em  
<<http://www.radioeletrica.com/blog/2017/08/30/bob-dylan-em-versoes-pericles-cavalcanti-fausto-nilo-e-chico-amaral-por-diego-garcia/>>. Acesso em: 01 set. 2017.

ROSENBAUM, Ron. **That Wild Mercury Sound**: Tangled Up in Bob Again. Disponível  
em: Disponível em: <<http://observer.com/2001/05/that-wild-mercury-sound-tangled-up-in-bob-again/>>. Acesso em: 16 maio 2016.

SANTOS, Luiz Cristóvão dos. **Brasil de Chapéu-de-Couro**. Rio de Janeiro: Editora  
Civilização Brasileira, 1958.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: Ensaios e entrevistas. 1ª ed. São Paulo:  
Companhia das Letras, 2012.

SOBOTA, Guilherme. **Livro com letras e nova edição de Tarântula, de Bob Dylan, chegam ao Brasil**. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,irmaos->

galindo-traduzem-ao-portugues-as-celebres-obras-de-bob-dylan,70001720961>. Acesso em: 02 maio 2017.

SABINSON, Eric Mitchell. **Caetano Veloso e o perigo religioso de escrever em língua estrangeira**. In: *Leitura: Teoria & Prática*, ano 17, número 31, Junho 1998.

SAILORMOON, Waly; NETO, Torquato. **Navilouca**. Rio de Janeiro: Edições Gernasa e Artes Gráficas Ltda., 1974.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Os Alquimistas: Caetano Veloso e Rita Lee polarizaram influência de Dylan e Bowie na música brasileira**. 2011. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2011/08/os-alquimistas/>>. Acesso em 02 mar. 2016.

SANTOS, Antônio Teodoro. **Lampião, O Rei do Cangaço**. São Paulo: Editora Luzeiro Limitada, 1959.

SLATTA, Richard W. **The Cowboy Encyclopedia**. New York: W.W. Horton & Company, 1994.

SOARES, Paulo Gil. **Vida, paixão e mortes de Corisco, o Diabo Louro**. Porto Alegre: LP&M Editores Ltda, 1984.

SOUNES, Howard. **Dylan: A Biografia**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

SPITZER, Mark. **Bob Dylan's Tarantula: An Artic Reserve of Untapped Glimmerance Dismissed in a Ratland of Cliches**. Disponível em <<http://bobdylan.com/books/tarantula/>>. Acesso em: 21 out. 2016.

STEINBECK, John. **A Rua das Ilusões Perdidas: Caravana de Destinos**. 2a ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

STEVENS, Dana; PROSE, Francine. **Bob Dylan: Musician or Poet?** Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2013/12/22/books/review/bob-dylan-musician-or-poet.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/12/22/books/review/bob-dylan-musician-or-poet.html?_r=0)>. Acesso em: 06 set. 2016.

TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**. 2ª ed. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

TATIT, Luiz. **A Canção: Eficácia e Encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: Ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **A Canção: Eficácia e Encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

TÁVORA, Franklin. **O Cabelleira**. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint/Grupo Ediouro, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: Os Sons Que Vêm Da Rua**. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

TRAGER, Oliver. **Keys to the Rain: The Definitive Bob Dylan Encyclopedia**. New York: Billboard Books, 2004.

TURNER, Steve. **The Beatles: A História Por Trás de Todas as Canções**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

UNTERBERGER, Richie. **Bob Dylan - I Want You song review**. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/song/i-want-you-mt0007795217>>. Acesso em: 18 ago. 2016.

VASCONCELOS, G. **Música Popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968, O Ano Que Não Terminou: A Aventura De Uma Geração**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WALD, Elijah. **Dylan Goes Electric!:** Newport, Seeger, Dylan and the Night That Split the Sixties. New York: HarperCollins Publishers, 2015.

WALTHER, Ingo F.; SUCKALE, Robert. **Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies from the Gothic to the Present Day**. Cologne: Taschen, 2002.

WILLIAMSON, Nigel. **The Rough Guide to Bob Dylan**. 2. ed. London: Rough Guides Ltd, 2006.

WILLIS, Ellen. **Dylan**. Disponível em: <<http://musichistorian.tumblr.com/post/23707148115/dylan-by-ellen-willis>>. Acesso em: 08 nov. 2016

### Referências Audiovisuais

ANDRADE, Fernando Grostein. **Coração Vagabundo**. Interfilm. Distribuidor: Paris Filmes, 2009.

BARRETO, Lima. **O Cangaceiro**. [filme] Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953.

BELCHIOR. **Belchior MPB Especial – 1974**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

DYLAN, Bob. **Eat The Document**. United States: American Broadcasting Company, 1972.

ESPANA, Elio. **Down in the Flood: Bob Dylan, the Band & the Basement Tapes (2012)** Production Co: Prism Films, Chrome Dreams Media, UK.

FERREIRA, Lírio; CALDAS, Paulo. **Baile Perfumado**. [filme] Brasil: RioFilme, 1996.

FERREIRA, Lírio. **O Homem Que Engarrafava Nuvens**. Produção: Denise Dumont; Asylum Films, 2009, 1DVD.

HAYNES, Todd. **Não Estou Lá**. Produção: Christine Vachon e John Goldwyn. Estados Unidos e Alemanha: Endgame Entertainment, Killer Films, John Goldwyn Productions e John Wells Productions, 2007, 1 DVD.

HILL, Walter. **Crossroads**. Columbia Pictures. 1986

KASDAN, Jake. **Walk Hard: The Dewey Cox Story**. Produção: Relativity Media / Apatow Productions. Columbia Pictures, 2007.

LAS CASAS, Eduarda. **Programa Diverso / Rede Minas - Poesia Marginal**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIV6xPwPhlw>>. Acesso em: 08 set. 2016.

LEVY, Jacques. **Jacques Levy on working with Bob Dylan: The Prism Archive** (May 2004). Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=Hs\\_NRbODKtM](https://www.youtube.com/watch?v=Hs_NRbODKtM)>. Acesso em: 27 dez. 2016.

MARQUAND, Richard. **Hearts of Fire**. Produção: Lorimar Productions. Estados Unidos, 1987.

MEVILLE, Morgan. **Hitmakers: The Teens Who Stole Pop**. Estados Unidos: A&E Television Networks, 2001.

MORGAN, Jenny. **Rear Window, episode 42: Revolution of the Mind, Surrealist Provocations: Max Ernst, Celebs**. Produção: TeleSur, 2015.

NILO, Fausto. **Programa Nomes do Nordeste**. Fortaleza, Centro Cultural Banco do Nordeste, 25 mar. 2003. Programa de TV.

NILO, Fausto. **Outras Palavras entrevista Fausto Nilo: entrevistado pelo Valton Miranda**, 09 Mar. 2015. FBTV Fortaleza CE.

NILO, Fausto. **Ideia Jangadeiro entrevista Fausto Nilo: Entrevistado pela jornalista Isabela Martin**, 06 Dez. 2012. Tribuna do Ceará.

OLIVEIRA, Wolney. **Os Últimos Cangaceiros**. Produção: Enrique Hernández. Imovision, 2011.

O'DOWD, Tom. **Tales from a Golden Age Bob Dylan, 1941–1966**, New Malden, Surrey, UK: Chrome Dreams, 2004), DVD.

PECKINPAH, Sam. **Pat Garrett & Billy the Kid**. Produção: Gordon Carroll. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1973, 1 DVD.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. [filme] Brasil: Copacabana Filmes, 1964.

SCORSESE, Martin. **No Direction Home**. Produção: Susan Lacy; Jeff Rosen; Martin Scorsese e Nigel Sinclair. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2005, 1 DVD.

SYKES, Christopher. **Getting to Dylan**. British Broadcasting Corporation, 1987.

VOZICK-LEVINSON, Simon. **How Bob Dylan Crafted a Minimal New Sound on ‘John Wesley Harding’**. Disponível em: < <https://www.rollingstone.com/music/features/inside-bob-dylans-john-wesley-harding-w514816>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

### Referências Fonográficas

A MÚSICA DO CANGAÇO. **A música do cangaço**. São Paulo: Eldorado, 1984.

CORDEL DO FOGO ENCANTADO. **Cordel do Fogo Encantado**. rEc bEat/Fábrica Estúdios, 2001.

COSTA, Gal. Negro Amor (It’s All Over Now, Baby Blue). In: **Caras e Bocas**. Rio de Janeiro: Philips, 1977. 1 LP, (6min16seg). Faixa 2, Lado B.

DYLAN, Bob. It’s All Over Now, Baby Blue. In: **Bringing It All Back Home**. New York: Columbia Records, 1965. 1 CD, (4min12seg). Faixa 11.

DYLAN, Bob. I Want You. In: **Blonde On Blonde**. New York: Columbia Records, 1966. 1 CD, (3min07seg). Faixa 5.

DYLAN, Bob. Romance In Durango. In: **Desire**. New York: Columbia Records, 1976. 1 CD, (5min50seg). Faixa 7.

FAGNER, Raimundo. Romance No Deserto. In: **Romance No Deserto**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1987. 1CD. Faixa 5.

KEROUAC, Jack; ALLEN, Steve. **Jack Kerouac & Steve Allen: Poetry For The Beat Generation**. Dot Records DLP 3154, 1959, LP, Mono.

SÊCA, Volta. **Cantigas de Lampeão com Volta Sêca com Conjunto e Côro**, Todamérica, 1957.

SKANK. Tanto. In: **Skank**. Belo Horizonte: Chaos/Sony Music, 1993. 1 CD, (4min05seg). Faixa 5.

SKANK. Tanto. In: **MTV ao Vivo em Ouro Preto**. Belo Horizonte: Chaos/Sony Music, 1993. 1 CD, (3min51seg). Faixa 13.

THE BROWNS. Bandit. In: **Three Shades Of Brown**. New York: RCA Victor, 1965. 1LP.

## ANEXOS

### ANEXO 1

#### VERSÕES DE CANÇÕES DE BOB DYLAN EM LÍNGUA PORTUGUESA:

- 1) *Escuta a Voz do Vento* – versão do Nazareno de Brito para *Blowin' in the Wind* do álbum *Trio Melodia* de 1965.
- 2) *Meu Amigo Pedro* – versão de Raul Seixas para *Billy* do álbum *Há 10 Mil Anos Atrás* de 1976.
- 3) *Negro Amor* – versão de Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti para *It's All Over Now, Baby Blue* do álbum *Caras e Bocas* de 1977.
- 4) *Blowin' in the Wind* – versão de Diana Pequeno para *Blowin' in the Wind* de 1978.
- 5) *Mr. Tambourine Man* – versão de Gileno Osório Wanderley de Azevedo para *Mr. Tambourine Man* do álbum *Renato e os seus Blue Caps* de 1981.
- 6) *O Amanhã É Distante* – versão de Geraldo Azevedo e Babal para *Tomorrow Is A Long Time* no álbum *A Luz do Solo* de 1985.
- 7) *Furacão* – versão da Cida Moreira para *Hurricane* do álbum *Cida Moreira* de 1986.
- 8) *Joquim* – versão de Vitor Ramil para *Joey* do álbum *Tango* de 1987.
- 9) *Romance no Deserto* – versão de Fausto Nilo para *Romance in Durango* do álbum *Romance no Deserto* de 1987.
- 10) *Frevoador* – versão de Zé Ramalho para *Hurricane* de 1992.
- 11) *Essa Linda Canção* – versão de Marcelo Nova para *Rainy Day Women #12 & 35* do álbum *Quem É Você?* de 1996.

12) *Batendo na Porta do Céu I* – versão de Zé Ramalho para *Knockin' on Heaven's Door* do álbum *20 Anos da Antologia Acústica* de 1997.

13) *Rock Feeling Good* – versão do Maurício Baia pra *Tombstone Blues* do álbum *Overdose de Lucidez* de 1998.

14) *Só Você Manda em Você* – versão de Vitor Ramil para *You're a Big Girl Now* do álbum *Tambong* de 2000.

15) *Um Dia Você Vai Servir a Alguém* – versão de Vitor Ramil para *Gotta Serve Somebody* no álbum *Tambong* de 2000.

16) *Batendo Na Porta do Céu II* – versão de Zé Ramalho para *Knockin' on Heaven's Door* no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008

17) *Como Uma Pedra a Rolar* – versão de Zé Ramalho e Babal para *Like a Rolling Stone* no álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008

18) *Homem Deu Nome a Todos Animais* – versão de Zé Ramalho para *Man Gave Names to All the Animals* do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008.

19) *Mr. do Pandeiro* – versão de Bráulio Tavares para *Mr. Tambourine Man* do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008.

20) *Não Pense Duas Vezes, Tá Tudo Bem* – versão de Zé Ramalho e Babal para *Don't Think Twice, It's Alright* do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008.

21) *Rock Feelingood* – versão de Maurício Baia e Zé Ramalho para *Tombstone Blues* do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008.

22) *Tá Tudo Mudando* – versão de Mauricio Baia & Gabriel Moura para *Things Have Changed* do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008.

23) *O Vento Vai Responder* – versão de Zé Ramalho para *Blowin' in the Wind* do álbum *Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando* de 2008.

24) *Sr. Camelô* versão de Necão Castilhos para *Mr. Tambourine Man* do álbum *Hallai Hallai*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PqssNUad6E4>

25) *Apenas Uma Mulher* versão de Claudio Henrique para *Just Like a Woman* disponível em: <https://soundcloud.com/search?q=Apenas%20Uma%20Mulher%20claudio%20aga>

26) *Um Dia Eu Vou Me Libertar* de Oly Jr. para *I Shall Be Released* do álbum *Tô Na Mira* de 2003.

Versões de canções de Bob Dylan em outras línguas:

1. Hugues Aufray recriou *Don't Think Twice, It's Alright* rebatizando-o de *N'y pense plus, tout est bien*, além de gravado, em 1965, um álbum inteiro com versões do bardo americano chamado *Hugues Aufray chante Dylan*. O álbum contém as seguintes canções: *La fille du Nord, Ce que je veux surtout, Ce n'était pas moi, Oxford Town, Corrina Corrina, Cauchemar psychomoteur, Les temps changent, La ballade de Hollis Brown, La mort solitaire de Hattie Carroll, Dieu est à nos côtés e Le jour où le bateau viendra*
2. O Austríaco Wolfgang Ambros retabalhou *Like A Rolling Stone (Allan wia a Stan)* e *It Ain't Me Babe (I bin's ned)*.
3. O madrilenho Quique González gravou *¿Es tu amor en vano?*, uma versão para *Is Your Love In Vain?*, já o catalão J.M. Baule recriou em espanhol *Billy* da trilha sonora de *Pat Garrett & Billy the Kid*.
4. Wolfgang Niedecken verteu para o alemão *Leopard-Skin Pill-Box Hat* como *Leopardefell*.
5. O cantor holandês Ernst Jansz com *Als een vrouw*, sua versão para *Just Like A Woman*.
6. Em língua italiana temos Giusy Balatresi com *Sei come sei* para *Lay lady lay, Via della povertà* a versão de Fabrizio De Andrè para *Deolation Row*, Gianni Pettenati com *Come una pietra che rotola*, a recriação de *Like a Rolling Stone*, Francesco De

Gregori e seu *Non dirle che non é così*, uma recriação de *If you see her, say hello* e Astrud Gilberto com *Ti mangerei* a versão de *If Not For You*.

7. Franky Perez y Los Guardianes del Bosque, transcreve para o espanhol *Los tiempos van cambiando* incluída no filme *Masked and Anonymous*.
8. Magokoro Brothers fizeram uma versão em japonês para *My Back Pages* para o mesmo filme.
9. Oksana Mysina refizeram *Things Have Changed* em russo (*Оксана Мысина/Не то уж теперь*).

## ANEXO 2

## TEXTO QUE CONSTA NA CONTRACAPA DO ÁLBUM PLANET WAVES DE 1974

Back to the Starting Point! The Kickoff, Hebrew Letters on the wall, Victor Hugo's house in Paris, NYC in early autumn, leaves flying in the park, the clock strikes Eight. Bong – I dropped a double brandy & tried to recall the events...

beer halls & pin balls, polka bands, barbwire

& thrashing clowns, objects, headwinds &

Snowstorms, family outings with strangers –

Furious gals with garters & Smearred Lips

on bar stools that stank from sweating

pussy – doing the Hula – perfect,

priests in OVERhauled, glassy eyed,

Insomnia! Space guys off duty with

big dicks & ducktails All wired up &

voting for Eisenhower, waving flags &

jumping off of fire engines, getting

killed on motorcycles whatever –

We sensed each other beneath

the mask, pitched a tent in the

Street & joined the traveling circus,

Love at first sight! History

became a Lie! The sideshow took

over – what a sight...the thresh-

hold of the Modern Bomb,

Temples of the Pawhee, the

Cowboy Saint, the Arapahoe,

snapshots of – Apache poets

searching thru the ruins for a

glimpse of Buddah – I lit out

for parts unknown. found Jacob's

Ladder up Against An adobe wall &

bought A serpent from a passing Angel –

Yeah the ole days Are gone

forever And the new ones Aint far behind, the  
Laughter is fading away, echos of a star,  
of Energy Vampires in the Gone World going  
Wild! Drinking the blood of innocent people,  
Innocent Lambs! The Wretched of the Earth,  
My brothers of the flood, Cities of the flesh –  
Milwaukee, Ann Arbor, Chicago, Bismarck, South  
Dakota, Duluth! Duluth – where Baudelaire Lived  
& Goya cashed in his Chips, where Joshua brought  
the house down! From there, it was straight up – a Little  
jolt of Mexico, and some good LUCK, a  
Little power over the Grave, some  
more brandy & the teeth of  
a Lion & a compass

**ANEXO 3****AS “TRANSCRIÇÕES” DE CAETANO VELOSO PARA ALGUMAS DAS LETRAS  
DO ÁLBUM SGT. PEPPER’S LONELY HEARTS CLUB BAND DOS BEATLES**

Cara Prudência / Dear Prudence

(John Lennon - Paul McCartney)

Cara Prudência, vais ficar em casa  
Não vens saudar o novo dia em brasa?  
O sol no alto, o céu azul  
Tudo isso e belo e bela és tu  
Cara Prudência, vais ficar em casa?

Cara Prudência, abre os olhos teus  
Abre-os e vê ensolarados céus  
Os passarinhos cantando, o vento mudo  
Dizem que tu de parte de tudo  
Cara Prudência, abre os olhos teus.

E olha em torno de tudo  
Tudo em torno  
Tudo

Cara Prudência, quero ver-te rindo  
O teu sorriso de criança, lindo.  
Nuvens de margaridas surgirão  
Por que não me sorri de novo, então?  
Cara Prudência, quero ver-te rindo.

Sexy Sadie

(John Lennon - Paul McCartney)

Sexy Sadie, o que foi que você fez?  
Você fez todo mundo enlouquecer

Você fez todo mundo enlouquecer  
Sexy Sadie, o que foi que você fez?

Sexy Sadie, você quebrou as regras.  
Abriu o jogo pra todo mundo ver  
Abriu o jogo pra todo mundo ver  
Sexy Sadie, você quebrou as regras.

Num dia de sol, o mundo à espera de uma amante.  
Ela veio para deixar todo mundo ligado  
Sexy Sadie, a maior de todas elas.

Sexy Sadie, como você soube?  
O mundo só esperava por você  
O mundo só esperava por você  
Sexy Sadie, como você soube?  
Sexy Sadie, você vai entrar na sua  
Você é mais bacana do que pensa  
Você é mais bacana do que pensa  
Sexy Sadie, oooh você ainda vai entrar na sua.

Nós lhe demos tudo o que tínhamos só para sentar à sua mesa.  
Um sorriso bastaria para iluminar a terra inteira  
Sexy Sadie, ela é a última e maior de todas elas.

Ela fez todo mundo enlouquecer  
Sexy Sadie.

Você é mais bacana do que pensa  
Sexy Sadie.

Todo Mundo Tem Alguma Coisa A Esconder Menos Eu E Meu Macaco /  
Everybody's Got Something To Hide Except For Me And My Monkey  
(John Lennon - Paul McCartney)

Vem vem ver, vem vem ver

Vem é bom de ver

Vem é bom de ver

Vem devagar

Devagar devagar

Todo mundo tem alguma coisa a esconder menos eu e meu macaco.

Quanto mais fundo você vai mais alto você voa

Quanto mais alto você voa mais fundo você vai

Vem vem ver, vem vem ver

Vem é bom de ver

Vem é bom de ver

Vem bem devagar

Vem bem devagar

Vem devagar devagar.

Todo mundo tem alguma coisa a esconder menos eu e meu macaco.

O lado de dentro é o lado de fora

O lado de fora é o lado de dentro

Vem vem ver, vem vem ver

Vem é bom de ver

Vem bem devagar

Vem bem devagar

Vem devagar devagar.

Todo mundo tem alguma coisa a esconder menos eu e meu macaco.

## ANEXO 4

### CHUCK BERRY FIELDS FOREVER (VERSÃO E ORIGINAL)

From Africa to both the Americas, North and Latin  
 A jungle drum was brought and got the white God to get in  
 A pagan dance until he had no other chance unless the sin  
 Of black-white day and night, soul and mind magic

The European Goddess fainted under jungle drum's sound  
 She was fertilized by some afro God while on the ground  
 So the begotten sons as samba, mambo, rumba, rhythm'n'blues  
 Became the ancestrals of what today we call rock and roll

Rock and roll is magic  
 Rock and roll is mixture  
 Chuck Berry fields forever  
 The joyful English four knights of the post-calypso  
 In the post-calypso age

Rock and roll  
 The opening page  
 What is to come next  
 We don't know the text  
 No one knows precisely  
 It's on to progress  
 Into its funky fullness  
 Next century

Chuck Berry Fields Forever (original)

Trazidos d'África pra Américas de Norte e Sul  
 Tambor de tinto timbre tanto tonto tom tocou  
 E neve, garça branca, valsa do Danúbio Azul  
 Tonta de tanto embalo, num estalo desmaiou

Vertigem verga, a virgem branca tomba sob o sol  
Rachado em mil raios pelo machado de Xangô  
E assim gerados, a rumba, o mambo, o samba, o rhythm'n'blues  
Tornaram-se os ancestrais, os pais do rock and roll

Rock é o nosso tempo, baby Rock and roll é isso  
Chuck Berry fields forever  
Os quatro cavaleiros do após-calipso

O após-calipso Rock and roll  
Capítulo um Versículo vinte-Século  
Vinte Século vinte e um  
Versículo vinte-Século vinte

## APÊNDICE 1

### ENTREVISTA COM FAUSTO NILO (VIA E-MAIL EM 14-08-2016)

**Diego:** A versão *Romance no Deserto* apresenta diversos pontos em que a transposição do cenário original (a região árida do oeste norte-americano) e a dos protagonistas é magistralmente transposto para o sertão do nordeste brasileiro, só para citar alguns, por exemplo, “hot chilli peppers” é substituído por “eu tenho a boca que arde como o sol”.

**Fausto Nilo:** As versões nem toda vida funcionam como simples traduções e isto é farto na MPB. Elas, às vezes, demandam adaptações culturais e de prosódia, no novo idioma, que façam a letra “cantar” com resultado equivalente ou aproximado do efeito original. Muitas vezes elas revelam soluções até engraçadas, por conta disto. Às vezes não, uma letra se mantém quase que traduzida literalmente, como no caso de letras populares originais escritas em espanhol.

**Diego:** Outro caso desta transposição magistral é “past the aztec ruins” que é trocado por “vejo cidades fantasmas e ruínas”, em que não há como não lembrar as reportagens das cidades (do nordeste) engolidas pelas areias.

**Fausto Nilo:** É algo de procedimento poético similar, no entanto buscando as mesmas percussividades internas à frase original, porém adaptando a imagem para nosso melhor entendimento. Na realidade tirei a história do México fronteiriço e levei para um Brasil recém-urbanizado.

**Diego:** O “no sol do teu pensamento” nos faz recordar Othon Bastos no cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (de Glauber Rocha).

**Fausto Nilo:** Sou originário dos penetras em clubes de cinema da segunda metade dos anos sessenta. Dessa forma, política estudantil, arquitetura, urbanismo e assim Glauber, inevitavelmente se revela em nosso cotidiano poético, ainda.

**Diego:** Outro exemplo é “at the corridas” que nos chega como “naquela sombra vou armar a minha rede” na qual a rede amarrada ‘marca o território’ abasileirada da versão.

**Fausto Nilo:** Uma maneira universalizada, mesmo a partir do regional ‘rede’, para falar de um viajante romântico, livre e bandoleiro em trajetórias, também perigosas, que explodem e se divinizam no final. Isso funciona no universo brasileiro. É claro que eu explico isso, mas não faço com tanto método assim e o produto vem mais da intuição com tendência a ‘escrita automática’, mas sem deixar de distribuir os indispensáveis controles.

**Diego :** Aproveitando a menção ao filme de Glauber. O casal da versão original cruza, na sua fuga (a julgar pela descrição) a região desértica do Mojave, Nevada ou Arizona. Fogem para o México, onde a lei não os alcançaria. O casal da versão corre em direção ao ‘paraíso’. Na cena final do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manuel corre desesperadamente, ao que parece, em direção ao mar. Pergunto, se “a noite é longa e (há) tanta terra”, para onde fogem o narrador/cantador e Madalena?

**Fausto Nilo:** Este recurso de paisagem-destino idealizada serve a um enredo heroico, cangaceiro e ao mesmo tempo romântico. Isto, curiosamente provocou a afirmação de um apresentador de um programa de rádio interiorano do Ceará: eu, o letrista, teria feito o *Romance no Deserto* com base em uma história real havida, onde um rapaz cavaleiro roubou uma moça de família sertaneja importante, o que gerou uma lendária perseguição. Outra versão, também maravilhosa.

**Diego:** O fascínio de Dylan pelo *western* tem eco em Fausto Nilo pelo cordel e/ou histórias do cangaço?

**Fausto Nilo:** Acho que sim, mas com bastante distanciamento dos arquétipos, evitando imitar o ‘popular’ e ao mesmo tempo sem perder os propósitos de envolver as pessoas no sonho com sua narrativa, no rumo da popularidade, grande desafio e coisa indispensável numa canção.

**Diego:** Qual foi a trajetória da canção até chegar as mãos de Raimundo Fagner?

**Fausto Nilo:** Logo que ouvi essa música tive a ideia de recontar essa história. Pensei no parceiro Fagner como intérprete e daí a adaptação. A letra teve que ser traduzida para os americanos para a autorização. O mesmo que acontece se você faz uma versão dos Beatles ou do poeta Jacques Brel.

**Diego:** Quem foi/é (se é que há) um Dylan brasileiro?

**Fausto Nilo:** Acho que não há e isto é compreensível. Mas temos excelentes rapsodos como o grande Zé Ramalho, Fagner e Alceu.

**Diego:** O que foi a turma do Ceará (também conhecida como a Invasão Cearense) em meados dos anos 70 visto agora (em retrospecto)?

**Fausto Nilo:** Ao contrário do que muitos possam pensar, era um grupo de compositores do Ceará, única coisa comum entre eles. Nunca tiveram um ideário comum, nem escreveram algum manifesto. Portanto, o grupo nunca teve caráter de movimento, como se dizia na época. Eram compositores, alguns cantores, amigos das mesmas noites típicas dos sessenta, setenta, mas eram super independentes em termos estilísticos e de formação, como se demonstra pela obra de cada um.

## APÊNDICE 2

### MAIS UM GOLE DE CAFÉ

Teu hálito tão doce  
teus olhos, cintilante céu  
e no lençol, teus cabelos  
macios, cor de mel  
Não sinto nada,  
nem amor, nem gratidão  
és fiel não a mim,  
mas as estrelas da imensidão

Mais um gole de café e me vou  
mais um gole de café e já estou  
rumo ao vale abaixo

Teu pai, em caravanas  
um fora-da-lei  
te ensinou a arremessar  
as adagas que tu tens  
guardando o seu reino  
(por) tudo quanto é lado  
sua voz estremece  
que lhe tragam logo o prato

Mais um gole de café e me vou  
mais um gole de café e já estou  
rumo ao vale abaixo

Profetizas o futuro,  
feito aquelas do teu sangue  
não aprendeste a ler,  
nenhum livro na tua estante  
(mas) teu prazer não tem limites  
(e) tua voz canta macio  
teu coração é feito o mar  
misterioso e sombrio

Mais um gole de café e me vou  
mais um gole de café e já estou  
rumo ao vale abaixo

## One More Cup Of Coffee

Your breath is sweet  
 Your eyes are like two jewels in the sky  
 Your back is straight your hair is smooth  
 On the pillow where you lie  
 But I don't sense affection  
 No gratitude or love  
 Your loyalty is not to me  
 But to the stars above

One more cup of coffee for the road  
 One more cup of coffee 'fore I go.  
 To the valley below.

Your daddy he's an outlaw  
 And a wanderer by trade  
 He'll teach you how to pick and choose  
 And how to throw the blade  
 He oversees his kingdom  
 So no stranger does intrude  
 His voice it trembles as he calls out  
 For another plate of food.

One more cup of coffee for the road  
 One more cup of coffee 'fore I go.  
 To the valley below.

Your sister sees the future  
 Like your mama and yourself  
 You've never learned to read or write  
 There's no books upon your shelf  
 And your pleasure knows no limits  
 Your voice is like a meadowlark  
 But your heart is like an ocean  
 Mysterious and dark.

One more cup of coffee for the road  
 One more cup of coffee 'fore I go.  
 To the valley below.

**APÊNDICE 3**  
**ENTREVISTA COM CHICO AMARAL (VIA E-MAIL EM 17/05/2016)**

**Amaral:** Vou começar nossa conversa com uma frase de Jung citada por Ezra Pound: “Being essentially the instrument for his work, he (the artist) is subordinate to it and we have no reason for expecting him to interpret it for us. He has done the best that is in him by giving it form and he must leave interpretation to others and to the future”.

**Diego:** Vou começar pelas rimas de *I Want You* e *Tanto*. A rima da versão é quase um espelho da original. Foi algo intencional desde a saída ou foi algo que foste perceber depois de pronto?

**Amaral:** Foi intencional desde o início. A estrutura de rimas acabou se impondo, em certa medida, à precisão vocabular. É preciso lembrar que a rima é um elemento muito importante nas letras de Dylan. Em alguns versos segui a sonoridade de Dylan: primeira estrofe com rimas em “ais”; “é tanto” para “I want you”; “soubesse” no lugar de “so bad”.

**Diego:** Interessante algumas das opções feitas ao longo da tradução, o “saviour” virou “profeta”, enquanto que o “dândi” dispensou seu “Chinese suit”, mas talvez o trecho que mais chamou a atenção foi trocar o “The drunken politician leaps upon the street where mothers weep” que sempre me remeteu aos engravatados de Washington tentando consolar mães de combatentes tombados na longínqua guerra do Vietnã. Sabendo que tal referência não faria muito sentido ao ouvinte brasileiro, considerei acertada a adaptação de colocar os políticos embriagados a dançarem em guetos arruinados, em que gueto, para nós, brasileiros faria mais sentido.

**Amaral:** Para “saviours who are fast asleep” usei “profetas desacordados”, tentando manter o contra-senso da imagem. Sobre os políticos embriagados que saltitam (na rua onde mães choram) lembro-me de ter visto a mesma imagem em outro texto de Dylan, creio que na contracapa do LP *Planet Waves*. Sem citar as mães que choram, acho que a versão traz o impacto político desejado.

**Diego:** Em *I Want You*, as imagens passam como sombras em uma rua, como se você estivesse indo ladeira abaixo, acompanhando a linha do baixo descendente. O saltitante tom

circense do teclado na abertura, descrito pelo radialista Jeremy Vine Radio BBC como tendo uma “melodia envolta em lantejoulas ... toda saltitante e feliz.” e o riff da guitarra que abre a canção original tornaram-se um clássico instantâneo. A forma como os acordes são estruturados, tencionando até que o refrão a liberta não foi aproveitado no arranjo do Skank (pelo menos, não na versão de 1992, embora a versão de 2001 se aproxime mais da versão *Blonde On Blonde*. Curioso perceber que o próprio Dylan re-trabalhou *I Want You* a ponto de deixá-la irreconhecível no out-take do seu *MTV Unplugged*). Pergunto quais foram os critérios na hora de fazer o arranjo? O arranjo de algum modo tentou dialogar com a nova letra em português?

**Amaral:** Por mim, o arranjo seria mais fiel à versão de Dylan. O primeiro seguiu a estética reggae predominante naquela época para o Skank. Concordo com você que o segundo se aproximou mais do original. Os arranjos foram escolha da banda, eu não opinei. Ainda assim, escrevi a parte dos metais.

**Diego:** A canção é um poema de desejo romântico. O arranjo parece impulsionar o cantor (através de um mundo de estranheza), a cada refrão, de volta a mulher que ama.

Em uma entrevista à *Playboy* de 1966, Dylan comenta que “Não são apenas palavras bonitas a acompanhar uma melodia ... são as palavras e a música, juntas ... eu consigo ouvir o som do que eu quero dizer”. *I Want You*, uma das mais enigmáticas e surreais letras do *Blonde On Blonde*, tem um estranho elenco de personagens, numerosos demais para habitarem confortavelmente três minutos de canção, incluindo um “Guilty Undertaker”, um “Lonesome Organ Grinder”, “Weeping Fathers”, “Mothers”, “Sleeping Saviors”, uma “Queen of Spades” e finalmente o “Dancing Child” e seu terno Chinês. Alguns personagens como “Dancing Child” fazem referência (de acordo com Andy Gill no seu livro *Classic Bob Dylan: My Back Pages*) ao Brian Jones (“time was on his side” sendo uma menção ao primeiro hit dos Stones nos EUA). A adaptação para o português foi magistral, optando de deixar um personagem ao excluir outro. Como foi o processo?

**Amaral:** Concordo. Gostaria de utilizar o máximo possível de imagens. Questões de métrica e a estrutura de rimas me obrigaram a certos empobrecimentos. O que me levou a fazer a versão de *I Want You* foi a paixão que a gravação de Dylan me despertou. Foi principalmente através dessa música e de *Like a Rolling Stone* que eu cheguei nele. A primeira transcrição que li saiu no jornal/revista *Rolling Stone*, no início dos anos 70, um trabalho da jornalista Ana Maria

Bahiana. Eu já gostava da música sem conhecer a letra. Conhecer seu texto foi muito impactante. Fiquei impressionado, por exemplo, com o verso “blow into my face with scorn”. Adorei o emprego da palavra “escárnio” numa letra de música. Você escreveu que a canção é um poema de desejo romântico. É isso. O Dylan foi muito hábil em contrapor imagens raras com um refrão bem direto. As três rimas A seguidas de B também dão uma força incrível à canção. A interpretação é sensacional. Não conhecendo direito, naquela ocasião, muitos outros trabalhos dele, formei uma imagem juvenil que me acompanha ainda: Dylan é um trovador do século XX, da grande cidade e dos grandes espaços americanos. Pertence à tradição de rebeldia de um Thoreau, de um Walt Whitman, de um Jack London. E a poesia dele tem um pé no século XIX, na poesia romântica. Ele costuma citar o Keats como uma de suas principais admirações.