

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
MESTRADO
Demirse Marilva Ruffato

BOB DYLAN:
versões brasileiras de 1968 a 2008

Porto Alegre
2012

Demirse Marilva Ruffato

BOB DYLAN:
versões brasileiras de 1968 a 2008

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2012

Demirse Marilva Ruffato

BOB DYLAN:
versões brasileiras de 1968 a 2008

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Paulo Seben de Azevedo

Coorientador: Antonio M V Sanseverino

Porto Alegre

2012

CIP – Catalogação na publicação

Ruffato, Demirse Marilva
Bob Dylan: versões brasileiras de 1968 a 2008 /
Demirse Marilva Ruffato. -- 2012.
221 f.

Orientador: Paulo Seben de Azevedo.
Coorientador: Antônio Marcos Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Canção. 2. Versão. 3. Bob Dylan. 4. Literatura.
5. História. I. de Azevedo, Paulo Seben, orient. II.
Sanseverino, Antônio Marcos, coorient. III. Título.

Demirse Marilva Ruffato

BOB DYLAN:
versões brasileiras de 1968 a 2008

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 19 de outubro de 2012

BANCA EXAMINADORA

Paulo Seben de Azevedo (UFRGS)

Milton Hernán Bentancor (UCS)

Homero Vizeu Araújo (UFRGS)

Antônio Marcos Vieira Sanseverino (UFRGS)

Porto Alegre

2012

Para Giovanni e Luciano.

AGRADECIMENTOS

Sobretudo ao Professor Dr. Milton Hernán Bentancor, cujo conselho foi decisivo para que eu continuasse a estudar, que sempre se baseou na seguinte práxis: “es hacer o hacer”.

A Karina de Castilhos Lucena por sugerir este estudo na área da canção. Obrigada pelo debate e amizade constantes e pela lucidez quando algo dava errado (e algo sempre dá errado).

A Antonio M. V. Sanseverino por organizar a escrita desta pesquisa acadêmica, a Paulo Guedes por problematizar a escrita de um trabalho acadêmico em suas aulas, a Homero Vizeu Araújo pela primeira experiência eficiente na escrita de um trabalho acadêmico.

A Carla Vianna por perguntar desde quando os moradores da Serra Gaúcha, descendentes de imigrantes italianos, já estavam escrevendo; e a Ângela Vianna pelo pouso em sua residência em Porto Alegre.

A Cristiano Bartz Gomes, nas teorias e pressupostos; a Luciano Cardoso, nos arranjos; e Alex Whitegum, nas letras, a todos obrigada por interpretarem conjuntamente as canções de Dylan.

Muito obrigada a Rafael Perrone, do site Fazendoacontecer.net, pela orientação na formatação de uma dissertação do tipo ABNT. A escola tem muito que aprender com ele.

À amiga Vandrêa Carla de Souza por ouvir resumos de capítulos, especulações, dúvidas e, ainda, ler as primeiras provas e organizar a apresentação em powerpoint.

Finalmente, meu agradecimento especial a Sandra Cristina Peripato do Recantocaipira.com.br e, além dela, todas as pessoas que disponibilizaram seus acervos pessoais online em blogs civis, com o simples, porém grandioso, objetivo de compartilhar informação que lhes é cara, todos os que contribuíram e contribuem voluntária e abnegadamente para a elaboração dos verbetes da Wikipédia que vão citados no ao longo desse trabalho.

I'll explain why I, too, think they were liberation songs: you're walking down life's road, society's foot is on your throat, every way, which way you turn you can't get from under that foot. And you reach a fork in the road. And you can either lie down and die or insist upon your life, your own individual life. Those people who made up the songs were the ones who insisted upon life and living, who reaffirmed themselves, then getting just to fall down into the crack of a hole. And I think that was an incredible example for me. I learned from that.

(Odetta, on slave songs)

Vou explicar porque pra mim, também, elas foram canções de libertação: tu tá caminhando pela estrada da vida, o pé da sociedade tá na tua garganta, de todo jeito, para qualquer lado que tu vire tu não consegue sair de baixo daquele pé. E tu chega numa encruzilhada da estrada. E tu pode tanto deitar e morrer como insistir na vida, tua própria vida individual. Aquelas pessoas que criaram as canções foram as que insistiram na vida e em viver, as que se reinventaram, conseguindo pegar um atalho. E eu acho que aquilo foi um exemplo incrível pra mim. Eu aprendi com aquilo.

(Odetta, sobre canções de escravos)

RESUMO

O principal objetivo deste trabalho é, primeiramente, o levantamento de versões brasileiras para canções de Bob Dylan e, posteriormente, a análise das letras dessas versões. A intenção é compreender como os compositores brasileiros fizeram a leitura do compositor americano. O resultado mostra um quadro com 46 versões, realizadas no período de 1968 a 2008, que se referem a três períodos da obra de Bob Dylan, antes, durante e depois do que o biógrafo Robert Sheldon denominou Primeiro Ciclo Rock. Os dados permitem separar dois grandes grupos de compositores brasileiros: um contém aquelas versões feitas a partir dos álbuns pertencentes ao Primeiro Ciclo Rock de Dylan, gerando a estatística de mais de 52% dos casos, e o outro contém versões que focaram nas outras fases do músico.

Palavras-chave: Canção. Versão. Composição. Bob Dylan. Brasileiros.

ABSTRACT

The main purpose of this research was to collect Brazilian versions of Bob Dylan's songs and analyze both Portuguese and English lyrics, searching for evidences on how Brazilian songwriters have interpreted Dylan's work in their cultural context. Results show a table with 46 Brazilian versions made from 1968 to 2008. They were analyzed according to what the biographer Robert Shelton called Rock Cycle. Statistics show more than 52% of those versions referring to pre-rock cycle and rock cycle, aiming the musician's production from 1963 to 1965, mainly. This paper analyses Brazilian version lyrics in comparison to original lyrics.

Keywords: Songs. Versions. Songwriting. Bob Dylan. Brazilians.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O FOCO DAS VERSÕES BRASILEIRAS	24
1.1 VERSÕES DE VERSÕES.....	31
2 O VELHO E MESMO DYLAN	39
2.1 PRÉ-CICLO ROCK.....	39
2.1.1 <i>Blowin' In The Wind</i>	45
2.2 AS DESCOBERTAS DE BOB DYLAN.....	49
2.2.1 <i>Must Be Santa</i>	56
2.3 PRECURSORES.....	59
2.3.1 <i>God Bless America</i>	62
2.3.2 <i>Vocês estão ouvindo isso que eu estou ouvindo?</i>	68
2.4 PRIMEIRO CICLO ROCK.....	70
2.4.1 <i>Back Home.</i>	73
2.4.2 <i>Rolling stone</i>	76
2.4.3 <i>Blonde on Blonde</i>	86
2.4.4 <i>Ser ou não ser poeta não é a questão</i>	90
3 COMO OS BRASILEIROS LERAM BOB DYLAN?	92
3.1 TREM 27	93
3.2 DIANA PEQUENO	96
3.3 DURVALE DAVI	104
3.3.1 <i>Aquela dívida</i>	120
3.4 CARBONOS	124
3.4.1 <i>Mighty Quinn</i>	133
4 APONTAMENTOS FINAIS	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
ANEXO A – LETRAS DAS VERSÕES COM REFERÊNCIAS ANTERIORES AO PCR E SUAS ORIGINALS	149
ANEXO B – LETRAS DAS VERSÕES REFERENTES AO PCR E SUAS ORIGINALS	159
ANEXO C – LETRAS DAS VERSÕES COM REFERÊNCIA POSTERIOR AO PCR E SUAS ORIGINALS	185
ANEXO D – LETRAS DAS CITAÇÕES DE AUTOR, SEM DEFINIÇÃO PONTUAL DO PERÍODO A QUE SE REFEREM	217

INTRODUÇÃO

C'era una volta...

- *Un re! - diranno subito i miei piccoli lettori.*

No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

(COLLODI, *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino*, 1883)

Há suficientes referências a Bob Dylan nas canções brasileiras para evidenciar uma significativa participação desse compositor americano na música brasileira. Um exemplo disso é o resultado da coleta de dados para esta pesquisa, que contém 45 inserções no Quadro 1 (ver capítulo 1), demonstrativa do levantamento de versões realizadas por intérpretes brasileiros para canções de Bob Dylan. Os dados recolhidos pertencem ao período que se estende de 1968 a 2008. Consequentemente, esse material permite uma análise da leitura que se fez desse compositor pelos seus pares brasileiros, desde a década de 1960 até os anos 2000. Nesse momento, cabe a pergunta: por que Bob Dylan? Então, segue uma breve resposta com o objetivo de contextualizar o músico e a obra em relação à pesquisa.

Robert Allen Zimmerman nasceu em Duluth, no estado de Minnesota, em 1941. Em 2011, ele completou 70 anos de vida e 50 de carreira na música americana. A repercussão de seu trabalho na canção tem sido responsável pela fama que Bob Dylan acumulou durante esse percurso ininterrupto de desafio aos conceitos delimitadores do gênero e às definições de si como representante de uma ideologia. Sim, quem acumulou a fama com as várias e contraditórias características da arte foi Bob Dylan, criado para conter essa ambiguidade. Simultaneamente, Dylan tem sido laureado, pela mídia, como a “voz dos oprimidos” (Newport Daily News), pelos pares, como a “expressão do que todos esses jovens querem dizer” (Joan Baez), pela academia, como “expressão autêntica da perturbada e engajada consciência da juventude americana” (Princeton University), pela mídia, como o “defensor mais bem sucedido da nova guerra de classes comunista” (Transvaal Educational News), pelos fans, como o “Judas!”, ou como “um verdadeiro pregador”, como veremos mais adiante.

Depreende-se daí que as definições atribuídas a Bob Dylan, o cancionista que assume a voz do cantor e assume a *performance* nos palcos, podem ser aplicadas a ideias em contextos diferentes e, às vezes, contraditórios. Assim como a própria música pode ser colocada a serviço de determinada ideia existente em meio a algum grupo de pessoas, sejam religiosos, seculares, civis, ou militares, servindo a um padrão de defesa ou ataque de outras ideias, também o músico se vê num ringue de luta livre, devendo explicações à plateia em

geral sobre quem ou o que ele estaria ali representando, que cinturão ele estaria usando, que cores estaria defendendo, em nome de quem estaria ali lutando. Dylan é a solução que Robert Allen encontrou para esse dilema. Dylan é quem dá essas explicações, é quem carrega as representações. Não é um rei, é um pedaço de lenho que se deixa moldar, como Pinocchio nas mãos de Carlo Collodi ou como um lutador vestido para o show coreografado no ringue. De fato, é a essa alegoria que Dylan recorre em *Chronicles Volume One*, no primeiro capítulo “Markin’ Up The Score”, com a sobreposição de duas imagens: a do cancionista e a do boxeador. Naquela abertura de suas *Chronicles*, Dylan retoma a ocasião em que foi apresentado a Jack Dempsey, quando ouve a seguinte recepção do boxeador que o toma por um estreante no esporte:

“Tu parece muito leve para um peso-pesado, guri. Tu vai ter que ganhar alguns quilos. Vai ter que te vestir um pouco melhor, aparecer mais arrumado – não que tu vá precisar de muita coisa em termos de roupa quando estiver no ringue – e não tenha medo de bater forte demais em ninguém.” (DYLAN, 2004, p.3)¹

Nas entrelinhas do conselho “não tenha medo de bater forte demais em ninguém” cabe uma inferência acerca da luta, da disputa que se apresenta como analogia para as divergências culturais, ideológicas, políticas, religiosas no contexto da recepção de suas canções. Dylan, porém, deixa entrever nas crônicas que Robert Allen buscava uma identidade mais ampla em que coubessem mais coisas de si, além da identificação com reis:

O que eu faria assim que saísse de casa seria simplesmente me chamar de Robert Allen. Até onde eu sabia este era quem eu era – assim meus pais me nomearam. Soava como o nome de um rei irlandês e eu gostava. Tinha pouca coisa da minha identidade que não estivesse nele. (DYLAN, 2004, p.7)²

O que ainda não estivesse naquela identidade, seria acrescentado mais tarde ao longo da carreira musical. Depois de algumas experimentações com grafias e sonoridades de versões dos seus nomes e de outros que ele encontrou em revistas e autores da época, o nome transitou de Allen para Allyn para Dylan, finalmente. Nas crônicas, Dylan explica: “Eu tinha visto alguns poemas de Dylan Thomas. Dylan e Allyn soavam parecidos. Robert Dylan. Robert Allyn. Eu não conseguia decidir – a letra *D* vinha com mais força.”³ (p.78). Assim ficava implícito o processo de incorporação de Robert Allen em Bob Dylan, um processo tão

¹ No original: “You look too light for a heavyweight kid, you’ll have to put on a few pounds. You’re gonna have to dress a little finer, look a little sharper – not that you’ll need much in the way of clothes when you’re in the ring – don’t be afraid of hitting somebody too hard.”. Sempre que um texto em inglês, de BD ou de outrem, for citado aqui em português, a tradução é minha, caso contrário haverá uma indicação do nome do tradutor.

² No original: “What I was going to do as soon as I left home was just call myself Robert Allen. As far as I was concerned, that was who I was – that’s what my parents named me. It sounded like the name of a Scottish king and I liked it. There was little of my identity that wasn’t in it.”

³ No original: “I’d seen some poems by Dylan Thomas. Dylan and Allyn sounded similar. Robert Dylan. Robert Allyn. I couldn’t decide – the letter *D* came on stronger.”

matemático cheio de adições e subtrações, quanto artístico cheio de equivalências e distinções sonoras e visuais, como no jogo das palavras, nas brincadeiras das crianças com a língua e na lida do poeta com as rimas. Que o nome Dylan transcendesse o gênero **nome próprio** e assim parecesse ser uma intenção do criador estava, no entanto, em sintonia com o que pensava Dylan da música folk transcendendo um gênero musical:

Na prática, a cultura dos anos 1950 era como um juiz nos seus últimos dias no banco. Estava no fim. Em dez anos, lutaria para se elevar e então desceria se espatifando no chão. Com as canções folk incrustadas na minha mente como uma religião, isso não importaria. As canções folk transcendiam a cultura imediata⁴. (DYLAN, 2004, p.27)

Essa transcendência aplicada aos gêneros conferiu permeabilidade à contradição e às ambiguidades próprias da canção de Bob Dylan. E foi assim que as brincadeiras e jogos com palavras expandiram o conteúdo das canções para conter toda a reflexão que a arte poética permitisse.

Bem antes disso, porém, seu ofício se exercitava na forma de poemas como presentes para o Dia dos Pais e Dia das Mães, ainda quando criança. Entretanto, foi somente depois da publicação de suas primeiras obras no campo da canção, nos anos 60, que ele despertou a atenção dos interessados em poesia, como se observa em várias abordagens à obra dele, tanto em entrevistas como em trabalhos de crítica literária. Dois exemplos extremos vão desde a famosa entrevista de 1965 – quando Dylan recebe de um repórter a pergunta sobre ser poeta ou cancionista e para a qual ele habilmente responde no seu debochado estilo antientrevista que se vê como um “song-and-dance man” – até o livro *Dylan’s Vision of Sin* (2011), de autoria do crítico literário britânico Sir Christopher Bruce Ricks, professor de Humanidades na Universidade de Boston, MA, nos Estados Unidos. Percebe-se, assim, a variação do conjunto de críticos interessados na obra do músico, além dos puramente apreciadores de seus álbuns.

Aqui, a abordagem destas canções, tanto as do americano como as versões brasileiras, dentro da área acadêmica de Estudos de Literatura, justifica-se, pelo menos, por um evento recente na Academia Sueca, indicando um cancionista como concorrente ao prêmio Nobel de Literatura. Em 2009, Bob Dylan foi indicado por Anne-Marie Mai, professora de Literatura Holandesa que, numa reação em protesto às posições pró e contra antiamericanismo – trazidas à superfície nas discussões internas da Academia Sueca, naquele ano –, quebra o protocolo da cerimônia ao revelar quem ela havia nominado. Segundo John Lichfield, em seu artigo

⁴ No original: “Practically speaking, the 50’s culture was like a judge in his last days on the bench. It was about to go. Within ten years time, it would struggle to rise and then come crashing to the floor. With folk songs embedded in my mind like a religion, it wouldn’t matter. Folk songs transcended the immediate culture”

“Literary Nobel Is Blowin’ in the Wind” publicado no jornal inglês *The Independent*, em 7 de outubro de 2009, as discussões internas envolveram os secretários da casa: o secretário permanente da Academia Sueca, Peter Englund, chamou de “eurocêntrica” a abordagem dos jurados dos últimos anos, ao que o secretário anterior, Horace Engdahl, respondeu com uma afirmação sobre os modernos escritores americanos serem *too insular*, algo como muito restritos a sua ilha, para merecerem um prêmio literário global.

Discussões à parte, no entanto, tal indicação feita pela professora de literatura confere à menção um status profissional, de genuína autoridade, sob o qual estaria no foco da análise a obra, antes da identidade do autor, principalmente quando se refere a um prêmio considerado importante, ainda que não unanimemente, porém, relevante e representativo como é o Nobel de Literatura. Ademais, segundo o secretário permanente da Academia Sueca, Peter Englund, também escritor e historiador sueco, o prêmio é dado pela consideração do **que** os nominados escrevem e não por **quem** eles são⁵. Assim, o laureado com o Nobel de Literatura em 2011 foi o poeta, tradutor e psicólogo sueco Tomas Tranströmer (1931-), “porque através de suas imagens condensadas e translúcidas, ele nos dá um novo acesso à realidade”, segundo o Comitê Nobel⁶. Recentemente, Pablo Espinosa em seu artigo *El Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan* simulou a ata do júri da Academia Sueca da seguinte maneira: “por su visión clara, intensidad lírica y su capacidad para revelar la vida de una manera realista, y retratar un mundo cambiante, convulso y esperanzado, se otorga a Robert Zimmerman el Premio Nobel de Literatura 2012”⁷. Na brincadeira, Espinosa relembra não apenas à Academia, mas também a nós todos, algumas razões para se premiar uma obra literária: revelação da vida de uma maneira realista, ou seja, acesso à realidade, visão clara, ou seja, imagens condensadas, e acrescenta a intensidade lírica, o retrato de um mundo cambiante, ou seja, a capacidade de lidar com a mudança, o sobressalto. Reparem que Espinosa se sensibiliza não com o retrato de um mundo perfeito e harmonioso, mas com o de um mundo entre a convulsão e a esperança, ou seja, o nosso mundo.

Certamente, há outras questões também relevantes, aqui, além de ser ou não ser antiamericano por ideologia, ou ainda do que opor categorias como canção e literatura. As questões aqui abordadas dizem respeito à análise das versões brasileiras e, às vezes, tocam na complexidade das relações entre categorias aparentemente delineáveis com facilidade e

⁵ Em entrevista concedida a Richard Lea, editor da seção Livros do jornal *The Guardian*, 3 out 2011.

⁶ No original: “because, through his condensed, translucent images, he gives us fresh access to reality”. A informação está na página *The Nobel Prize in Literature 2011*, no site Nobelprize.org Disponível em <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2011/>. Acesso: 7 out 2011.

⁷ Pablo Espinosa em seu artigo *El Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan*. Disponível na página da Revista de La Universidad de México <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9712/conten.html>>. Acesso em 24/09/2012.

precisão, tais como a canção e o poema, o popular e o não popular, o produto e a arte, o nacional e o estrangeiro, o tradicional e o novo. Na verdade, essas são categorias tão instáveis quanto é a natureza de seus objetos e certa reciclagem entre os elementos que as compõem nos parece inevitável. Algo dessa instabilidade é abordado por Raymond Williams quando nos oferece o verbete “folk”, em seu livro de 1976 *Keywords: a vocabulary of culture and society*:

Folk, nesse período, tinha o efeito de datar todos os elementos da cultura popular e foi, com frequência, oferecido como contraste para as formas populares modernas, seja de tipo radical e de classe trabalhadora, seja comercial. Essa ênfase característica persistiu, mas tem sido questionada também, tanto entre os estudos folclóricos, onde a irregularidade e a complexidade da origem de vários elementos folk têm sido demonstradas cada vez mais, quanto entre os modernos estudos culturais, onde há uma contenção não apenas em isolar folk pré-industrial e pré-letrado, mas também em estabelecer distinções categóricas entre diferentes fases de uma produção cultural interna e autônoma, às vezes comunitária⁸. (WILLIAMS, 1983:137)

Como vimos, Williams defende que apesar de ainda persistir a ênfase no contraste entre *folk* e moderno, essa característica também é desafiada, cada vez mais, pela demonstração da complexidade da origem dos elementos *folk*. Isso se deve ao que ele chamou de autonomia da produção cultural, algo que dificulta as distinções categóricas entre fases, por causa de sua natureza comunitária.

Voltando ao contexto das referências acadêmicas, Anne-Marie Mai não está sozinha ao referir-se à soma literatura e canção. Outro argumento para considerarmos, sem preconceitos, a aproximação entre essas categorias foi dado na crônica intitulada *Bob Dylan para prêmio Nobel*, de Luís Augusto Fischer, uma das autoridades na área de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde há já uma pequena tradição com a cadeira de Canção na graduação e na criação do Núcleo de Estudos da Canção. Segundo o pesquisador, a canção (discutida acima e além da nacionalidade do cancionista) não é propriamente literatura, mas também não é estranha a ela, afinal, canção também se faz com palavras embaladas por e em combinação com sons. De forma que a canção pertence também ao reino das letras⁹. Ele arremata:

⁸ No original: “Folk, in this period, had the effect of backdating all elements of popular culture, and was often offered as a contrast with modern popular forms, either of a radical and working-class or of a commercial kind. This characteristic emphasis has persisted, but has also been challenged, both within folklore studies, where the unevenness and complexity of origin of various folk elements have been increasingly demonstrated, and within modern cultural studies, where there is an unwillingness either to isolate the pre-industrial and pre-literate folk or to make categorical distinctions between different phases of internal and autonomous, sometimes communal, cultural production”.

⁹ Para essa discussão consultar a obra *De ponta com o vento norte: crônicas*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

pode fazer o teste: quantos de nós conseguiriam dizer que nunca dependeram da letra (e da melodia) de uma canção para sentir melhor e mais nitidamente o que já tinha sentido [...] Respondo eu: ninguém pode dizer isso de sã consciência, pelo menos há 40 anos, em nossa cultura. (FISCHER, 2004, p.143)

A pesquisa começou com uma pergunta simples, e bem específica, que foi tomando corpo: quem é o narrador nas canções do Dylan? A partir disso, então, o questionamento incluiu outra pergunta, surgida durante o processo de tradução das canções para o português: o narrador das versões feitas pelos brasileiros seria equivalente ao original? Na sequência, a questão da equivalência entre as originais e as versões exigiu ampliação da abordagem: como os brasileiros foram capturando as ideias e transferindo-as para as versões? Quando isso foi feito e qual a relação com o momento das publicações, tanto versões como originais?

Que a pesquisa demandava uma mirada sobre o processo, sobre como as canções tinham sido transformadas em versões, sobre como os brasileiros haviam lido Dylan e fixado sua composição nas versões, e não apenas sobre o julgamento do resultado final, foi o rumo para o qual o orientador anterior, professor Dr. Luís Augusto Fischer, apontou reiteradas vezes. Assim, a pesquisa passou a analisar não apenas elementos evidentes à adaptação de expressões e imagens ao campo cultural brasileiro, recursos fônicos e rítmicos das estrofes, mas também e principalmente dados que localizavam cada uma das versões no período de tempo no qual fora publicada no Brasil.

O primeiro passo foi fazer um levantamento de dados, sobre os quais se debruçaria a análise. Iniciou-se uma coleta de versões dirigida pela questão: quais canções de compositores brasileiros tinham sido feitas a partir de outra canção de Bob Dylan? Essa pergunta norteou a coleta, inicialmente. No decorrer da coleta, percebeu-se que algumas canções de Dylan eram, por sua vez, versões de outras mais antigas que, muitas vezes, sequer eram americanas. Um exemplo é “Man Of Constant Sorrow” que Dylan gravou para seu álbum de estreia em 1962, um folk tradicional americano, popularizado em disco por Emry Arthur em 1928 e posteriormente regravado por vários outros artistas, incluindo a banda brasileira Trem 27 para o álbum *Bluegrass 4 breakfast*, de 2003. Além dessa, outras versões que cancionistas brasileiros fizeram incluem, além de regravações em inglês, outras variantes em tradução da letra total e em citação, isto é, quando o cancionista menciona o nome de Dylan ou alguma parte significativa de sua obra. Esse critério para a coleta é o da citação.

Nesta pesquisa, citar é mencionar alguém ou algo no contexto da letra da canção, seja o nome de um compositor, escritor, pintor ou equivalente, seja um trecho de uma obra, seu título, verso, palavras ou imagens, que de outra maneira teria vida autônoma no conjunto exterior ao texto. Por isso, justifica-se a adição de “Lira dos Vinte Anos”, de Belchior e

Francisco Casaverde, canção não nomeada como versão no álbum dos compositores brasileiros, mas cujos três primeiros versos completam uma frase de abertura que diz: “Os filhos de Bob Dylan, clientes da Coca-cola / Os que fugimos da escola / Voltamos todos pra casa”. Essa foi uma citação do artista Bob Dylan no corpo da canção brasileira que, assim, também foi incluída no levantamento. Da mesma maneira, também foi escolhida a “Marchinha Psicótica de Dr Soup” de Júpiter Maçã, cujos versos dizem: “Eu tive um sonho com aquele estranho, velho alien / Que era cabeça Bob Dylan, barba Ginsberg, Allen / E pra provar minha querida, o meu amor tão radical / Eu escrevi essa marchinha para tocar no carnaval”.

Esses achados exigiram mais compreensão daquilo que pudesse configurar uma canção original e como usar o termo “original”. O problema foi resolvido com o critério oferecido pelo crítico galês Raymond Williams (1921-1988), em seu livro *The Country and the City*, cuja primeira edição é de 1973. Williams pesquisava na literatura o registro acerca da grande mudança ocorrida na área rural inglesa desde tempos remotos, quando se deparou com o que ele denomina “um problema de perspectiva”: os autores pesquisados por Williams referiam-se aos “anos dourados” da sua vida, ou o que chamavam de “A Velha Inglaterra”, sempre na geração imediatamente anterior, como numa escada rolante movendo-se em direção ao passado.

Então, segundo Raymond Williams, o autor “Thomas Bewick, em suas *Memórias*, escritas durante os anos de 1820, recordava a vila mais feliz de sua própria infância de menino, nos anos de 1770. A mudança decisiva, eles defendiam, teria ocorrido durante seu período de vida.”¹⁰ Mais adiante, Williams pergunta: “Deveríamos voltar, então, a Phillip Massinger, no começo dos anos 1620, nas obras *The City Madam* e *A New Way to Pay Old Debts?* Aqui o novo comércio está destruindo o velho assentamento de terras e suas virtudes.”¹¹ (WILLIAMS, 1973, pág. 10 e 11)

Assim, sucessivamente, a origem dessa velha e boa Inglaterra parecia levar a um caminho interminável em direção ao passado. Então, como explica Raymond Williams, a menos que queiramos retornar até os assentamentos da Idade Média, ou do Éden, devemos abandonar esse movimento de escalada, alimentado por algo semelhante à nostalgia da infância, e nos focar na análise de cada período, segundo aspectos que possam ser

¹⁰ No original: “Thomas Bewick, in his *Memoir*, written during the 1820s, was recalling the happier village of his own boyhood, in the 1770s. The decisive change, both men argued, had happened during their lifetimes.” In: WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. 1973, p.10.

¹¹ No original: “Shall we then go back to Philip Massinger, in the early 1620s, in *The City Madam* and *A New Way to Pay Old Debts?* Here the new commercialism is breaking the old landed settlement and its virtues.” (*Ibidem*, p.11)

diferenciadores. A partir disso, essa pesquisa passou a considerar as versões brasileiras dentro da época em que foram publicadas e, além disso, foram confrontadas com a época em que as canções originais, por sua vez, foram publicadas. Por exemplo, Vitor Ramil compôs “Um Dia Você Vai Servir Alguém” nos anos 2000, a faixa 04 de seu álbum *Tambong*. Essa canção é uma versão para “Gotta Serve Somebody” que foi publicada no álbum *Slow train coming*, em 1979. Essa relação temporal demonstra o interesse que Vitor Ramil teve na obra que Dylan produziu no final dos anos 70 e nos dá acesso à sua leitura particular dos anos 2000 brasileiros. A minha interpretação dessas relações também é conteúdo deste trabalho.

Esse problema de perspectiva referido por Williams em 1973, parece também influenciar a abordagem dos álbuns de Dylan (principalmente os do início da década de 1960) pelos compositores brasileiros, em detrimento dos álbuns mais recentes, sendo que o músico continua na ativa e além de tudo veio ao Brasil em 2012. Embora não se configure um julgamento do melhor ou pior momento da obra de Bob Dylan, essa abordagem é vista por uma parcela dos cancionistas brasileiros como se a obra produzida na década de 60 tendesse a definir e resumir a obra completa do artista, sob a ótica de mais da metade dos compositores brasileiros que o releram, apesar do fato de ele não ter interrompido sua produção ao longo das décadas de 70, 80, 90 e 2000, e ainda fazer turnês aos 70 anos de idade. Se a sua obra é, de fato, redutível a um período ou se passou por alterações e renovações é algo a ser detectado com alguma análise do material em si.

Por isso, abordarei as estatísticas geradas pelos dados da coleta de versões, dando-lhes uma interpretação possível. Quando necessário, aprofundarei a análise específica de uma canção, de forma a obter informações para sustentar a lógica possível em uma visão geral. Dessa maneira, valendo-me novamente do ponto de vista de Raymond Williams, neste trabalho uso a palavra “original” de forma específica, por exemplo, na frase “a canção original de Dylan”, para referir-me pontualmente à canção que Bob Dylan publicou em álbum e que corresponde à referência imediata feita, muitas vezes, no próprio material da versão que se está analisando. Canção original é, então, uma referência pontual, usada com o fim de compará-la com a versão, logo, o uso dos termos “canção original” passa longe da especulação acerca de originalidade, no sentido de inusitado, bem como do sentido de ponto de origem, ou de começo.

Nas versões publicadas no Brasil, a referência à canção original, frequentemente, é explícita, seja na letra, seja no álbum. No álbum, normalmente, encontra-se o título da versão (que poderá também vir acompanhado do número da versão, a primeira ou a segunda, e também do título da original, muitas vezes, entre parênteses, como é o caso desta de Zé

Ramalho: “Batendo na porta do céu – Versão II (Knock, knock, knocking on Heaven’s Door)”, do álbum *Zé Ramalho canta Bob Dylan*) e o ano do lançamento (o álbum de nosso exemplo é de 2008); o nome de quem assina a versão (ainda no mesmo caso consta: “versão Zé Ramalho, letra e música Bob Dylan”); o nome de quem a interpreta no álbum; o título do álbum e o ano da publicação. Esse é, então, um critério para coletá-la, pois explicita uma referência ao compositor relido nesta pesquisa.

Além desse, usei outro critério para selecionar canções para o levantamento de versões de Bob Dylan. Já que algumas versões, assim nomeadas, foram traduzidas para o português e outras não, deixando-me a dúvida sobre qual coletar para o levantamento, optei por coletar ambas. O critério, aqui, foi ultrapassar o usual critério do senso comum de chamar de *versão* só o que for traduzido e chamar de *cover* o que se mantém semelhante ao original na forma e na língua. Então temos três principais variantes para organizar a amostragem das versões: citações, traduções e regravações em inglês.

Entretanto, o termo *versão* é não raro confundido com uma cópia, ou *cover*, se se preferir. Aqui, se faz necessário um breve esclarecimento quanto à acepção desses termos usados na pesquisa. Inicialmente, quando se fala em *cover*, lembro-me da banda argentina chamada The Beats, que reproduz canções dos Beatles e todo o possível conjunto de elementos que constituiu a banda original, criando nos anos 2000 uma sensação de universo paralelo ao dos Beatles dos anos 1960. Dessa forma, entendo que o mérito de um *cover*, como se convencionou usar o termo no ramo da música, está no privilégio de aspectos que reproduzam fielmente o original, seja um texto, som, gravura ou outra obra de arte, buscando reprodução, equivalência, imitação, enfim, cópia. O termo *cópia* também costuma ser associado às falsificações, criando assim uma oposição ao trabalho legítimo. Essas palavras, portanto, *cópia* e *cover*, carregam a ideia de reprodução fiel, cujo resultado tanto melhor será quanto mais fiel for.

Acresce que as versões são erroneamente confundidas com cópias. Na verdade, a forma da canção que convencionamos chamar *versão* pode apresentar um diferente modo de contar ou interpretar o mesmo ponto, como pode ser observado nas 428 versões da canção “Stagger Lee”, um clássico americano¹². Coletada pelo folclorista John Lomax em 1910 para a Biblioteca do Congresso, “Stagger Lee” é uma balada do folclore afro-americano que tem sido recuperada por versões em aproximadamente todos os estilos e épocas, do jazz de Fred Waring’s Pennsylvanians (1923) a Gertrude “Ma” Rainey (1925), do blues de Mississippi John

¹² Informação sobre a canção, além da lista atualizada de versões, a história e o mito de Stagger Lee podem ser encontradas no site Staggerlee.com entre outros. Disponível em: <<http://www.staggerlee.com/>>. Acesso em 15 fev 2012.

Hurt (1928) passando pelas baladas de assassinato de Nick Cave (1996), ragtime, canção da Broadway, blues, honky tonk, country, rock anos 50, ska, folk, jazz, surf music, punk anos 70, heavy metal, punk anos 90, rap, filme pornô, até o cartoon explicativo da Image Comics de 2006. O fato de Lee Sheldon, conhecido como “Stag” Lee, ter alvejado e matado Williams Lyons no natal de 1895 em St. Louis, Missouri, é outro fator de complexidade da lenda que já circulava na cultura oral dos residentes do Delta do Mississippi naquela mesma época, de modo que fica difícil provar quem veio antes, o fato ou a canção.

O próprio título já apresenta variantes como Stack Lee, Stagerlee, Stagolee, Stack-A'Lee, Stagger Lee, Stackalee, Stack a Lee, Stack-O-Lee. E o perfil do matador também é apresentado de acordo com os narradores de cada versão: em John Hurt (1928), Stack O'Lee era um homem mau e cruel que matava a sangue frio; já para o narrador da versão de Loyd Price (1959), os dois homens jogavam cartas juntos e só então se desentenderam: “Stagger Lee threw seven, Billy swore that he threw eight”; e na versão de Dylan incluída no álbum *World Gone Wrong* (1993) o narrador deixa entrever um triângulo amoroso, desde que insiste ironicamente em seis versos que a briga toda foi por causa de um chapéu muito caro, quando ao mesmo tempo conta que o matador, antes de puxar o gatilho, pede a Deus que abençoe os filhos da vítima e avisa que vai cuidar da mulher dele: “God bless your children and I'll take care of your wife/ You stole my John B. [Stetson hat], now I'm bound to take your life”. As versões tiram proveito da complexidade da história e apresentam pontos de vista diferentes.

Além disso, frequentemente, a versão de uma canção estrangeira pode manter a língua original e, no entanto, observar mudanças, seja no canto, seja no arranjo, fazendo com que pequenas mutações possam ser elevadas ao estatuto de grandes desvios na interpretação final de uma canção. O termo *versão*, afinal, refere-se a algo que de forma geral observa mudanças, ainda que sutis, no resultado produzido.

Por isso, também, versões são normalmente associadas a traduções, pois traduções eficazes são raramente conformadas às equivalências literais. De acordo com o francês Paul Ricoeur (1913-2005), doutor em Letras, a problemática da tradução relaciona-se com o paradoxo – bem explicado, usando a metáfora de Franz Rosenzweig, de servir a dois mestres – de admitir duplamente um voto de fidelidade e uma suspeita de traição¹³.

Dessa maneira, devo acrescentar algumas informações pertinentes acerca da minha abordagem das traduções. Vítor Ramil refere-se a uma “transcrição” no lugar de sua versão particular de Joey, assim intitulada “Joquim (Joey) Bob Dylan /Jacques Levy. Transcrição

¹³ RICOEUR, Paul. Sobre a tradução. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Vitor Ramil. Baseado na vida de Joaquim Fonseca”, em seu álbum *Tango*, de 1987¹⁴. O termo “transcrição” é, segundo Marcelo Tápia (2010), devido aos estudos teóricos do poeta brasileiro Haroldo de Campos, na linha dos estudos sobre tradução feitos por Jakobson, Walter Benjamin e Ezra Pound¹⁵. Para efeito de argumentação nesta dissertação vou seguir com a linha de Paul Ricoeur, que se revelou mais produtiva ao facilitar o entendimento do processo pelo qual uma ideia é absorvida e entendida de uma língua pra outra, exatamente ao fazer a analogia com os elementos fidelidade e traição, tomados do senso comum. Com isso, meu objetivo foi validar as adaptações, especificamente as que Chico Amaral fez na canção "Tanto", e diminuir o desconforto do leitor que possa achar, inocentemente, que deva haver tradução literal numa versão.

Logo, incluiu-se no quadro de canções a versão para “It’s All Right Ma (I’m Only Bleeding)” que Caetano Veloso fez para seu álbum *A foreign sound*, de 2004, bem como “Jokerman” e “Negro Amor”, apesar dessa última ter sido traduzida e as primeiras, não. As três versões, porém, são nomeadas nos seus respectivos álbuns de lançamento como versões de canções de Bob Dylan. Da mesma maneira, selecionei algumas canções que misturam as duas línguas, como a de Diana Pequeno, na versão que fez na década de 70 para a “Blowin’ in The Wind” de 1963. Ela manteve o refrão e o título em inglês, porém traduziu o resto do corpo, enquanto a dupla sertaneja Durval e Davi, que fizeram sua versão na década de 80, para o álbum *O homem da terra* (1980), tomam a tradução de Diana Pequeno, acrescentam a tradução do refrão e mudam o título para “A Resposta Está no Ar”. O sociólogo Marcelo Ridenti¹⁶ acredita que a dupla possa ter tido alguma influência do MST quanto à escolha do repertório. Esses goianos, que gravaram “Os brutos também amam” em 1971, canção de Roberto Carlos e Erasmo, também fizeram uma versão pra “Let it be” a qual intitularam “É Assim” e que saiu no álbum homônimo *Durval e Davi* (1989).

Além disso, cada versão, quando alinhada com a sua original, fazia parte automaticamente de outro álbum, lançado em outra data e, inegavelmente, outro contexto cultural. Isso requisitou o cruzamento desses mesmos dados, ao longo da análise, e, por isso, eles foram dispostos num quadro. O quadro incluiu o título da versão e o ano do lançamento,

¹⁴ Informação recuperada da página do compositor Vitor Ramil.

Disponível: <<http://www.vitorramil.com.br/discos/data/?album=tango&tr=04>>. Acesso: 22 dez 2011.

¹⁵ Marcelo Tápia é editor, professor, poeta e tradutor, uma referência tratando-se de Haroldo de Campos. Dirige atualmente o museu biográfico e literário Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, onde organiza um Centro de Estudos de Tradução Literária. Essas informações estão em seu artigo “Transcrição: teoria e prática” publicado em 2010, na Revista *Humboldt*, do Instituto Goethe. Disponível em <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/kul/pt6075970.htm>>. Acesso em 24/09/2012.

¹⁶ Professor de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Ridenti palestrava no Instituto de Letras da UFRGS, convidado pelo Programa de Pós-graduação em Letras, onde apresentou seu livro *Brasilidade Revolucionária*, lançado no mesmo ano, quando eu conversei com ele brevemente, durante o almoço, dia 17 de dezembro de 2010.

o nome de quem assina a versão, o nome de quem a interpreta no álbum, o título do álbum e o ano da publicação. Esses dados são cruzados com informações equivalentes sobre a original, entre as quais consta título, ano de publicação, compositor e parceiro (quando existente), álbum no qual ela aparece pela primeira vez e data de sua publicação. Resultado: um quadro com 45 versões produzidas no Brasil ao longo de 40 anos, começando no final da década de 60, com “Mighty Quinn” da banda Os Carbonos, no álbum *As 12 mais da juventude vol.3*, de 1968 e terminando com o álbum de Zé Geraldo, *Catadô de bromélias*, de 2008. Depois do quadro concluído, pode-se observar uma divisão das versões por época, o que facilita a correspondência entre elas e o respectivo contexto histórico cultural dessas composições.

Outra questão a ser esclarecida diz respeito à incorporação de ritmos diferentes aos arranjos das versões que, de fato, é menos importante neste trabalho, mas pode ser tão eloquente quanto à questão da incorporação de temas nas letras, já que permite à inclusão de determinado instrumento ser um divisor de águas entre uma versão e a canção original. Um exemplo disso pode-se observar nas versões de Caetano, que apesar de manter a letra em língua original e na íntegra, incorpora a sutileza de um canto sugestivo ao fado português, ou de uma batucada típica das mais vibrantes percussões brasileiras, ao seu arranjo de “Jokerman”, nesse sentido, afastando-a da original. Isso, porém, não determina o valor de uma versão, mas seu contexto.

Nesse contexto, é elucidativa a argumentação de Tinhorão no final de seu *História social da música popular brasileira*, em que ele sugere o papel simbólico do bumbo de marcação em oposição aos “instrumentos musicais eletroeletrônicos”. De acordo com Tinhorão (2010),

E assim, enquanto para orgulho da classe média colonizada as multinacionais do disco passavam a internacionalizar os sons brasileiros a partir de suas matrizes – da mesma maneira como os banqueiros já vinham internacionalizando o resultado do trabalho de milhões de brasileiros, sob a forma de cobrança de uma dívida de bilhões de dólares – as camadas mais humildes, herdeiras de um *continuum* cultural de quase cinco séculos, continuavam a bater vigorosamente por todo o país os seus bombos no compasso tradicional do 2/4, à espera de sua vez na História, talvez no século XXI.

Se, no Brasil, o samba foi o bastião da luta contra os regimes autoritários, da ditadura de Vargas às agruras dos militares de 1964¹⁷ e se foi o referencial sonoro contra a depleção da identidade brasileira, o bumbo foi seu símbolo. Isso, porém, é historicamente determinado, desde que o bumbo, propriamente dito, tem origens remotas, na família do tambor,

¹⁷ De acordo com a observação de Gustavo Alonso no ensaio *Pier da Resistência*, p.4, na página do Núcleo de Estudos Contemporâneos do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/materia/artigos/o-pier-da-resistencia-contracultura-tropicalia-e-memoria-no-rio-de-janeiro>>

indefinidamente associado tanto à comunicação entre os humanos, seja em uso militar, seja artístico, como entre humanos e os espíritos, em uso religioso. A sonoridade grave do bumbo tem estado presente, não apenas, como alerta Tinhorão, nesses quase cinco séculos de herança cultural brasileira, mas também diluída em tradições musicais de outras culturas, permanente através do trânsito tecnológico, comercial, industrial, que as várias configurações das sociedades experimentam, de maneira geral. Mesmo a linguagem do rock tem um equivalente à marcação do andamento pelo bumbo, no grave do contrabaixo, que é um elemento-chave para a imaginação do ouvinte associar movimento, as ações de deslocamento de pessoas, a marcha, nas canções. Onde quero chegar é na observação da incorporação possível, dessa sonoridade grave e distinta, marcadora do andamento musical, pelos múltiplos estilos musicais ao longo dos anos. Mesmo intérpretes de canções “da moda”, como Tinhorão definiu as leituras de música norte-americana, optam por lançar mão (ou não) desse recurso estilístico ancestral, como veremos na análise comparativa de “Mighty Quinn” dos Carbonos e “Mighty Quinn (Quinn The Esquimo)” de Dylan.

Possivelmente, e por razões várias que não serão abordadas neste trabalho, a canção brasileira tenha recebido, no século vinte, assim como os professores brasileiros nas salas de aula, no mesmo período, detectado via senso-comum, o encargo heróico de pagar aquela dívida com as camadas mais humildes e formar o cidadão brasileiro em sua totalidade, contra a falência das demais alternativas sociais em fazê-lo. Entretanto, a canção é mais uma manifestação artística que rejeita carregar a responsabilidade pela formação do homem, e talvez por essa mesma razão seja tão importante para a própria formação do homem, tal qual a literatura, de acordo com o ponto de vista de Antonio Candido, no ensaio “A Literatura e a Formação do Homem”:

Dado que a literatura, como a vida, *ensina* na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda assim os mais curiosos paradoxos – pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a educação do moço trazem frequentemente o que as convenções desejariam banir. Aliás, essa espécie de inevitável contrabando é um dos meios por que o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (CANDIDO, 2002, p.83-84)

Da mesma maneira, há na canção um momento de análise no qual se deixa em suspenso o autor, o valor e as manifestações psíquicas e sociais como explicou Candido, para dar lugar às questões sobre a síntese e a projeção da experiência humana. Neste trabalho, essa análise será direcionada principalmente para o campo das letras das canções e os elementos que puderem ser isolados delas, como a incorporação de temas típicos de um gênero ou

associados a um estilo em especial, embora algumas vezes se retome a representatividade dos instrumentos no arranjo, desde que sejam pertinentes.

O primeiro capítulo apresenta o foco das versões brasileiras, isto é, quais os álbuns mais lidos e também quais as canções que mais falaram aos cancionistas brasileiros. Além disso, apresenta dois quadros informativos sobre todas as canções recolhidas pela pesquisa, bem como alguns dados estatísticos a respeito de qual período da carreira de Dylan teria sido o mais significativo para os cancionistas brasileiros, dentro do período estudado que vai desde 1968 a 2008.

O segundo capítulo trata do velho e mesmo Dylan, ou seja, das características gerais dos álbuns de estreia, álbuns relevantes para as versões brasileiras. Tomo como referência o Primeiro Ciclo Rock, proposto por Robert Shelton e uma obra mais recente *Christmas In The Heart* (2009). Nesse capítulo também, são apontadas as canções relevantes para as versões brasileiras, como Like a Rolling Stone.

O terceiro capítulo trata da maneira como os brasileiros tomaram a obra de Dylan e a inseriram em seus álbuns. Trata-se de comentar “Man Of Constant Sorrow” retomada por Trem 27 e “Blowin’ In The Wind” por Diana Pequeno e Durval e Davi. Além disso, o capítulo também examina a primeira versão, de 1968, que Os Carbonos fizeram: “Mighty Quinn”.

1 O FOCO DAS VERSÕES BRASILEIRAS

Um dos resultados desta pesquisa, e base para as análises posteriores aqui realizadas, é o Quadro 1, abaixo, no qual estão apresentadas as versões brasileiras para as canções de Bob Dylan. As versões foram coletadas aleatoriamente desde o início da pesquisa em março de 2010 até sua finalização, prevista no cronograma do projeto, em dezembro de 2010. O conjunto de 46 versões coletadas nesse período foi ordenado segundo um critério cronológico que possibilitou enumerar desde a mais antiga, feita em 1968, até a mais recente, lançada em 2008. Cada item do Quadro 1 apresenta informações como título, compositor, intérprete, álbum, gravadora e a época de versões brasileiras em alinhamento com informações equivalentes, também os títulos, álbuns, gravadoras e ano de canções originais, cuja composição é sempre de Bob Dylan (nos casos devidos estará indicada alguma parceria). Os títulos das canções estão entre aspas e os dos álbuns em itálico. As datas entre parênteses nos álbuns de Dylan são referentes ao lançamento oficial nos Estados Unidos. Os itens, de número 34 a 45, estão destacados no quadro com sombreamento 5% mais escuro, pois incluem versões que fazem parte de um conjunto específico, o álbum de Zé Ramalho em tributo a Dylan. Quaisquer dados que não estiverem classificados pelos itens do quadro, mas forem relevantes para a análise, serão comentados na coluna *notas*. Observe-o a seguir:

QUADRO 1

Levantamento das versões brasileiras a partir de canções de Bob Dylan, desde “Mighty Quinn” do grupo Os Carbonos, em 1968, com *As 12 mais da juventude vol3*, até “Mr. Tambourine Man”, de Zé Geraldo, em 2008, com *Catadô de bromélias*.

Nº	Título da versão e ano da publicação.	Quem compôs, traduziu ou outra referência.	Quem cantou.	Álbum da versão, ano da publicação e gravadora.	Título da canção original e ano da publicação.	Álbum da original, ano da publicação e gravadora.	Notas
01	“Mighty Quinn” (1968)	Os Carbonos	Os Carbonos	<i>As 12 Mais da Juventude</i> Vol.3 (1968) AMC	“The Mighty Quinn (Quinn the Eskimo)” (1970)	<i>Self Portrait</i> (jun.1970) Columbia	Regravação. A canção original está entre a série de gravações feitas por Bob Dylan e The Hawks, entre junho e outubro de 1967, no porão da Big Pink. Ficaram

							conhecidas como <i>The Basement Tapes</i> .
02	“Você Falhou” (1971)	Álvaro Menezes	Os Selvagens com Michael Sullivan	<i>Don't Leave me Now</i> (1971) Epic	“If Not For You” (1970)	<i>New Morning</i> (out.1970) Columbia	Tradução. O álbum dessa versão tem também a direção artística de Rossini Pinto, pela Epic.
03	“Velha Roupas Coloridas” (1976)	Belchior	Belchior	<i>Alucinação</i> (1976) PolyGram	“Like a Rolling Stone” (1965)	<i>Highway 61 Revisited</i> (ago.1965) Columbia	Citação da obra. “Like a Rolling Stone”.
04	“Negro Amor (it's all over now baby blue)” (1977)	Caetano Veloso	Gal Costa	<i>Caras e Bocas</i> (1977) Phillips	“It's All Over Now, Baby Blue” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Tradução.
05	“Blowin' in The Wind” (1978)	Diana Pequeno	Diana Pequeno	<i>Diana Pequeno</i> (1978) RCA-Victor	“Blowin' In The Wind” (1963)	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963) Columbia	Tradução, mantendo o título e o refrão no original.
06	“A Resposta Está no Ar” (1980)	Durval e Davi	Durval e Davi	<i>O Homem da Terra</i> (1980) Continental	“Blowin' In The Wind” (1963)	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963) Columbia	Tradução a partir de Diana Pequeno.
07	“Como Diria Dylan” (1980)	Zé Geraldo	Zé Geraldo	<i>Estradas</i> (1980) CBS	-	-	Faz uma leitura panorâmica da filosofia geral de Dylan.
08	“Mr. Tambourine Man” (1981)	Leno	Renato & Seus Blue Caps	<i>Renato e Seus Blue Caps</i> (1981) CBS	“Mr. Tambourine Man” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Tradução.
09	“Ele me Deu um Beijo na Boca” (1982)	Caetano Veloso	Caetano Veloso	<i>Cores, Nomes</i> (1982) PolyGram	-	-	Citação do nome, “tripe cristã de Dilan Zimmerman” (sic)
10	“Furacão” (1986)	Miguel Paiva	Cida Moreira	<i>Cida Moreira</i> (1986) Continental	“Hurricane” (1976)	<i>Desire</i> (jan.1976) Columbia	Tradução.

11	“Joquim” (1987)	Vitor Ramil	Vitor Ramil	<i>Tango</i> (1987) EMI	“Joey” (1976)	<i>Desire</i> (jan.1976) Columbia	Tradução ou transcrição.
12	“Romance no Deserto” (1987)	Fausto Nilo	Fagner	<i>Romance no Deserto</i> (1987) BMG/Ariola/ RCA	“Romance In Durango” (1976)	<i>Desire</i> (jan.1976) Columbia	Tradução.
13	“Lira dos Vinte Anos” (1988)	Belchior e Francisco Casaverde	Belchior	<i>Elogio da loucura</i> (1988) PolyGram	-	-	Citação, “Os filhos de Bob Dylan, clientes da Coca-cola”.
14	“O Estrangeiro” (1989)	Caetano	Caetano	<i>Estrangeiro</i> (1989) PolyGram	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Citação da obra: "Some may like a soft Brazilian singer But I've given up all attempts at perfection".
15	“Jokerman” (1992)	Caetano	Caetano	<i>Circuladô Vivo</i> (1992) PolyGram	“Jokerman” (1983)	<i>Infidels</i> (Nov.1983) Columbia	Regravação.
16	“Frevoador” (1992)	Zé Ramalho	Zé Ramalho	<i>Frevoador</i> (1992) Columbia/ Sony	“Hurricane” (1976)	<i>Desire</i> (jan.1976) Columbia	Tradução.
17	“Tanto” (1992)	Chico Amaral	Skank	<i>Skank</i> (1992) Sony	“I Want You” (1966)	<i>Blond on Blond</i> (mai.1966) Columbia	Tradução.
18	“If You See Him, Say Hello” (1994)	Renato Russo	Renato Russo	<i>The Stonewall Celebration Concert</i> (1994) EMI-Odeon	“If You See Her Say Hello” (1975)	<i>Blood On The Tracks</i> (jan.1975) Columbia	Regravação.
19	“O Amanhã É Distante” (1996)	Geraldo Azevedo	Geraldo Azevedo	<i>O Grande Encontro I</i> (1996) BMG	“Tomorrow Is a Long Time” (1971)	<i>Bob Dylan's Greatest Hits</i> (nov.1971)	Tradução.
20	“Querida Superhist X Mr. Frog” (1996)	Flávio Basso	Júpiter Apple	<i>A Sétima Efervescência</i> (1996) ACIT/ Antídoto	-	-	Citação, “Traduzi um som de Bob Dylan pra você”.

21	“Negro Amor” (1999)	Caetano e Péricles Cavalcanti	Engenheiros do Hawaii	<i>Tchau Radar!</i> (1999) Universal Music Group	“It’s All Over Now, Baby Blue” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Tradução.
22	“Um Dia Você Vai Servir a Alguém” (2000)	Vitor Ramil	Vitor Ramil	<i>Tambong</i> (2000) Satolep	“Gotta Serve Somebody” (1979)	<i>Slow Train Coming</i> (ago.1979)	Tradução.
23	“Só Você Manda em Você” (2000)	Vitor Ramil	Vitor Ramil	<i>Tambong</i> (2000) Satolep	“You’re a Big Girl Now” (1975)	<i>Blood On The Tracks</i> (jan.1975) Columbia	Tradução.
24	“Debaixo do Chapéu” (2001)	Beto Bruno	Cachorro Grande	<i>Cachorro Grande</i> (2001) Deckdisc			Citação: “meu chapéu tipo Bob Dylan me ajuda a pensar”
25	“A Resposta Está no Ar” (2003)	Durval e Davi	Di Paullo e Paulino	<i>O Coração Chora</i> (2003)	“Blowin’ In The Wind” (1963)	<i>The Freewheelin’ Bob Dylan</i> (mai.1963) Columbia	Tradução.
26	“Man Of Constant Sorrow” (2003)	Trem 27	Trem 27	<i>Bluegrass 4 Breakfast</i> (2003) Gravação própria	“Man Of Constant Sorrow” (1962)	<i>Bob Dylan</i> (mar.1962) Columbia	Regravação.
27	“Marchinha Psicótica de Dr. Soup” (2004)	Flávio Basso	Jupiter Apple	<i>Júpiter Maçã número 4 ou Uma Tarde na Fruteira</i> (2004)	-	-	Citação: “era cabeça Bob Dylan, barba Ginsberg, Allen”.
28	“Mademoisell e Marchand” (2004)	Flávio Basso	Júpiter Apple	<i>Júpiter Maçã número 4 ou Uma Tarde na Fruteira</i> (2004)	-	-	Citação, “Sonoridade emerge / Mr. Tambourine Man by the Byrds”.
29	“It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” (2004)	Caetano	Caetano	<i>A Foreign Sound</i> (2004) Universal	“It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Regravação.
30	“Mr. Tambourine Man” (2005)	Os Canibais	Os Canibais	<i>Vintage A Máquina do Tempo</i> (2005)	“Mr Tambourine Man” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Regravação.

31	“Babylon” (2005)	Zeca Baleiro	Zeca Baleiro	<i>Baladas do Asfalto e Outros Blues</i> (2006) MZA/ Universal	“Like a Rolling Stone” (1965)	<i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965) Columbia	Citação: “i’m alive like a rolling stone”.
32	“Viola de Aço” (2008)	Flávio Basso	Júpiter Maçã	<i>Uma tarde na fruteira</i> (2008) Monstro Discos	-	-	Citação: “Mr. Tambourine take it all/ Take days off/ Go to Holiday/ Mr. Tambourine go to stuff/ For Holidays”
33	“Compositor” (2008)	Mauricio Chaise	Mauricio Chaise	<i>Locomotores</i> (2008) Indie	“Desolation Row” (1965)	<i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965) Columbia	Citação: “Mas tudo bem a Desolation Row é pela estrada”.
34	“Wigwan - para Dylan” (2008)	Zé Ramalho	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“Wigwam” (1970)	<i>Self Portrait</i> (jun.1970) Columbia	Incorpora letra ao instrumental original.
35	“O Homem deu Nome a Todos Animais” (2008)	Zé Ramalho	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	Man Gave Names To All The Animals (1979)	<i>Slow Train Coming</i> (ago.1979)	Tradução.
36	“Tá Tudo Mudando” (2008)	Gabriel Moura e Maurício Baia	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“Things Have Changed” (2000)	<i>The Essential Bob Dylan</i> (out.2000)	Tradução.
37	“Como Uma Pedra a Rolar” (2008)	Babal	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“Like a Rolling Stone” (1965)	<i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965) Columbia	Tradução.
38	“Negro Amor” (2008)	Versão - Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“It’s All Over Now, Baby Blue” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Tradução.

39	“Não Pense Duas Vezes, Tá Tudo Bem” (2008)	Zé Ramalho e Babal	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“Don't Think Twice, It's All Right” (1963)	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963) Columbia	Tradução.
40	“Rock Feelingood” (2008)	Versão - Zé Ramalho e Maurício Baia	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“Tombstone Blues” (1965)	<i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965) Columbia	Tradução.
41	“O Vento Vai Responder” (2008)	Zé Ramalho	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“Blowin' in The Wind” (1963)	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963) Columbia	Tradução.
42	“Mr. do Pandeiro” (2008)	Bráulio Tavares	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> 2008 EMI Music Brasil	“Mr. Tambourine Man” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Tradução.
43	“O Amanha É Distante” (2008)	Geraldo Azevedo e Babal	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> (2008) EMI Music Brasil	“Tomorrow Is a Long Time” (1971)	<i>Bob Dylan's Greatest Hits</i> (1971)	Tradução.
44	“If Not For You” (2008)	Zé Ramalho	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> (2008) EMI Music Brasil	“If Not For You” (1970)	<i>New Morning</i> (out. 1970)	Regravação.
45	“Batendo na porta do céu – Versão II (Knock, knock, knocking on Heaven's Door)” (2008)	Zé Ramalho	Zé Ramalho	<i>Zé Ramalho canta Bob Dylan - Tá tudo mudando</i> (2008) EMI Music Brasil	“Knockin' on Heaven's Door” (1973)	<i>Pat Garrett & Billy The Kid: Original Soundtrack Recording</i> (jul. 1973)	Tradução.

46	“Mr. Tambourine Man” (2008)	Zé Geraldo	Zé Geraldo	<i>Catadô de Bromélias</i> (2008) Sol do Meio Dia	“Mr. Tambourine Man” (1965)	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965) Columbia	Tradução a partir de Ramalho.
----	-----------------------------	------------	------------	--	-----------------------------	---	-------------------------------

A partir do Quadro 1, acima, podemos extrair três variantes contendo dados estatísticos relevantes:

- a) versões em tradução de letra total;
- b) regravações em inglês;
- c) citações a Bob Dylan, que dividem-se em duas:
 - i) citações ao nome e à fama de Bob Dylan
 - ii) citações da obra de Bob Dylan.

Dos 46 itens no Quadro 1, uma parcial de 26 deles apresenta versões em tradução de letra total, o equivalente a 56,52% do total da amostra, indicando uma rigorosa tendência à tradução das letras. Outra parcial de 08 itens representa regravações em inglês, como aquela que faz Caetano em “It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)”, equivalente a 17,39% do total da amostra. Uma terceira parcial de 06 itens apresenta citações ao nome e à fama de Bob Dylan. Cito dois exemplos, a citação que faz Belchior à ideia de os “filhos de Bob Dylan” serem “clientes da Coca-Cola” — por sua vez uma referência a um artigo da revista *Life*¹⁸ — e aquela em que Flávio Basso menciona algo “que era cabeça Bob Dylan, barba Ginsberg, Allen”. Esses seis itens representam 13,04% do total da amostra. Uma última parcial contém outros 06 itens apresentando citações da obra de Bob Dylan. Nesse caso, são exemplos aquela canção que faz Mauricio Chaise na qual menciona que “Desolation Row” é “pela estrada” e como faz Zeca Baleiro ao dizer “baby, i’m alive like a rolling stone/ vamos pra babylon”¹⁹. Essa última parcial equivale a 13,04% do total da amostra.

Em suma, temos versões em tradução de letra total na proporção de 56,52% da amostra, regravações em inglês na proporção de 17,39% da amostra e citações na proporção de 26,08% da amostra, considerando as duas variantes de citação: a do nome e a da obra.

¹⁸ Ainda que possa haver uma publicação brasileira com esse conteúdo, refiro-me aqui a comentários sobre Dylan e outros cantores folk veiculados no artigo publicado em 05 de novembro de 1965 na revista americana *Life*, sessão Music, sob a chamada “boom in protest songs with a rock beat The Children of Bobby Dylan” [*boom* em canções de protesto com uma batida rock: Os filhos de Bobby Dylan]. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=qUsEAAAAMBAJ&pg=PA3&dq=nov+5,+1965&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q=bob%20dylan&f=false. Acesso em: 24 fev 2012.

¹⁹ A letra de “Babylon” encontra-se no site oficial de Zeca Baleiro na sessão Discografia, Discos Autorais. Ela é a quinta faixa do álbum *Baladas do asfalto e outros blues* na versão ao vivo de 2006. Disponível em: http://zecabaleiro.locaweb.com.br/sitezeca/discografia/discos_autorais/letras/baladas_aovivo/05.htm. Acesso: 24 fev 2012.

1.1 VERSÕES DE VERSÕES

Além disso, em cada conjunto de variantes há versões de versões, ou seja, cancionistas brasileiros fizeram versões a partir de versões já feitas por outros cancionistas brasileiros. Por exemplo, “Blowin’ in The Wind” traduzida por Diana Pequeno em 1978 foi retomada em outras três ocasiões: por Durval e Davi, em 1980, quando fazem uma versão intitulada “A Resposta Está no Ar”; por Di Paullo & Paulino, em 2003, que retomam a mesma versão com o mesmo título; e por Zé Ramalho, em 2008, que faz a sua versão sob o título “O Vento Vai Responder” (ver itens, respectivamente, números 05, 06, 25, 41 do Quadro 1). Do mesmo modo, a versão “Negro Amor”, em tradução de letra total que Caetano fez em 1977 para “It’s All Over Now Baby Blue” de Dylan (1965), foi retomada pelos Engenheiros do Hawaii em 1999 e por Zé Ramalho em 2008 (ver itens nº 04, 21 e 38, respectivamente, no Quadro 1).

De maneira semelhante, a canção original “Like a Rolling Stone” de Dylan para o álbum *Highway 61 Revisited*, publicado em agosto de 1965, foi citada em “Velha Roupa Colorida” (1976) por Belchior; citada em “Babylon” (2005) por Zeca Baleiro; e traduzida em “Como uma Pedra a Rolar” (2008) por Zé Ramalho (ver respectivamente os itens nº 03, 31 e 37 do Quadro 1). Assim, essa canção original foi apresentada em duas variantes, citação e em tradução de letra total.

Ainda por cima, há seis itens que se referem exclusivamente à original “Mr. Tambourine Man”, do álbum *Bringing It All Back Home* publicado em março de 1965, na proporção de 13,04% do total da amostra. Por exemplo, o último item da amostra, “Mr. Tambourine Man” (2008) de Zé Geraldo (ver nº 46 do Quadro 1) é uma versão em tradução de letra total que foi primeiramente traduzida por Leno para Renato e seus Blue Caps e publicada no álbum homônimo em 1981 (ver nº 08 do Quadro 1). Depois disso, Bráulio Tavares apresenta sua versão traduzida “Mr. do Pandeiro” (2008) para o álbum *Zé Ramalho canta Bob Dylan* (ver nº 42 do Quadro 1), que por sua vez é a fonte da versão traduzida por Zé Geraldo, como ele mesmo indica nas referências²⁰. Ainda em 2008, a versão de Júpiter Maçã para a original traz uma citação da obra: “Mr. Tambourine take it all/ Take days off/ Go to Holiday/ Mr. Tambourine go to stuff/ For Holidays” que se encontra em “Viola de Aço” (ver item nº 32 do Quadro 1). O mesmo Júpiter já havia citado a obra original (porém na versão da banda The Byrds), em 2004, nos versos “sonoridade emerge/ Mr. Tambourine Man

²⁰ Ver a referência na letra da versão, na sessão Discografia Oficial, álbum *Catadô de bromélias*, no site oficial de Zé Geraldo. Disponível em <<http://zegeraldouol.com.br/>>. Acesso: 24 fev 2012.

by The Byrds” de sua “Mademoiselle Marchand” (ver item nº 28 do Quadro 1). Além dessas, houve uma regravação em inglês pelo grupo Os Canibais, em 2005 (ver item 30 do Quadro 1).

Enfim, isso indica um interesse saliente, do ponto de vista dos cancionistas brasileiros, em três canções de Dylan: “Mr. Tambourine Man” publicada no álbum *Bringing It All Back Home* em março de 1965, “Like a Rolling Stone” publicada no álbum *Highway 61 Revisited* em agosto de 1965 e “Blowin’ In The Wind” publicada no álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan* em maio de 1963, nos Estados Unidos. Ademais, nesse período de quarenta anos de versões brasileiras de canções de Bob Dylan, a singular “Mr. Tambourine Man” foi apresentada ao público brasileiro nas variantes: (a) versão em tradução de letra total, (b) regravação em inglês e (c) citação, o que evidencia a transição dessa canção por todas as variantes do Quadro 1.

Em função da elaboração desse quadro, percebi que alguns álbuns se repetiam com frequência maior do que outros, indicando um possível desequilíbrio no conjunto. Para confirmar essa hipótese, o Quadro 1 foi analisado do ponto de vista da frequência com que os álbuns de Dylan teriam sido o foco brasileiro para produzir versões. Desse modo, os álbuns foram reorganizados conforme o período em que se ajustavam no contexto da obra de Bob Dylan. Para isso, utilizei como critério, uma divisão sugerida por Robert Shelton no seu livro *No Direction Home: a vida e a música de Bob Dylan*, de 2011, que estabelece o Primeiro Ciclo Rock (expressão que eu passo a grafar com letras maiúsculas e que poderá ser referida pela abreviação PCR). São eles: *Bringing It All Back Home* (março de 1965), *Highway 61 Revisited* (agosto de 1965) e *Blonde on Blonde* (maio de 1966).

Com a finalidade de fazer inferências sobre a população das versões brasileiras selecionei uma amostra estatística tomando como referência o Primeiro Ciclo Rock de Bob Dylan, a partir do qual as versões são alinhadas, de acordo com as três categorias seguintes: (1) versões brasileiras referentes a álbuns originais *anteriores ao primeiro ciclo rock*, (2) versões brasileiras referentes a álbuns originais *pertencentes ao primeiro ciclo rock* e (3) versões brasileiras referentes a álbuns originais *posteriores ao primeiro ciclo rock*. A coleta de dados para essa amostragem foi executada com base no Quadro 1 (ver acima nesse capítulo) e gerou o resultado apresentado no Quadro 2, abaixo:

QUADRO 2

Versões brasileiras e respectivos álbuns de lançamento, em relação ao Primeiro Ciclo Rock de Bob Dylan.

Nº	COLUNA 1 Anteriores ao PCR	COLUNA 2 Pertencentes ao PCR	COLUNA 3 Posteriores ao PCR	Álbum original
01	-	-	“Mighty Quinn” <i>As 12 Mais da Juventude</i> (1968)	<i>Self Portrait</i> (jun.1970)
02	-	-	“Você Falhou” <i>Don't Leave me Now</i> (1971)	<i>New Morning</i> (out.1970)
03	-	“Velha Roupa Colorida” <i>Alucinação</i> (1976)	-	<i>Highway 61 Revisited</i> (ago.1965)
04	-	“Negro Amor (It's All Over Now Baby Blue)” <i>Caras e Bocas</i> (1977)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
05	“Blowin' in The Wind” <i>Diana Pequeno</i> (1978)	-	-	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963)
06	“A Resposta Está no Ar” <i>O Homem da Terra</i> (1980)	-	-	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963)
07	-	“Como Diria Dylan” <i>Estradas</i> (1980)	-	Citação miscelânea da filosofia do período PCR
08	-	“Mr. Tambourine Man” <i>Renato e Seus Blue Caps</i> (1981)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
09	-	-	“Ele me Deu um Beijo na Boca” <i>Cores, Nomes</i> (1982)	Citação aponta para a fase <i>Born Again</i> , anos 1979, 1980 e 1981.
10	-	-	“Furacão” <i>Cida Moreira</i> (1986)	<i>Desire</i> (jan.1976)
11	-	-	“Joquim” <i>Tango</i> (1987)	<i>Desire</i> (jan.1976)
12	-	-	“Romance no Deserto” <i>Romance no Deserto</i> (1987)	<i>Desire</i> (jan.1976)
13	-	“Lira dos Vinte Anos” <i>Elogio da loucura</i> (1988)	-	Citação aponta para a mídia em 5 de novembro de 1965. Logo, dentro do período PCR.
14	-	“O Estrangeiro” <i>Estrangeiro</i> (1989)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
15	-	-	“Jokerman” <i>Circuladô Vivo</i> (1992)	<i>Infidels</i> (Nov.1983)
16	-	-	“Frevoador” <i>Frevoador</i> (1992)	<i>Desire</i> (jan.1976)
17	-	“Tanto” <i>Skank</i> (1992)	-	<i>Blond on Blond</i> (mai.1966)

18	-	-	“If You See Him, Say Hello” <i>The Stonewall Celebration Concert</i> (1994)	<i>Blood On The Tracks</i> (jan.1975)
19	-	-	“O Amanhã É Distante” <i>O Grande Encontro I</i> (1996)	<i>Bob Dylan's Greatest Hits</i> (nov.1971)
20	-	-	“Querida Superhist X Mr. Frog” <i>A Sétima Efervescência</i> (1996)	Citação refere-se ao nome Dylan. Não foi possível definir um período específico.
21	-	“Negro Amor” <i>Tchau Radar!</i> (1999)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
22	-	-	“Um Dia Você Vai Servir a Alguém” <i>Tambong</i> (2000)	<i>Slow Train Coming</i> (ago.1979)
23	-	-	“Só Você Manda em Você” <i>Tambong</i> (2000)	<i>Blood On The Tracks</i> (jan.1975)
24	-	-	“Debaixo do Chapéu” <i>Cachorro Grande</i> (2001)	Citação refere-se ao nome Dylan. Não foi possível definir um período específico
25	“A Resposta Está no Ar” <i>O Coração Chora</i> (2003)	-	-	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963)
26	“Man Of Constant Sorrow” <i>Bluegrass 4 Breakfast</i> (2003)	-	-	<i>Bob Dylan</i> (mar.1962)
27	-	“Marchinha Psicótica de Dr. Soup” <i>Júpiter Maçã número 4 ou Uma Tarde na Fruteira</i> (2004)	-	Embora a forma (desfile de personagens) remeta à “Desolation Row” de <i>Highway 61 Revisited</i> , a citação remete apenas ao artista Dylan.
28	-	“Mademoiselle Marchand” <i>Júpiter Maçã número 4 ou Uma Tarde na Fruteira</i> (2004)	-	Citação “Mr. Tambourine Man” <i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
29	-	“It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)” <i>A Foreign Sound</i> (2004)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
30	-	“Mr. Tambourine Man” <i>Vintage A Máquina do Tempo</i> (2005)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
31	-	“Babylon” <i>Baladas do Asfalto e Outros Blues</i> (2006)	-	Citação: “Like a Rolling Stone” <i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965)

32	-	“Viola de Aço” <i>Uma tarde na fruteira</i> (2008)	-	Citação: “Mr. Tambourine Man” <i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
33	-	“Compositor” <i>Locomotores</i> (2008)	-	Citação: “Desolation Row” remete a <i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965)
34	-	-	“Wigwan para Dylan” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	<i>Self Portrait</i> (jun.1970)
35	-	-	“O Homem deu Nome a Todos Animais” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	<i>Slow Train Coming</i> (ago.1979)
36	-	-	“Tá Tudo Mudando” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	<i>The Essential Bob Dylan</i> (out.2000)
37	-	“Como Uma Pedra a Rolar” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	-	<i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965)
38	-	“Negro Amor” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
39	“Não Pense Duas Vezes, Tá Tudo Bem” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	-	-	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963)
40	-	“Rock Feelingood” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	-	<i>Highway 61 revisited</i> (ago. 1965)
41	“O Vento Vai Responder” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	-	-	<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i> (mai.1963)
42	-	“Mr. do Pandeiro” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)
43	-	-	“O Amanha É Distante” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	<i>Bob Dylan's Greatest Hits</i> (1971)
44	-	-	“If Not For You” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	<i>New Morning</i> (out. 1970)

45	-	-	“Batendo na porta do céu – Versão II (Knock, knock, knocking on Heaven’s Door)” <i>Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando</i> (2008)	<i>Pat Garrett & Billy The Kid: Original Soundtrack Recording</i> (jul. 1973)
46	-	“Mr. Tambourine Man” <i>Catadô de bromélias</i> (2008)	-	<i>Bringing It All Back Home</i> (mar.1965)

Primeiramente, devo esclarecer que este Quadro 2 baseia-se no Quadro 1 e manteve uma referência idêntica: a coluna indicativa do número da versão brasileira. Ela está de acordo com a ordem cronológica, já estabelecida no Quadro 1, e segue a mesma ordem numérica (ver Quadro 1, acima, neste capítulo).

Em seguida, note-se que estão listadas as versões brasileiras que se referem a canções originais de álbuns *anteriores* ao Primeiro Ciclo Rock, na coluna 1, em cujas células constam o título da versão, seguido pelo título do álbum brasileiro no qual ela foi publicada e o ano de lançamento. Nas colunas 2 e 3 estão, respectivamente, listadas as versões brasileiras que se referem a canções originais de álbuns *pertencentes* ao Primeiro Ciclo Rock e, depois, as que se referem a canções originais de álbuns *posteriores* ao Primeiro Ciclo Rock. Algumas notas necessárias foram acrescentadas na última coluna.

De acordo com o Quadro 2, seis (06) itens são versões brasileiras que remetem ao período *anterior* ao Primeiro Ciclo Rock (ver coluna 1), perfazendo 13,04 % do total da amostra. Apesar desse período conter quatro álbuns da fase inicial da carreira de Dylan, muito poucas dessas seis versões se arriscam além de *Freewheelin’ Bob Dylan*, lançado em maio de 1963, que recebe nada menos do que cinco referências, sobrando uma referência à canção “Man Of Constant Sorrow” que Dylan gravou em 1962. Entretanto, “Man Of Constant Sorrow”, como veremos na análise mais adiante, não confirma ser referência a Dylan e tende para uma aproximação com a versão do filme dos irmãos Coen, *E Aí Meu Irmão, Cadê Você?*, lançado em 2003. Ainda, dessas cinco versões que se referem ao álbum *Freewheelin’* (1963), uma delas é tradução de “Don’t Think Twice, It’s All Right”, feita por Zé Ramalho em 2008, e as outras quatro são referências a “Blowin’ In The Wind”, todas também traduções, dispersas pelos anos 70 brasileiros e nos anos 2000.

Novamente tomando o total da amostra de 46 versões, o Quadro 2 aponta para 19 itens que contêm referências brasileiras aos álbuns *pertencentes* ao que Shelton (2011) chama de Primeiro Ciclo Rock da carreira de Dylan. Esses itens (ver coluna 2) permitem estabelecer a proporção de 41,30% do total da amostra, que concentram-se nos três álbuns do período, a

lembrar, *Bringing It All Back Home* (março, 1965), *Highway 61 Revisited* (agosto, 1965) e *Blonde on Blonde* (maio, 1966). Essa significativa proporção de referências brasileiras ao Primeiro Ciclo Rock contém as variantes de, principalmente, citações (são 08 itens) e traduções (são 07 itens), além de algumas regravações em menor número (04 itens). Uma das referências que eu considero mais importantes é a original “I Want You” de *Blonde on Blonde* (1966), feita pelo grupo Skank, na sua canção “Tanto” (1992), uma tradução sofisticada, assinada por Chico Amaral. Eloquentemente é o dado que aponta para o fato de seis (06), desses dezenove (19) itens, fazerem referência sempre à mesma canção “Mr. Tambourine Man” (1965) do álbum *Back Home*, do qual saem também outras duas canções alvo, “It’s All Over Now, Baby Blue” traduzida por Caetano Veloso em 1977, resultando na famosa “Negro Amor”, e “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)” regravada também por Caetano Veloso para seu álbum relativo à canção americana, lançado em 2005. Caetano ainda retomou o conteúdo da apresentação — escrita por Dylan nesse mesmo álbum — em sua canção “O Estrangeiro”, de 1989. “Negro Amor” também foi retomada como versão de versão em duas ocasiões: em 1999 pelos Engenheiros do Havai e em 2008 por Zé Ramalho. Além dessas referências a esse álbum, há outras versões brasileiras que abordam o álbum seguinte, *Highway 61 Revisited*, lançado em agosto, porém ainda no mesmo ano de 1965, logo, no mesmo período Primeiro Ciclo Rock. As canções originais de interesse brasileiro nesse álbum são: “Like a Rolling Stone” com 3 versões (variadas entre citações e traduções); “Tombstone Blues” com uma tradução; “Desolation Row” com uma citação. Outras duas são citações não específicas quanto ao álbum a que se referem, mas identificáveis quanto ao Primeiro Ciclo Rock, como é o caso de “Como Diria Dylan” (1980) por Zé Geraldo e “Lira dos Vinte Anos” (1988) por Belchior e Francisco Casaverde.

As versões brasileiras que apontam para álbuns *posteriores* ao Primeiro Ciclo Rock são representadas no Quadro 2 por 18 itens, na proporção de 39,13% do total da amostra. Entre esses estão principalmente traduções (são 14 itens) enquanto as regravações e citações aparecem em menor número (respectivamente 03 e 01 itens).

Do total da amostra de 46 versões brasileiras, apenas três (03) ficaram sem período determinado, isto é, são versões que não fazem referência específica reconhecível em canção e álbum de Dylan. Elas são citações que abordam o artista, propriamente dito, mas de maneira abrangente e ocorreram numa proporção de 6,52% do total da amostra. Elas são as versões feitas por Júpiter Maçã em 1996 e 2004, respectivamente, “Querida Superhist Versus Mr. Frog” e “Marchinha Psicótica do Dr. Soup” e a versão feita por Cachorro Grande, em 2001, na canção “Debaixo do Chapéu”.

Portanto, as referências brasileiras ao longo do período estudado, de 1968 a 2008, tendem a apresentar diferentes concentrações das variantes traduções, citações e regravações. As versões, quando remetem aos álbuns anteriores ao Primeiro Ciclo Rock tendem à maior concentração da variante tradução de letra total, na proporção de 5:1, respectivamente para traduções e regravações, sendo que não houve citações aos álbuns desse período. Já as versões que remetem aos álbuns pertencentes ao Primeiro Ciclo Rock tendem um pouco mais às citações. A proporção é de 10:7:2, respectivamente para traduções, citações e regravações. Isso demonstra um aumento acentuado de citações e a continuidade das traduções, referentes ao Primeiro Ciclo Rock, sendo este o ponto alto das citações. Além disso, esse período foi também profícuo em versões de versões, das quais se tem 05 exemplos entre o total das 19, principalmente representadas pelas contínuas retomadas de “Negro Amor”. As versões, quando remetem aos álbuns posteriores ao Primeiro Ciclo Rock parecem aumentar o número de traduções de letra ao seu conjunto, na proporção de 12:2:4, respectivamente para traduções, citações e regravações, e diminuir as citações.

Assim, quando se toma como principais referências as colunas 1 e 2 da amostra, que apresentam um conjunto de versões referentes aos aproximadamente 5 anos iniciais da atuação musical de Dylan, ao longo dos 50 anos da carreira até o presente, tem-se uma soma na proporção de 56,52% do total da amostra, desde 1968 até 2008 no Brasil, contrastada com os 42,22% referentes ao período posterior ao Primeiro Ciclo Rock. Esse dado aponta para um interesse significativamente maior das versões brasileiras no período conhecido como transição do *folk-rock* em que Dylan também incorpora a tecnologia da guitarra elétrica aos usuais violão e gaita de boca.

2 O VELHO E MESMO DYLAN

2.1 PRÉ-CICLO ROCK

Percebe-se, na leitura cuidadosa da obra de Shelton (2011) que a carreira de Dylan como compositor ganha consistência artística na medida em que avança pelos anos 60. Ao contrário do que a mídia em geral especula, a dita transição do cantor, que na verdade nunca dispensou o solo de violão e a gaita de boca, da música folk para o rock é menos uma questão de escolha ideológica e mais um reflexo do processo de amadurecimento da sua atividade de compositor, diante das novidades tecnológicas de uma era. Isso, no entanto, não é um processo detectável com metodologia jornalística superficial, sem que se estude obra por obra, talvez canção por canção. Enquanto não seja esse ainda o escopo deste trabalho, cito apenas os álbuns que Shelton determina como marco do Primeiro Ciclo Rock (expressão que eu passo a grafar com letras maiúsculas e que poderá ser referida pela abreviação PCR). São eles: *Bringing It All Back Home* (março de 1965), *Highway 61 Revisited* (agosto de 1965) e *Blonde on Blonde* (maio de 1966).

Vale lembrar, com a intenção de contextualizar a obra como um todo, que os álbuns imediatamente anteriores a esses são quatro, e são também os primeiros da carreira dele, na ordem cronológica inversa: *Another Side of Bob Dylan* (agosto de 1964), *The Times They Are a-Changin'* (janeiro de 1964), *The Freewheelin' Bob Dylan* (maio de 1963) e *Bob Dylan* (março de 1962), nos quais vale pontuar indícios da ocupação crescente do músico com sua escrita. Apesar de haver, nesses álbuns, suficientes leituras, releituras, experimentos narrativos, indicativos do seu temperamento misto de letrista, cronista, escritor e poeta, Dylan está imerso na sonoridade e temas daquele campo que costumamos categorizar como *folk music*, mas que ele mesmo denomina como um estilo de canções “histórico-tradicionais”.

Com esse termo ele permite a inclusão, numa mesma fase ou mesmo álbum, de gêneros tidos como distintos. Então, os nomes, “caipira americano”, “roqueiro representante de uma geração”, genericamente atribuídos a Dylan na mídia, inclusive a brasileira, deverão ceder espaço, aqui, para uma complexidade um pouco maior, constatada quando se olha mais de perto para os álbuns. Ao observar-se com cautela seu material discográfico, principalmente as letras, percebem-se essas transições entre estilos, técnicas e temas. Elas são mais sutis nos dois primeiros álbuns e adquirem consistência gradualmente maior nos dois últimos álbuns desse conjunto, anterior ao Primeiro Ciclo Rock.

Já no álbum de estreia, *Bob Dylan* (1962), discretamente percebe-se o temperamento do jovem músico inclinado a transitar entre gêneros, nacionalidades e temas. “Dylan sempre retorna para algo que ele nunca conheceu”, explica Matthew von Unwerth em 2009, “através de sua ida às fontes do folk, blues e vauderville, assim como às da poesia, escritura e da história, em ambos os contextos de sua música e de suas letras”²¹.

Essa versatilidade se traduz em ambiguidade também, pois na medida em que amplia o campo de atuação do músico, dá margem para adesões de todos os tipos como aquelas que o condecoram por ser a “voz de uma geração”. Dylan, porém, relata odiar todos os rótulos e diz: “Eu não *cheguei* onde estou agora, eu apenas *voltei* para onde estou agora, por saber que é o único caminho. O que estou fazendo agora é o que devo fazer antes de seguir em frente”²². Essa relação paradoxal com o tempo é entendida pelo historiador Sean Wilentz, autor de *Bob Dylan in America*, como aguda consciência histórica:

Dylan tem uma consciência histórica extremamente aguda e as canções podem fazer o passado parecer-se com o presente e fazer o presente parecer-se com o passado. E como ele sabe sobre a Guerra civil! E ele tem uma percepção, uma compreensão que eu não tenho encontrado em nenhum livro de história, na verdade. Então eu acho que aquela parte da sua arte que é sobre essa consciência histórica tem me fascinado e tem se tornado cada vez mais parte de sua obra conforme ele ganha idade²³. (WILENTZ, 2009)

Ao mesmo tempo em que Dylan segue uma direção e se dedica profundamente ao estudo de algo como a história, por exemplo, ele incorpora em si efeitos decorrentes dessa trajetória. Isso equivale ao que o professor Christopher Ricks, da Universidade de Boston, chama de *plurals*:

Dylan nunca respeitou exclusivamente uma tradição apenas. Uma das grandes coisas nele é o plural. Ele não tem uma voz, tem vozes. Ele não tem um temperamento, tem temperamentos. Ele não tem uma convicção, tem todo um conjunto de convicções. E ele sabe que é legítimo para todas essas coisas mudarem de vez em quando²⁴. (RICKS, 2009)

²¹ Matthew von Unwerth é coordenador do Centro Philoctetes para o Estudo Multidisciplinar da Imaginação, onde mediu um painel *As Invenções de Bob Dylan*, com a participação do professor Christopher Ricks e do historiador Sean Wilentz, em 2009. “Dylan was always returning into something he has never known by going to the sources in folk, blues and vauderville as well as in poetry scripture and history both in the modes of his music and his lyrics”.

²² SHELTON, Robert. *No Direction Home*. (p.487)

²³ Historiador social e político Sean Wilentz no painel *As Invenções de Bob Dylan*, 2009. No original: “Dylan has an extremely acute historical consciousness and songs can make the past sound like the present and make the present sound like the past. Boy, he knows about the civil war, and that is awerness, it is understanding that i’ve read in no history book, actually. So, i suppose that his historical consciousness, that part his art is about, has fascinated me. And it has become more and more part of his work as he grows older.”

²⁴ Crítico literário e professor Christopher Ricks no painel *As Invenções de Bob Dylan*, 2009. No original: “Dylan has never respected one tradition only. One of the great thing about him is the plurals. He doesn’t have a voice, he has voices. He doesn’t have mood, he has moods, he doesn’t have a conviction, he has a whole body of convictions and he knows that it is right for those to change from time to time.”

Essas vozes já aparecem no álbum de estreia. E aquela consciência histórica se aplica não somente à Guerra Civil Americana como também à própria história da canção americana e de seus principais atores que é, em última análise, o fio condutor do álbum. Um exemplo é a intersecção que Dylan aplica à leitura de duas canções tradicionais, ambas nesse álbum de 1962, “In My Time Of Dyin’” (1927) e “Fixin’ To Die” (1940).

Dylan habilmente sobrepõe interpretações dessas duas versões – ambas originadas em canções diferentes quanto à época, à letra e ao autor – através da delicada intersecção de apenas um verso. A primeira é o gospel tradicional sulino “In My Time Of Dyin’” (1927), de autoria incerta, mas gravado pela primeira vez por Blind Willie Johnson pela Paramount Records em 3 de dezembro de 1927²⁵, uma releitura de um verso bíblico sobre facilitar a passagem do cristão para o outro mundo com a ajuda de Jesus. A segunda canção é o blues “Fixin’ To Die” (1940), sobre um homem que sabendo da morte, se preocupa com o que será da família dele: “Well, I don’t mind dying but I hate to leave my children crying” [Bem, não me importo de morrer, mas odeio deixar meus filhos chorando].

Essa segunda canção é de Booker White, gravada em 1940, depois de cumprir pena na Penitenciária do Estado de Mississippi entre 1937 e 1940. Dylan adapta as canções em versões próprias dele e, além de aproximá-las pelo tema da morte, clássico tanto no blues quanto no gospel, ele escolhe este verso: “And tell Jesus make up my dying bed” do gospel original e o insere na letra da versão blues, reunindo por intersecção os dois conjuntos: gospel e blues. O primeiro contém o tradicional pedido de perdão, típico do gospel, e o segundo contém as angústias e preocupações de um condenado, típico do blues. O resultado, segundo esta interpretação, é que a possível soma entre os conjuntos sugere a concessão de um perdão mais antigo, cristão, religioso, estendido no tempo, dos Estados Unidos dos anos vinte para uma condenação mais recente, profana, secular, nos Estados Unidos dos anos quarenta. Tudo isso, cantado por um músico contemporâneo do início dos anos sessenta, naquele mesmo país, confere à versão dylanescas um temperamento de prece, ela própria um misto de canto, oração e reivindicação social, menos *cover*. Afinal, ela traz uma nova interpretação possível.

Talvez Dylan, como uma espécie de cristão independente que tem sido ao longo da vida, consciente da morte como um fim natural de todos, estivesse à sua maneira “fixing to die”. O fato é que em 1963, na época do ressurgimento *folk* americano, Booker White (1906-1977), conhecido como Bukka White, vê uma retomada na sua carreira *folk blues* a convite de John Fahey and Ed Denson, estudantes da Berkeley que lhe escreveram uma carta

²⁵ KOMARA, Edward. *Encyclopedia of the blues*. New York: Routledge, 2006.

convidando-o a tocar na Califórnia. Isso, sem esquecer, certamente, o fato de Lomax tê-lo gravado para a Biblioteca do Congresso, enquanto White ainda estava na prisão. Bukka White, nos anos quarenta, enquanto morou em Memphis, fez sua parte provendo casa, comida, emprego e guitarra para o primo dele em primeiro grau, que vinha arriscar-se no negócio da música a ser o próximo na linha de montagem da história do blues, afinal, o priminho B. B. King merecia uma chance²⁶.

Além dessas versões com significativas modificações nas letras, preparadas para esse primeiro álbum e 1962, Dylan escreve “Song to Woody”, uma leitura direta da relevância da obra e da figura de Woody Guthrie (1912-1967) na experiência pessoal dele, tida por muitos pesquisadores como o motivo de sua transferência de Minnesota para New York. Ainda no mesmo álbum, Dylan acrescenta seu próprio arranjo a canções tradicionais como “Man Of Constant Sorrow”, também à escocesa “Pretty Peggy-O” e a “Gospel Plow”, à qual acrescenta “interpretação vibrante” com alguma “ironia”, apesar de “nunca na vida ter arado a terra”, segundo a análise do musicólogo inglês Brian Hinton (2009). Enfim, nesse álbum, Dylan apresenta-se com um pouco de tudo o que desenvolveria ao longo de sua carreira: diversidade de gêneros, crítica aguda, história, humor e poesia. Robert Shelton, na resenha que escreveu para o *New York Times* de 29 de setembro de 1961, oferece uma definição aguda que enfatiza a versatilidade do cantor debutante, em sua primeira palavra sobre Bob Dylan: “uma cruz entre guri de coral e beatnik”²⁷. O termo *beatnik*, relevante na época e no contexto americano, referia-se a um artista, principalmente, mas não somente, que se afastasse da corrente principal das ideias em voga na sociedade daquele período, segundo Houaiss, alguém capaz de raciocinar fora dos padrões do conformismo burguês, seus valores e costumes, enquanto o termo “guri de coral” remete a alguém que segue uma tradição, no mínimo inocentemente, ou seja, o oposto.

Dessa maneira, Shelton ressalta, desde a estreia, as ambiguidades de Dylan. Uma análise das canções no contexto do seu álbum de estreia, gravado pela Columbia, permite observar as leituras que Dylan faz da tradição que lhe antecedeu, o quanto ele lhe é tributário e o quanto ele acrescentou a ela, não apenas a uma sólida definida e rastreável tradição, mas as tradições, no plural, retomadas de diversos gêneros, spirituals, gospel, hillbilly, bluegrass, country, blues, de modo que cada uma delas pode traçar uma linha na obra de Dylan e requerê-lo como representante para si, independentemente do fato verídico do cantor ser ou

²⁶ KOMARA, Edward. *Encyclopedia of the blues*. New York: Routledge, 2006.

²⁷ SHELTON, Robert. Bob Dylan: A Distinctive Folk-Song Stylist. *New York Times*. New York, 29 setembro 1961. A resenha faz parte dos arquivos do site do New York Times e está disponível para leitura dos usuários assinantes.

não ser participante nas referidas comunidades. A questão é que as próprias raízes dessas canções não respeitaram fronteiras, não só em termos de gênero, como também de língua e nacionalidade. Além das canções já mencionadas, há mais exemplos disso nesse primeiro álbum, que vão desde a versão de Dylan para a “You’re No Good” do lendário *bluesman* Jesse Fuller, até suas composições próprias, nas quais Dylan satiriza as restrições existentes entre os gêneros, como na canção “Talkin’ New York” sobre o contato desagradável do personagem com a cidade grande. Aqui, o personagem descreve, num discurso em primeira pessoa, a chegada dele em New York, onde “People goin’ down to the ground/ Buildings goin’ up to the sky” [pessoas vão ao chão, prédios sobem ao céu], a estadia curta na qual não foi bem recebido porque “You sound like a hillbilly/ We want folk singers here” [tu soa caipira e nós queremos cantores folk aqui] e, logo, a saída pra outro lugar: “So long, New York/ Howdy, East Orange” [Tchau, Nova York/ E aí, East Orange] que fica imediatamente do outro lado da fronteira, ou seja, geograficamente pertíssimo, reforçando o tom humorístico, que arranca risadas da plateia do Gerde’s Folk City nas apresentações ao vivo. Embora o personagem da canção tenha sido recusado por uma espécie de discriminação de gênero musical, Dylan deixa entrever, ao longo de todo o álbum, o ponto de vista segundo o qual poderia haver uma boa intercomunicabilidade entre os estilos, como era a proposta tanto dos estabelecimentos que lançavam músicos iniciantes como o Gerde’s da época de Dylan e como ficou marcado em seu próprio álbum.

Justamente devido a essa apropriação, adversa ao purismo, da matéria musical folk disponível, não raro pela Biblioteca do Congresso, arriscando estudos e misturas, é que será possível a Dylan chegar ao resultado que ouvimos no seu Primeiro Ciclo Rock, no qual está o reconhecido “amálgama de literatura oral, tradição folk e experimentação roqueira”, como lembra Shelton (2011). Tudo isso enquanto os garotos propaganda do rock dos anos 60 faziam “letras rápidas e frívolas”. Isso, sem falar nas leituras bíblicas, que tampouco foram abandonadas em quaisquer épocas que se queira dividir a obra do músico, pré, pós, ou durante os marcantes álbuns do período *Born Again*, e que tanto desconfortou alguns modernos de plantão, brasileiros inclusive, diletantes que calculam mal a obra do artista, julgando mal a experiência do homem.

Quanto a isso, é válido lembrar uma lição acerca do exercício da crítica literária, de acordo com o professor Christopher Ricks, quanto à relação entre o ponto de vista pessoal do crítico em choque com o ponto de vista da obra que ele analisa:

Eu não sou místico de maneira alguma, já uma das coisas que eu admiro e respeito em Dylan é que ele é. Retomo aqui a ideia de que temos obras ímpares, entre outras

coisas, de maneira a nos mostrar sua maneira de ver um mundo que não é o nosso. Tem havido uma má escolha nos últimos vinte ou trinta anos quando cada vez mais artistas têm sido valorizados por uma obra que endossa o que *acreditamos*. A ideia aqui [nos álbuns da fase Born Again] é valiosa porque ela nos apresenta empaticamente a coisas que *não acreditamos*. [...] Eu não sou cristão e acho que as canções cristãs dele são simplesmente maravilhosas. E se eu tivesse que me tornar cristão novamente, em algum momento da vida, seria por causa de “What Can I Do For You?” da mesma maneira que seria por causa dos poemas de George Herbert. (RICKS, 2009)²⁸

Devo lembrar o leitor que a canção “What Can I Do For You?” [O Que Eu Posso Fazer Por Ti?] à qual se refere o professor na citação é a quarta faixa do álbum *Saved* (1980), exaustivamente criticado na mídia, e por outros artistas, pelo fato de abordar, ou seja, simplesmente tocar no assunto relativo à religiosidade, que de alguma forma lhes pareceu ofensivo. Uma das prováveis razões estaria na invenção de um Bob Dylan representante dos rebeldes roqueiros anticlericais, ou similares, da maneira como ocorreu com a imagem de representante de uma geração e defensor dos humildes, ou com a de revolucionário comunista. Outra razão, no entanto, é apontada pelo historiador Sean Wilentz (2009) em seu depoimento pessoal acerca da polêmica e diz respeito à maturidade do ouvinte, fã, crítico e apreciador que revisita a obra que aprecia:

Uma coisa a respeito da qual eu era estúpido são precisamente as canções religiosas. Isso me tomou muito tempo, sabe, até *Slow Train Coming* (1979) ser lançado. “Gotta Serve Somebody” é uma canção superior, mas há também o resto do álbum, isso foi assim até ele [Dylan] chegar ao álbum *Saved* (1980). Eu não consegui nem ouvir *Shot of Love* (1981). Agora, eu olho para trás e fico chocado. Fico chocado com minha estupidez na época, porque aqueles são álbuns excelentes. (WILENTZ, 2009)²⁹

Certamente Dylan não facilitou a compreensão de seu processo de ampliação temática para seus leitores, ouvintes, ou pares. Nem é essa a prerrogativa da arte. Mas a abordagem simplista e fragmentária de obra tão longa e completa nos expõe a um risco aumentado de perda de perspectiva, ao mesmo tempo em que se revela algo dependente da variável tempo. É, sobretudo, devido a essa formulação e abordagem própria de Dylan à música em geral e em especial à música folk, na qual ele condena os que “querem enfiá-la numa garrafa e mantê-la

²⁸ Paineel apresentado no Centro Philoctetes par ao Estudo Multicultural da Imaginação, em 2009, em Nova York, organizado por Matthew von Unwerth. Disponível em: < <http://www.youtube.com/user/philoctetesctr/videos?query=Bob+Dylan>>. Acesso em 26 mar 2012. No original: I'm not mystical in any respect, since one of the things I enjoy and admire in him is that he is. I'm getting back to the idea that we have works of odd among other things in order of showing his ways of looking at the world that are not our own. And there has been a bad move in the last twenty or thirty years when more and more artists have been valued because it endorses what you believe. The idea is valuable because it introduces you sympathetically to things you don't believe. [...] I'm not a Christian, I think that his Christian songs are simply wonderful. And if I were ever to become a Christian again it would be because of “What Can I Do For You?” as it would be because of poems by George Herbert.

²⁹ Idem. No original: The thing I was stupid about was precisely the religious songs. It took me a long time to when *Slow Train Coming* came out, you know, “Gotta Serve Somebody” is a great song but there is the rest of it, and by the time he got to *Saved*. I couldn't even do *Shot of Love*. Now, I look back at that and I'm shocked. I'm shocked how stupid I was, because those are wonderful records.

num brejo”, que foi possível para ele expandir o conteúdo conceitual da própria obra, e consequentemente amadurecer o próprio processo de composição, bem como da abordagem dos temas e da própria escrita em si, resumido por Shelton (2011:375) em três conceitos estéticos e filosóficos. São eles: “a exploração do grotesco e do absurdo na arte; o existencialismo; e sonhos e alucinações como espelhos da consciência”.

O Segundo álbum desse período pré-rock, *The Freewheelin’ Bob Dylan*, de 1963, diferencia-se principalmente por trazer composições próprias, isto é, mais composições próprias do que versões como fizera Dylan no primeiro álbum. Nesse álbum, segundo Nat Hentoff³⁰, as preferências de Dylan foram desenvolvendo-se e afinando-se, “sendo mais fortes nas áreas da música country e do blues negro”. Essa referência é significativa na medida em que sugere a incorporação desse ritmo ao repertório e de seus temas recorrentes à estrutura e conteúdo das canções de Dylan, sem, no entanto, substituir ou apagar outros experimentos rítmicos anteriores e sim nos moldes propriamente ditos de uma incorporação, no sentido de inclusão, anexação, mistura, absorção. *The Freewheelin’ Bob Dylan* foi um álbum importante como fonte de versões brasileiras principalmente da sua primeira faixa: “Blowin’ In The Wind” que figurou também em álbuns diferentes como *Diana Pequeno* (1978) e *O Homem da Terra* (1980), bem como no contexto de *O Coração Chora* (2003) e *Zé Ramalho Canta Bob Dylan: Tá tudo Mudando* (2008).

2.1.1 Blowin’ In The Wind

“Blowin’ In The Wind” refere-se, de acordo com Dylan, ao exercício livre de simplesmente perguntar. Dessa maneira, a resposta, que está ao sabor do vento, ou seja, na mão de ninguém, estaria nas próprias perguntas, numa charada típica de Dylan. Das nove perguntas que são feitas pelo narrador da canção, pelo menos a primeira delas está entre as mais metafóricas e é feita diretamente para o ouvinte: “quantas estradas um homem tem que percorrer antes de você considerá-lo um homem?”, como se nota na primeira estrofe:

How many roads must a man walk down
 Before you call him a man?
 Yes, ’n’ how many seas must a white dove sail
 Before she sleeps in the sand?
 Yes, ’n’ how many times must the cannonballs fly
 Before they’re forever banned?
 The answer, my friend, is blowin’ in the wind

³⁰ No texto de apresentação do álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan* (1963) que também inclui trechos do próprio Dylan.

The answer is blowin' in the wind³¹

Além da rima no segundo, quarto e sexto versos em “man/sand/banned”, a estrutura da canção é ancorada na forma de perguntas que têm, sempre, duas partes: antes e depois. O narrador não pergunta apenas “Quantos caminhos um homem tem que andar?” ou “Quantos mares uma gaivota deve navegar?” ou “Quantas vezes os canhões têm que disparar?”, o que remeteria, em longo prazo, à ideia de exaustão inexorável. Não. O narrador, ao contrário, prolonga a pergunta com uma segunda parte que remete ao alívio da tensão causada pela imagem das ações repetitivas de andar, navegar e disparar: “antes de ser chamado de homem, antes de dormir na areia, antes de serem banidos”. Esses são todos momentos seguintes às ações repetitivas e incessantes que conferem ao mesmo tempo um limite e uma resposta para as tensões: o homem será reconhecido depois de tanto andar, a gaivota dormirá depois de tanto navegar e os canhões serão banidos depois de tanto dispararem. Apesar de não dizer quando isso vai acontecer, pois de fato não se trata de uma canção de previsões ou projeções grosseiras, digo, explícitas, para o futuro, ela é sensivelmente uma canção, se não de esperança, de conforto, cujo horizonte não nega, ainda assim, as tensões da vida humana geradas no processo de obtenção de reconhecimento, conforto e paz. Que os processos se completarão, cedo ou tarde, parece ser uma ordem natural, quase regulada pelas leis da física, mas um resquício de tensão ainda se mantém por conta do desconhecimento acerca da hora, do dia, do quando, enfim. Portanto, para essas perguntas que ainda restam, acerca do tempo, a resposta está no ar.

Enquanto isso, as perguntas seguintes são mais pontuais, porém não menos representativas do ritmo da vida, como estas da segunda estrofe: “por quanto tempo as pessoas terão que existir para serem libertadas?” e “quantas vezes um homem tem que desviar o olhar fingindo não ver?”, como percebemos abaixo:

How many years can a mountain exist
 Before it's washed to the sea?
 Yes, 'n' how many years can some people exist
 Before they're allowed to be free?
 Yes, 'n' how many times can a man turn his head
 Pretending he just doesn't see?
 The answer, my friend, is blowin' in the wind
 The answer is blowin' in the wind³²

³¹ Segue aqui, para conforto do leitor, uma tradução literal de apoio: “Quantas estradas um homem deve percorrer/ Antes de você chamá-lo de homem?/ Sim, e quantos mares uma pomba deve navegar/ Antes de dormir na areia? Sim, e quantas vezes as bolas de canhão deverão voar/ Antes de serem banidas pra sempre?/ A resposta, meu amigo, é soprada ao vento”.

³² Tradução literal de apoio para o leitor: “Quantos anos pode uma montanha existir/ Antes de ser lavada pelo mar?/ Sim, e quantos anos podem as pessoas existir/ Antes de serem autorizadas a serem livres?/ Sim, e quantas vezes um homem pode virar a cabeça/ Fingindo que ele simplesmente não vê?/ A resposta, meu amigo, é soprada ao vento”.

A rima foi mantida nos mesmos versos, segundo, quarto e sexto, porém com outra sonoridade: “sea/see/free” e a estrutura ainda obedece ao esquema inicial de perguntas com dois momentos: antes e depois. Aplicando a mesma equação da primeira estrofe, encontramos outras tensões, uma delas, porém, chama a atenção pela repetição: existir. Por quanto tempo podem existir as pessoas e as montanhas? Certamente estas últimas sobreviverão às primeiras e, no entanto, sofrem a mesma erosão do tempo: as montanhas pela ação do mar e as pessoas pela finitude da vida que, algumas vezes, é trazida precocemente por outras pessoas. Na canção aqui, a liberdade de existir parece estar vinculada à permissão de alguém. Isso, por sua vez, pode tanto remeter à guerra quanto à escravidão. Poderia remeter à inexorabilidade do tempo, mas a canção é menos idealista e mais focada nas experiências humanas pontuais. Por fim, um homem não poderá virar a cabeça eternamente para as coisas que ele prefere, por algum motivo, ignorar. É como se a ação do tempo, ainda obediente às mesmas leis da física ou do destino, trouxesse a erosão da própria condição de cegueira e esse homem fosse levado a admitir exatamente aquilo que ele tanto se esforçara em negar.

No texto de apresentação desse álbum, o historiador e crítico americano de música, Nat Hentoff comenta a habilidade de Dylan em recuperar o estilo “topical songs” que se tornara parte do movimento folk entre os cantores urbanos. Poucos desses “jovens bardos”, porém, tinham demonstrado até aquele momento saberem a diferença entre “panfletagem bem-intencionada e a criação de uma experiência musical válida”. E esse, para Nat Hentoff, era o mérito de Dylan naquele álbum de 1963³³.

Nas *Crônicas*, Dylan esclarece o que são “topical songs” entre outros estilos de composição que Dylan literalmente estudava com dedicação. Elas foram importantes para exercitar e fundamentar sua habilidade de escrever. Segundo ele, *topical songs* são canções sobre acontecimentos reais a partir dos quais o compositor sempre podia encontrar algum tipo de ponto de vista e apostar suas fichas nele, não tendo nem mesmo que ser fiel ao acontecimento e podendo ainda contar qualquer coisa para defender o ponto de vista escolhido³⁴. Ainda nas *Crônicas*, Dylan conta que frequentava a Biblioteca Pública de Nova Iorque para acessar os artigos microfilmados de jornais de 1855 a 1865, não que estivesse interessado pelos assuntos, mas sim pela “linguagem e a retórica da época”. As *topical songs*,

³³ Texto de apresentação do álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), por Nat Hentoff: “The resurgence of topical folk songs has become a pervasive part of the folk movement among city singers, but few of the young bards so far have demonstrated a knowledge of the difference between well-intentioned pamphleteering and the creation of a valid musical experience. Dylan has.” (HENTOFF, *The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963, liner notes)

³⁴ DYLAN, *Crônicas*, 2005, p.96.

porém, não eram o único recurso para compor, havia também as “rebellion songs”, na tradução é algo como canções de protesto, mas na estrutura era outro modelo de composição da época, que consistia em “linguagem espalhafatosa e provocativa” com palavras de ordem cantadas com “fervor e gosto” e que grudavam na memória podendo ser ouvidas até mais tarde ou ao longo do dia seguinte:

Eu também tinha canções assim no meu repertório, canções nas quais algo adorável de repente dava uma reviravolta, mas em vez de ser a rebelião se apresentando, podia ser a morte em si, o Ceifador Sinistro. A rebelião falava mais alo pra mim. O rebelde estava vivo e saudável, era romântico e honrado. O Ceifador Sinistro não. Eu estava começando a pensar que talvez quisesse mudar. [...] Eu já tinha tido a ideia sobre o tipo de canções que queria escrever, apenas não sabia ainda como fazê-lo. (DYLAN, 2005, p.96)

Entretanto, mais do que copiar da dita realidade do cotidiano, e que em última instância era a realidade dos jornais, ou de se vincular à tradição do movimento de rebelião, Dylan estava lançando mão de um recurso típico da canção folk, como o exercício e a aplicação de uma técnica de composição: a leitura do contexto histórico e social desvinculados da inexorabilidade do tempo presente e mesmo dos detalhes reais, mas reveladores da experiência humana em sua complexidade de pontos de vista. Isso, no entanto, Dylan aperfeiçoaria ao longo da carreira e revisitaria o papel do que ele chamou de Ceifador Sinistro antes do que a maioria dos cancionistas brasileiros, seus versadores, pudesse se dar conta.

Além disso, em “Blowin” ainda se nota ecos de Guthrie, o músico americano dos anos quarenta, um dos precursores mais marcantes nesse ciclo pré-rock de Dylan. Guthrie se dizia “vindo do pó”, numa referência às tempestades de areia que presenciou e que determinaram sua movimentação pelo país em busca de segurança e emprego, assim como os milhares de trabalhadores migrantes que, da mesma maneira, fugiam de Oklahoma em direção a Califórnia, nos Estados Unidos assolados pela Grande Depressão. E embora viesse do pó, dizia ele que “iria com o vento”: “I come with the dust and go with the wind” [eu venho com o pó e vou com o vento], numa entrega pouco relutante às intempéries de sua contemporaneidade e, justamente por isso, sem quase nada a perder. Os dois últimos versos de cada estrofe alertam para o fato de que “a resposta, meu amigo, está no ar”, ou seja, à mercê do vento, sem que o narrador, nem ninguém tenha controle sobre elas. Dessa maneira, as respostas estariam acima e em torno da vida, num plano inatingível e, embora possam passar pela nossa frente e possamos pressenti-las, são etéreas como o vento.

Outro ponto de vista sobre essa análise, porém, aponta para o fato de o vento significar movimento, já que ele leva as respostas, também como levou metaforicamente Guthrie pelos

Estados Unidos afora. Essa hipótese, menos abstrata do que a anterior em que as respostas de perderiam ao vento, encontra suporte nesta declaração de Dylan sobre o contexto de “Blowin in The Wind”, segundo Nat Hentoff:

Eu ainda digo que alguns dos maiores criminosos são aqueles que viram a cara quando veem o erro e sabem que é um erro. Eu tenho apenas 21 anos e sei disso há anos... Vocês com mais de 21 deviam saber melhor do que eu. [...] A primeira forma de responder a essas perguntas na canção é perguntando-as. Mas muitas pessoas têm antes que achar o vento. (DYLAN *apud* HENTOFF, *The Freewheelin Bob Dylan*, texto de apresentação do álbum)³⁵

Então, a canção versa, sobretudo, a respeito do próprio ato de perguntar, nas palavras do compositor: “a primeira maneira de responder a essas questões é fazendo as perguntas”, já que a resposta, de fato, pode ser tão etérea como o vento, ainda mais quando alguém não consegue ou não se permite fazer as próprias perguntas, tendo que, por algum motivo, cooptar as respostas alheias. Ao achar o movimento, no entanto, que leva alguém a encontrar pessoas em diferentes contextos culturais e geográficos, ricos em pontos de vista diferentes sobre o mesmo mundo, “a mesma Bíblia, a mesma lei e a mesma literatura”, como diz Dylan, as respostas tendem a aparecer. Sem dúvida, há pertinência nesse tema que é evidentemente amplo, sem restrições ou particularidades de nacionalidade, credo nem etnia, por isso, relevante enquanto experiência humana.

Se a resposta, meu amigo, é perguntar, então façamos a primeira: o que essa canção representa para a cultura brasileira? Sendo que temos quatro versões dela entre os dados coletados para esta pesquisa, fica evidente a importância de sua análise e interpretação que será discutida no capítulo seguinte.

2.2 AS DESCOBERTAS DE BOB DYLAN

Lá estavam essas pessoas que estiveram que estiveram todas envolvidas com a esquerda na década de 1930 e agora eles estavam apoiando manifestações pelos direitos civis. Isso é maneiro, mas eles também estavam usando peles e joias, e é como se estivessem doando seu dinheiro por culpa.

(Dylan, sobre o recebimento do prêmio Tom Paine em 13 de dezembro de 1963. In: SHELTON, Robert. *No Direction Home*. 2011.)

³⁵ No original: I still say that some of the biggest criminals are those that turn their heads away when they see wrong and they know it's wrong. I'm only 21 years old and I know that there's been too many wars... You people over 21 should know better. [...] The first way to answer these questions in the song is by asking them. But lots of people have to first find the wind.

Os pontos a destacar nesse capítulo são as atividades de Dylan para expandir o conteúdo conceitual da própria obra, amadurecer o próprio processo de composição, discutir temas, pontos de vista históricos e a própria escrita em si, além de incorporar os três conceitos estéticos e filosóficos, segundo Shelton (2011), “a exploração do grotesco e do absurdo na arte; o existencialismo; e sonhos e alucinações como espelhos da consciência”. Mais do que essa expansão conceitual e estética, a criação da obra de Dylan inclui uma intensa elaboração de seu próprio papel como artista. Essa elaboração extrapola o senso estético e invade o mundo do trabalho, no qual o artista se insere, atua e reformula leis para si e que acabam servindo de referência para os outros. Para Dylan, escrever canções era seu “negócio” ao qual se referiu inúmeras vezes como “songwriting business”, dizendo que é isso que faz e é disso que entende.

Logo após o acidente de moto, em 29 de julho de 1966, porém, e após o período que Shelton denomina Primeiro Ciclo Rock, Dylan intensifica sua participação no gerenciamento da própria carreira através de algumas medidas. Em um período de tempo menor do que um ano, Dylan rompe o contrato com a Columbia, acena para a MGM, refaz o contrato com a Columbia, mergulha na vida familiar, grava as sessões de Basement Tapes e lança *John Wesley Harding* (1967). De acordo com Shelton (2011),

Durante o retiro de Dylan em Woodstock e Nova York até o fim de 1973, seu trabalho criativo floresceu. Ele mergulhou na vida familiar, que com tanta frequência é negada a um *pop star*. Aparentemente recluso por trás de um véu de mistério, continuamente enviava mensagens para amigos em entrevistas aleatórias e em canções. Um punhado delas revela a visão de mundo de Dylan em transformação. (SHELTON, 2011, p.519)

A transformação se aplica ao homem tanto quanto à obra. A noção acerca do reconhecimento da criatividade dessa fase encontra oposição na crença, via mídia principalmente, de que o período mais representativo da carreira de Dylan seria justamente o anterior, o Primeiro Ciclo Rock. Embora um véu de mistério tenha se instalado, pois as circunstâncias do acidente não foram totalmente elucidadas, há evidência do florescimento criativo no estudo da obra produzida nesses anos que vai desde Basement Tapes a *New Morning* (1970), passando por *John Wesley Harding* (1967) que Dylan chamou de primeiro álbum de rock bíblico, *Nashville Skyline* (1969) que Shelton considera como o início de uma fase “despretensiosa”, e o controverso *Self Portrait* (1970) cujo título se traduz como “autorretrato”. Além disso, a transformação diz respeito às mudanças que ocorrem ao longo da vida de quem não fica jovem para sempre e da carreira de um artista que ultrapassa a imagem de representante de uma geração ou compositor de música para juventude e de um

escritor que não se conforma, no sentido de não restringir-se exclusivamente à forma canção, indo expandir sua expressão na incorporação de outras formas como os poemas, os romances e as imagens, tudo isso basicamente sem sair jamais da canção, por mais paradoxal que isso possa parecer.

A ideia de que o artista se inventou, se recriou, tomou nas mãos o curso de seu próprio destino e de que Bob Dylan é a grande invenção de Robert Allen Zimmerman é frequente entre os pesquisadores. Não raro, porém, essa ideia divide espaço com outra segundo a qual o artista segue uma tradição e tem referências marcantes como Woody Guthrie, um de seus mais importantes referenciais, e segundo alguns seu ídolo e razão de ter se mudado para a costa leste dos Estados Unidos, indo parar em New York.

Na orelha da tradução brasileira de *Chronicles Volume One*, Eduardo Bueno comenta: “Dylan, sabe-se lá como, abriu caminho para uma torrente de arrogância e sabedoria, simbolismo, ambição e graça que explodiu em um turbilhão de inovação, sofrimento e dissonância. Ao fazê-lo, completou sua maior obra: a invenção de Bob Dylan³⁶.” Bueno não é o único a somar palavras como invenção e inovação às descrições do artista. Matthew von Unwerth³⁷ mediu o painel *As Invenções de Bob Dylan* com os convidados: o historiador Sean Wilentz e o crítico literário Christopher Ricks, em novembro de 2009. Na abertura do painel, Matthew apresenta o assunto e justifica o uso da palavra invenções:

Nós usamos a palavra “invenções” para nomear esse painel por causa dessa relação indefinida com o objeto. Dylan certamente inventou a si mesmo e tem se inventado a si e sua obra muitas vezes, mas nós indiscutivelmente o inventamos também, desde que o sondamos, discutimos e pensamos sobre o que ele tem feito para a cultura e o que nós temos feito a ele³⁸.

Tem razão o psicanalista quando afirma que “nós o inventamos também”, afinal essa é uma das razões desta pesquisa, aproximar-nos das versões que fizeram os cancionistas brasileiros, inicialmente das canções de Dylan, para compreender posteriormente as versões da própria fama de Dylan, isto é, suas leituras do artista em si, as imagens que captaram com essas leituras, logo suas invenções dele. Quanto à palavra invenções, porém, prefiro a clareza do professor Christopher Ricks quando intervém: “Inventor não é uma boa palavra para

³⁶ Orelha da tradução brasileira *Crônicas Volume Um*, 2005.

³⁷ Diretor da Biblioteca Abraham A. Brill da Sociedade e Instituto Psicanalítico de Nova Iorque e coordenador do Centro Philoctetes para os Estudos Multidisciplines da Imaginação, onde foi sediado o painel *As Invenções de Bob Dylan*. Disponível em: <<http://www.freuds-requiem.com/author.html>>.

³⁸ No original: “We used the word “inventions” to name this panel because of this indefinite relation to the object. Dylan certainly has invented himself and his work many times over, but so do we invent him, as we experience him, and discuss him, and think about what he has done to culture and what we have done to him.”

Dylan. Ele é um descobridor. Essa é uma coisa muito mais profunda de ser. Descobrir é o que aparece repetidas vezes nas canções. Penso que *descoberta* é o que ele faz”³⁹.

A síntese, então, entre os conceitos dos dois pesquisadores é oferecida por Matthew que cede à palavra *invenções* sob a justificativa:

Invenções sugerem novidade, que ele esteja criando a si mesmo do zero, quando de fato ele está muito mais envolvido e comprometido em tradições. Parte dos motivos pelos quais eu o escolhi [para este painel] é por causa do jeito como as pessoas olham pra ele, como ele é saudado e como nós temos uma cultura que, penso, louva a novidade e louva a inovação e, talvez, de tais maneiras que não estejam suficientemente compreendidas⁴⁰.

A imagem do inovador está normalmente associada, de maneira estereotipada, diga-se de passagem, aos efeitos colaterais da apresentação de Dylan no Newport Folk Festival em 25 de julho de 1965 quando o público percebe, pela primeira vez ao vivo, que há uma guitarra no arranjo de “Maggie’s Farm”. O fato dessa canção já ter sido publicada em março de 65 no álbum *Bringing It All Back Home*, portanto, quatro meses antes, é pouco comentado a não ser por especialistas. A surpresa do público, no entanto, e posteriormente de boa parte dos intérpretes midiáticos daquele evento, materializou um Dylan inventor do folk-rock que trocara o violão pela guitarra numa atitude de “adesão” ao rock e “traição” do movimento folk. Poucas histórias têm servido tão bem à memória, ao simbolismo e à mitologia da música.

Essa imagem substitui outra, anterior, que estava aparentemente sólida como uma pedra: a do cantor de protesto, amigo da revolucionária Joan Baez, ele próprio revolucionário e defensor do povo humilde. Essas duas, porém, se intercalaram na invenção de um Dylan brasileiro. Talvez estejam na base das razões para mais de metade das versões brasileiras feitas no período de 1968 a 2008 conterem referências a canções originais do Primeiro Ciclo Rock. Oportunamente, pergunto, como pode alguém tão revolucionário, rebelde, heroico e inovador ser ao mesmo tempo associado ao comprometimento com as tradições? Esta é a linha de pensamento que Matthew Unwerth percorre, depois de estudar Paul Simon, quando problematiza essa ambiguidade, entre o artista que toma a si próprio como exemplo e aquele que busca um exemplo a seguir:

³⁹ No original: “Inventor for Dylan isn't a good word. He's a discoverer. That's a much more profound thing to be. Discover is what comes again and again in the songs. I think discovery is what he does.”

⁴⁰ No original: “inventions implies novelty, that he is creating himself out of whole cloth whereas in fact he is much involved and implicated into traditions. Part of the reasons why I've chosen him is because of the way that people look at him, how he is regarded and how we have a culture that i think praises novelty and praises innovation and perhaps in ways that are not well thought out.”

Dylan fala cada vez mais claramente, enquanto prossegue em sua carreira, *com e para* uma tradição. Dylan não respondeu à pergunta acerca do exemplo [como fez Paul Simon]. Ele canta suas próprias canções, ele é ao mesmo tempo seu próprio exemplo; e seu exemplo ele encontra nos seus precursores⁴¹.

Essa explicação de Matthew não é menos ambígua que seu objeto de estudo. Mas já que ela nos traz uma importante descoberta para lidar com as imagens de Dylan, vamos observá-la com cuidado redobrado e com dialética. Essa lei – que sob a rubrica da filosofia hegeliana caracteriza a realidade como um movimento incessante e contraditório, condensável em três momentos sucessivos (tese, antítese e síntese) que se manifestam simultaneamente em todo o pensamento humano e em todos os fenômenos do mundo material – aplica-se em certa medida ao caso de Dylan em relação aos seus modelos. Isso equivale a dizer que é possível, enfim, esse movimento de Dylan pelo encontro com seus precursores enquanto os compreende e lê na perspectiva do presente. Não é, por certo, uma medida simples, mas Dylan referiu-se mais de uma vez ao fato de fazer “mathematical music”, isto é, dentre todos os elementos que concorrem para se compor canções, não será a falta de percepção das medidas e dosagens que dificultará sua lida.

Além disso, o contraste entre o conceito de folk (associado ao rural) e o de popular (associado ao urbano) que, por sua vez, está na equação dos pressupostos para a dita invenção, transgressão ou traição representada no evento de Dylan “going electric”, tem sido questionado até pelos próprios folcloristas, de acordo com Raymond Williams:

Essa ênfase característica persistiu, mas tem sido questionada também, tanto entre os estudos folclóricos, onde a irregularidade e a complexidade da origem de vários elementos folk têm sido demonstradas cada vez mais, quanto entre os modernos estudos culturais, onde há uma contenção não apenas em isolar folk pré-industrial e pré-letrado, mas também em estabelecer distinções categóricas entre diferentes fases de uma produção cultural interna e autônoma, às vezes comunitária. (WILLIAMS, 1983)

Dylan se movimenta mais entre essas oscilações irregulares das pretensas distinções categóricas do que entre os confrontadores e opositores que se situam ora numa ora noutra categoria. Ele se beneficia da autonomia dessa produção cultural interna e comunitária. Então, essa constatação da habilidade de Dylan em posicionar-se diante da sociedade e da cultura nas quais está imerso, conseqüentemente mantendo-se lúcido para explorar suas contradições, tem um impacto significativo sobre seu “negócio de escrever canções”. De acordo, mais uma vez, com Matthew von Unwerth (2009), Dylan dá conta dessa tarefa autoimposta porque ele é

⁴¹ No original: Dylan speaks more and more clearly, as he progresses through his carrier, with and to a tradition. Dylan hasn't answered to the role model question. He sings the songs of himself, he's at once his own role model, and his role model he finds in his ancestors.

[...] um leitor exemplar que ao longo dos anos absorveu tudo o que aprendeu. Eu não sei o quanto claramente manifesto isso estaria em todos os estágios iniciais de sua escrita e o quanto essa educação de uma vida inteira tem formatado sua força. Minha própria leitura é que essa educação tem exercido um impacto substancial sobre sua obra⁴².

Então, independentemente da formalidade, isto é, estando ou não vinculado a um programa educativo escolar formal, pois sabemos que ele abandonou a Universidade de Minnesota, Dylan molda-se, dentro de sua cultura e sociedade, pela absorção de conhecimento através, fundamentalmente, da leitura e da escrita que ele nunca abandonou. Difícil de mensurar, contudo, essa característica pessoal fomentadora do aprendizado dá conta de boa parte do resultado intelectual que observamos na sua escrita, composição e posicionamento crítico, sem falar na consciência histórica já mencionada pelo professor Wilentz nesta pesquisa.

Seguindo a mesma linha de leitura do psicanalista está o professor de literatura brasileira Luis Augusto Fischer, do Centro de Estudos da Canção, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), para quem a educação parece ser distintiva, entre outros fatores, para o posicionamento do artista não só na cultura de origem, mas também nas comparações entre ele e sua obra com uma cultura de inserção ou alvo. Para Fischer, há um “abismo cultural” que essa “convicção letrada” dylanescas teria que cruzar antes de chegar ao Brasil e que deve ser levado em conta.

Bem lembrado. Assim, as aproximações de Bob Dylan com os cancionistas brasileiros serão tratadas considerando as divergências culturais no que disserem respeito à existência ou não de formação educacional na biografia deles, por exemplo, entre outros itens que puderem ser mapeados e que forem relevantes para o panorama cultural em que estiverem inseridos, como a época da escrita das canções e versões, bem como as referências que estiverem nelas. Isso é igualmente necessário tanto nas aproximações de Bob Dylan aos cantores sertanejos brasileiros, como eu tento fazer com Durval e Davi, quanto nas aproximações com a porção também letrada dos cancionistas brasileiros que o versaram, pois, apesar do polimento cultural e intelectual próprio de uma elite de pensadores, esses brasileiros não estão imunes às próprias projeções imagéticas, simbólicas e laudatórias da inovação que, assim como as americanas, segundo Matthew Von Unwerth (2009), tampouco estariam suficientemente compreendidas entre nós brasileiros.

⁴² No original: “an exemplary reader who over the years absorbed everything he has learned. I don't know how clear manifest this is in all the early stages of his writing and how this life-long education has sharpened his strength. My own reading is that this education has had a substantial impact on his work.”

A abordagem das contradições inerentes à sociedade americana, portanto, é a descoberta que ressoa na obra e no homem Bob Dylan. Sem essa perspectiva a interpretação da análise das canções originais esbarra na tendência de categorizá-las de maneira estanque, ou seja, em distinções categóricas, como desaconselha Raymond Williams (1983), Sean Wilentz (2009) e Christopher Ricks (2009).

Além destes, Woodrow Wilson Guthrie também pode ser listado aqui como referência à abordagem das contradições da sociedade americana nos moldes do que faz Dylan, porém em outro gênero que não o crítico teórico acadêmico de Williams (1983), Wilentz (2009) e Ricks (2009), mas não menos crítico, em suas letras de canções. Por exemplo, “This Land Is Your Land” [Esta Terra é a Tua Terra] apresenta a versão de Guthrie para a emblemática “God Bless America” [Deus Abençoe a América], numa releitura não apenas estilística, mas também histórica, que segundo o jornalista Joe Klein foi o desabafo de Guthrie sobre uma canção cuja letra era “idealista e complacente”. (Esse assunto é retomado com mais detalhes na sessão “Precursores”)

Finalmente, o idealismo e a complacência que podem vir de uma canção, ou álbum, ou obra completa de um cancionista, são contestados, expostos e submetidos à crítica reflexiva na obra de Dylan e contrastadas com canções de outras épocas, principalmente dos anos 40 e 50, como adverte o historiador social e político da Universidade de Princeton, Sean Wilentz (2009):

Dylan disse isso mesmo numa entrevista: que ele domina os anos sessenta, mas isso foi alta ironia. E ele disse ao entrevistador: “Tu quer comprá-los? Eu estou farto deles”. De fato, ele é muito fecundo em relação aos anos quarenta e cinquenta. Isso tem sempre que ser mantido em mente. Nota-se muito disso no álbum mais recente, na verdade, pois são todas canções de um período mais ou menos entre 1943 e 1953⁴³.

O álbum mais recente, a que se refere o pesquisador, é *Christmas In The Heart* [Natal No Coração], lançado em outubro de 2009, portanto, um mês antes dessa fala que foi em novembro daquele ano. Além do conceito, que traz uma mistura equilibrada de celebrações entre diferentes povos, religiões, estilos musicais, humores e padrões morais, *Christmas* traz uma curiosa relação com o tempo. Nesse álbum, todas as canções são releituras, principalmente dos anos quarenta e cinquenta, é certo, mas não apenas por voltarem no tempo e sim, principalmente, por expandirem-se até ele e descobri-lo e revisá-lo num diálogo não imitativo, mas crítico, com aquelas suas canções precursoras, recuperando seus pontos de

⁴³ No original: “Dylan did say that on an interview that he owns the sixties, but it was high irony. And he said to the interviewer: “Do you wanna buy them? I’m sick of them.” In fact he is really prodigal to the forties and fifties. That has always to be brought in mind. You see that a lot in the latest album actually, because they are all songs from circa 1943 to 1953.”

vista e, exatamente ao fazê-lo, tendo algo mais complexo a dizer para elas e seus compositores e seus ouvintes, em retorno, como uma relação através do espelho.

Então, quando Sean Wilentz avisa que Dylan é fecundo em relação aos anos quarenta e cinquenta, em oposição a ser o dono dos anos 60, temos uma perspectiva diferente daquela que o categoriza como representante de uma geração, porta-voz ou rótulo parecido. Na verdade o que temos é uma restituição daquele passado, daquele ponto de vista, para o contexto do álbum no presente, através das canções, não raro parando em duas ou mais estações antes de chegar ao tempo presente. A imagem que Dylan faz aparecer no espelho está ao fundo, na profundidade máxima do reflexo, mais distante e mais longe de nós e, ainda assim, nos reconhecemos muito bem nela. Vamos estudar um exemplo desse álbum para ter a ideia mais nítida diretamente na letra da canção.

O mais eloquente exemplo dessa relação, que diga algo à canção brasileira, é a polca “Must Be Santa” [Deve ser o Papai Noel]. Não só pelo gênero polca ser um dos fundadores da MPB⁴⁴, nem apenas pelo humor vibrante e festivo do arranjo com gaita de doze baixos à gaúcha, mas por trazer na letra a estrutura de pergunta e resposta, típica também das canções germânicas de bebedeira, essa canção é tão popular como as cantigas de roda. As perguntas contêm estrategicamente as respostas que se espera dos ouvintes. Isso favorece, até mesmo aos marinheiros de primeira viagem, lembrarem facilmente do verso que devem repetir para cantarem junto, acompanhando a dança (e a bebedeira, quando for o caso), sem atrapalhar nem uma nem outra.

2.2.1 Must Be Santa

A primeira vez que foi gravada nos Estados Unidos, porém, “Must Be Santa” foi num arranjo com guizos natalinos e coro de crianças. A letra de Hal Moore e Bill Fredericks foi interpretada pelo experiente músico de orquestra, maestro, produtor e executivo americano Mitch Miller, famoso pela atividade durante os anos quarenta e cinquenta, na ocasião já aos 59 anos de idade. Era 1960. Note a primeira estrofe:

Who's got a beard that's long and white?
Santa's got a beard that's long and white.
Who comes around on a special night?
Santa comes around on a special night.

⁴⁴ MPB no sentido que dá José Ramos Tinhorão à sigla: música popular brasileira na sua diversidade de gêneros, a polca seria originária da Europa e passaria pelo maxixe para chegar à MPB. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>>. Acesso: 03 mar 2012.

Special night, beard that's white,
 Must be Santa must be Santa,
 Must be Santa, Santa Claus⁴⁵

Repare o verso da resposta: “Santa's got a beard that's long and white” [Papai Noel tem uma barba longa e branca] comparado ao verso da pergunta imediatamente anterior: “Who's got a beard that's long and white?” [Quem tem uma barba longa e branca?]. Não te parece que está tudo malandramente orquestrado entre questionador e questionado, numa relação de cumplicidade para garantir a sintonia e a participação de todos? Quem erraria a resposta? Nenhuma criança. É equivalente a perguntar: “qual a cor do cavalo branco de Napoleão?”. Essa canção foi aclamada como hino e subiu vertiginosamente aos primeiros lugares das listas de mais ouvidas.

Numa trajetória inversa no tempo, a versão de Dylan faz uma primeira parada em 1992, que traz outro arranjo. Ele remete aos bailes animados pela banda texana Brave Combo considerada sob a categoria polca-rock, em seu álbum *It's Christmas Man!* [É Natal, Cara!]. Aqui nesse álbum, a versão tem bateria, guitarras e trompetes, além de um andamento acelerado e dançante. O canto principalmente acelera muito no andamento, tanto que transforma progressivamente o que antes era acompanhamento fácil e infantil num desafio de velocidade do tipo trava-língua, acrescentando uma característica de habilidade mais distante das crianças e ligeiramente mais próxima dos adultos. O clímax da velocidade está na última estrofe, na qual o ouvinte tem que demonstrar boa memória e atenção para cantar, dentro do ritmo e da rima, os dois últimos versos da canção. São os nomes das oito renas que puxam o trenó:

Dasher, Dancer, Prancer, Vixen
 Comet, Cupid, Donner and Blitzer⁴⁶

Mesmo atento, porém, o ouvinte no mínimo se atrapalha em acompanhar os texanos da Brave Combo. Definitivamente, nessa versão, perde-se algo da inocência e acrescenta-se algo das linhas de produção industrial ao melodioso hino de natal dos anos 1960.

Em 2009, ano da versão de Dylan para “Must be Santa”, estamos como que diante de um espelho e obviamente enxergamos a nossa imagem em primeiro plano, Dylan é nosso contemporâneo, fala para nós. Em segundo plano, contudo, ao fixarmos o olhar num ponto

⁴⁵ Tradução literal de apoio para o leitor: “Quem tem uma barba longa e branca?/ Noel tem uma barba longa e branca./ Quem aparece numa noite especial?/ Noel aparece numa noite especial./ Noite especial, barba que é branca/ Deve ser o Papai Noel”.

⁴⁶ Tradução literal de apoio para o leitor, com os nomes próprios das renas de Papai Noel: “Dasher, Dancer, Prancer, Vixen Comet, Cupid, Donner e Blitzer”.

mais além, em 1992, vemos a imagem projetada pelo cenário de “Must Be Santa” como foi arranjada pelo grupo Brave Combo, com toda a movimentação rápida e desafiadora. Num esforço de focalização, miramos mais ao longe ainda, no plano profundo do espelho e percebemos uma terceira imagem, aquela projetada pelo cenário da melodiosa “Must Be Santa” dos anos 1960, o hino da infância. Estamos embalados pelos guizos natalinos que soam ao longe e pelo coro angelical de crianças mais próximo ao ouvido, enfim, totalmente imersos no reino da memória.

Mas algo, em primeiro plano, na confusão da nossa imagem presente, projetada pela “Must Be Santa” de 2009 e o cenário ao mesmo tempo agitado, familiar, festivo e sensual da versão de Dylan, nos distrai e a consciência volta súbita. Foi um distúrbio causado pelas palmas, conversas paralelas, correrias, quebra-quebra, sobe e desce de pessoas pelas escadas, sons de trilha cinematográfica, acoplados ao arranjo. A bagunça nos trouxe de volta à realidade, ao presente. Certo? Ou teriam sido aquelas palavras, que num golpe de vista, desaparecem na velocidade da *performance* da última estrofe, entre o atordoamento da tomada de consciência, e a anestesia da viagem memorialística, mas aparecem nos últimos versos da versão de Dylan, entre os quais estão incrustados nomes de outras renas, quase imperceptivelmente no canto, mas claros aqui na reprodução escrita da estrofe:

Dasher, Dancer, Prancer, Vixen,
Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon
Dasher, Dancer, Prancer, Vixen
Carter, Reagan, Bush and Clinton⁴⁷

São dois versos novos: o segundo e o quarto. Ali estão os nomes dos presidentes. Ausentes do original em 1960 e da versão do álbum de 1992, “Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon/ Carter, Reagan, Bush and Clinton” aparecem na versão de 2009. No meio da festa, eles se infiltram discretamente. Será que querem compartilhar a sintonia, a cumplicidade dos personagens que cantam juntos há quatro décadas? Ou estariam simplesmente felizes por manterem-se sorratamente encobertos senão pela distração, pelo esquecimento dos demais?

Não obstante, Dylan os percebe e não se esquece deles. Vai com uma pinça histórica e os desloca no tempo, restituindo-os ao lugar a que pertencem: o lugar da consciência. Seja qual for o julgamento que possamos dar a esses personagens, tanto na canção quanto na história, o fato é que precisamos necessariamente lembrar-nos deles antes. Lembrar é uma

⁴⁷ Tradução literal de apoio para o leitor. São os nomes das renas e os nomes dos presidentes americanos: “Dasher, Dancer, Prancer, Vixen./ Eisenhower, Kennedy, Johnson, Nixon/ Dasher, Dancer, Prancer, Vixen/ Carter, Reagan, Bush e Clinton”.

função determinante para criticar. Sem a lembrança, a consciência é praticamente nula. Em suma, um exercício de reflexão.

O historiador Sean Wilentz é quem estabelece a linha divisória entre a consciência histórica de Dylan e a “expressão autêntica da perturbada e engajada consciência da juventude americana”⁴⁸, quando nos adverte:

É importante lembrar disso [que Dylan é fecundo em relação aos anos quarenta e cinquenta], penso, por causa da relação dele com o que nós concebemos como música pop dos anos sessenta. Ele é mais velho do que a maioria dessas pessoas. Ele vem de um lugar e tempo diferentes, não apenas Hibbing e aquilo tudo, mas uma época diferente. E o que ele “inventa” vem, em parte, daquela época e das coisas que ele experienciou quando jovem, crescendo em meio à Segunda Guerra Mundial, não muito longe da Depressão, em uma parte do mundo duramente prejudicada. Isso aparece claramente em várias canções, mas a percepção nunca, nunca o abandona, e isso é algo que, acredito, as pessoas esquecem⁴⁹.

Essas questões aparecem ao longo de toda a obra de Dylan, cada vez mais estabelecidas, conforme ele segue em direção à maturidade de suas reflexões. A consciência histórica, a percepção das contradições, a noção de uma produção cultural comum entre ele e seus pares, a relação dialética com os seus precursores, ele as exercita descobrindo os temas mais singelos da cultura americana (expansíveis para a brasileira) na mesma medida em que os intercala com a sofisticação poética que lhe é peculiar.

2.3 PRECURSORES

O timbre do Caetano é super bacana

Não pense que eu estou copiando, que eu sou banana

Peguei emprestado pras artes da semana.

(Júpiter Maçã, “A Marchinha Psicótica de Dr Soup”, álbum *Júpiter Maçã nº 4 ou*

Uma Tarde na Fruteira, 2004)

O historiador Sean Wilentz alerta que Dylan deve sempre ser lembrado como fecundo em relação ao contexto dos anos 1940 e 1950 nos Estados Unidos. Enquanto isso, o biógrafo Robert Shelton orienta que um dos três conceitos estéticos e filosóficos aparentes na composição de Dylan são os sonhos e alucinações como espelhos da consciência. Isso somado

⁴⁸ Citação do diploma conferido a Dylan pela Universidade de Princeton em 10 de junho de 1970. SHELTON, Robert. *No Direction Home*. (p.573)

⁴⁹ No original: “It's important to remember that, I think, because his relationship to what we think of as the pop music of the 60s was. he's older than most of these people. he comes from a different time and place. not just Hibbing and all that but a different time. and what he has invented comes in part out of that time and the things that he experiences as a young man growing up at midst world war 2 not that far of the depression. In a very, you know, hard struck part of the world That comes across very clearly in several early songs, but the sensibility never, never leaves him, and that's something that i think people forget.”

às análises do capítulo anterior aponta para o recurso estético originado do reflexo nesses espelhos da consciência: a leitura do passado. Entretanto, a leitura do passado em Dylan não se dá apenas e diretamente a partir da história, mas também através de canções precursoras, como as canções folk, às quais o compositor denomina “histórico-tradicionais”. É como se as canções fossem para ele o próprio fio condutor, como o fio de Ariadne, pelo labirinto da história, permitindo-lhe voltar com segurança ao presente, sem ter jamais se afastado dele, paradoxalmente.

Em todo o caso, não é que eu fosse contra a cultura popular ou coisa assim e que não tivesse ambição de colocar as coisas na roda. Apenas achava que a cultura dominante era de uma fajutice infernal e um grande truque. [...] Eu não sabia em que época da história estávamos, nem qual era a verdade. Ninguém se importava com isso. Se você dissesse a verdade estava muito bem, se dissesse uma inverdade, bom, ainda assim estava bem. As canções folk me ensinaram isso. (DYLAN, 2005, p.45, tradução Lúcia Brito)

Menos do que buscar, desvendar uma verdade, Dylan lançava mão das releituras associadas ao estilo folk para problematizar verdades, como exercício reflexivo sobre sua cultura. Então, na medida em que Dylan aborda o seu contexto presente servindo-se do recurso da leitura do passado, ele se aproxima da natureza do historiador, enquanto se afasta da natureza vanguardista, que aborda o contexto presente servindo-se do rótulo da inovação, na perspectiva do combate entre os movimentos de ideias e conceitos novos, bem como na força do culto à juventude. Contudo, oferece um ponto de vista sintético segundo o temperamento da dialética hegeliana, privilegiando os paradoxos e as perguntas, como se pode observar nas canções dele, por exemplo, “Blowin’ In The Wind”. Além disso, os pontos de vista que Dylan buscava equalizar em suas canções estavam diluídos nos temas daquelas canções histórico-tradicionais que não tocavam no rádio:

Canções sobre depravados contrabandistas de álcool, mães que afogavam os próprios filhos, Cadillacs que faziam apenas cinco quilômetros por litro, enchentes, protestos sindicalistas, trevas e cadáveres no fundo de rios não eram para os amantes do rádio. Não havia nada de condescendente nas canções folk que eu cantava. Elas não eram amistosas nem plenas de brandura. Não desciam redondo. Acho que se poderia dizer que não eram comerciais. Não era só isso, meu estilo era errático e pesado demais para caber no rádio e, para mim, as canções eram mais importantes do que um entretenimento ligeiro. Eram minhas preceptoras e guias para um estado alterado de consciência da realidade, uma república diferente, uma república livre. Greil Marcus iria chamá-la de “república invisível”, uns trinta anos mais tarde. (DYLAN, 2005, p.45)

Donde se depreende que o estado alterado de consciência da realidade era o estado de crítica dialética sobre a realidade; era não ser condescendente com ideias parciais, que por várias razões terminavam por elevarem-se ao estatuto de representações culturais. Essas não

eram unicamente prerrogativas de Bob Dylan, mas também de outro preceptor dele: Woodrow Wilson Guthrie.

Guthrie não foi apenas um ídolo motivador do deslocamento de Bob Dylan de Minnesota em direção a New York, mas também um de seus referenciais históricos tanto em termos de canções quanto de trajetória pessoal através das décadas de trinta até sessenta. Quando Dylan encontra Guthrie pessoalmente, no Hospital Greystone, em Morristown, New Jersey, o ambiente é assim descrito nas crônicas: “prédio de granito lúgubre e ameaçador” que “parecia uma fortaleza medieval” e “um ambiente estranho para se encontrar com qualquer um, que dirá com a verdadeira voz do espírito americano.”⁵⁰ Essa é a alegoria que Dylan emprega para informar que não apenas Guthrie estava morrendo, mas, de alguma maneira, uma das interpretações válidas do espírito americano, também. Resta-nos perguntar que espírito era esse.

Uma das maneiras de investigar isso é observando as atividades de Woody Guthrie como músico nos anos quarenta, quando ele chegava em New York e era gravado por Alan Lomax para a Biblioteca do Congresso em Washington D.C. Em 1940, Woody não gostava da canção “God Bless America” (1918), de Irving Berlin, que tocava no rádio como um *hit* desde 1938, quando foi revisada pelo autor e veiculada pela mídia⁵¹ como um “hino de paz”, por ocasião da ascensão de Hitler. Guthrie, que tinha viajado desde Oklahoma, pelo Texas e pela Califórnia, seguindo a onda de trabalhadores migrantes, efeito da Grande Depressão, estava, segundo Joe Klein⁵², cansado de ouvir a canção tocar no rádio repetidas vezes e a considerava uma letra idealista e complacente⁵³. Ainda segundo Klein (1980), Guthrie estava motivado em parte pelas suas experiências durante a viagem em que percorreu o país e em parte pelo seu desgosto com a canção “God Bless America”, quando escreveu a versão chamada “This Land Is Your Land” [Esta Terra é Tua Terra], em fevereiro de 1940, com o subtítulo “God Blessed America for Me” [Deus Abençoou a América Para Mim].

⁵⁰ DYLAN, B. *Crônicas Volume Um*, 2005, trad. Lúcia Brito, p.111-112.

⁵¹ Programa de rádio de Kate Smith em 1938. Ela também cantou a canção que pode ser ouvida no site *Flyers History*. Disponível em: <<http://www.flyershistory.com/cgi-bin/kate.cgi>>. Acesso: 7 mar 2012.

⁵² Klein é jornalista político graduado em Civilização Americana pela Universidade da Pensilvânia, autor de *Woody Guthrie: A Life*, a biografia autorizada pela família de Woody. Disponível em: <<http://woodyguthrie.org/merchandise/alife.htm>>. Acesso: 2 fev 2012.

⁵³ No original: “unrealistic and complacent”, de acordo com KLEIN, Joe. *Woody Guthrie: A Life*. Random House, 1980, (p.144).

2.3.1 God Bless America

“God Bless America” é uma canção de agradecimento pela terra “livre” e “justa” cantada ora na primeira pessoa do singular: “terra que *eu* amo” [Land that I Love], ora na primeira pessoa do plural: “enquanto *nós* levantamos nossas vozes numa prece solene” [As we raise our voices in a solemn prayer]. As vozes estão unidas num pedido para Deus abençoar e conduzir os pedintes “através da noite com uma luz que vem de cima” [Through the night with a light from above]. O narrador, que fala em nome de todos os patriotas, exalta as belezas naturais: “das montanhas às pradarias e aos mares brancos de espuma” [From the mountains, to the prairies/ To the oceans, white with foam]. Como é comum nos hinos de exaltação e agradecimento patriótico, o narrador de “God Bless America” é generalizador das imagens e da natureza.

A versão de Guthrie “This Land Is Your Land” traz um narrador em primeira pessoa que declara ser “essa terra feita pra ti e pra mim”. Essa declaração o narrador justifica com sua experiência em atravessar o país de norte a sul e de leste a oeste nomeando lugares específicos na sua caminhada, “From California to the New York Island/ From the Redwood Forest to the Gulf Stream waters” [da Califórnia à ilha de Nova Iorque/ da floresta Redwood às águas do Golfo] e também os campos de aveia e as nuvens de pó. Aqui, a natureza é menos exaltada do que descrita, já que incorpora tanto as dádivas da lavoura quanto as agruras das tempestades de pó que podem devastá-las: “Quando o sol brilhava e eu passeava/ e os campos de aveia acenavam e as nuvens de pó rolavam” [When the sun came shining, and I was strolling/ And the wheat fields waving and the dust clouds rolling]. De fato, como reclamou Guthrie, sua versão é menos idealista e menos condescendente que a de Irving Berlin. Talvez porque o ponto de vista de Guthrie, dado a paradoxos, já tenha sido estimulado muito cedo, devido às contradições que enfrentou desde criança.

Woodrow Wilson Guthrie nasceu no dia 14 de julho de 1912 em Okemah, Oklahoma. Era o Segundo filho de Charles e Nora Belle Guthrie. O pai dele – um vaqueiro, especulador de terras e político local – ensinou-lhe canções de todo o tipo, folclóricas do oeste, escocesas, indígenas, enquanto sua mãe, nascida no Kansas, tinha inclinações musicais que exerciam profundo impacto sobre o pequeno Guthrie⁵⁴. Concomitantemente à sensibilidade musical e

⁵⁴ O site oficial *Woody Guthrie* mantido pela fundação que leva seu nome contém a biografia completa do cantor. Disponível em: <<http://woodyguthrie.org/biography/biography1.htm>>. Acesso: 2 fev 2012.

professoral do pai, Guthrie conhecia no mesmo homem o membro da Ku Klux Kan que, em 1911, participou do linchamento uma mulher e seu filho⁵⁵.

Apesar de não ter se graduado no ensino médio, Guthrie era tido pelas professoras como um aluno brilhante, com uma característica peculiar: estava sempre lendo. Segundo Ed Cray (2004), em *Ramblin' Man: the life and times of Woody Guthrie*, Guthrie era sempre visto pelos amigos na biblioteca municipal de Pampa, Texas, cidade para onde se mudou depois da tempestade de areia, em sua cidade em Oklahoma, conhecida como Dust Bowl⁵⁶. Depois disso, Guthrie ainda migrou para a Califórnia seguindo a migração de trabalhadores que pode ser imaginada como sugere o romance *As Vinhas da Ira* (1939) de John Steinbeck, cujo personagem principal Tom Joad foi também título de uma das canções de Guthrie em seu álbum *Dust Bowl Ballads* (1940) já gravado em Nova Iorque pela Victor Records. Porém, ainda em Los Angeles, Guthrie trabalhou na rádio KFVD, onde cantava principalmente canções tradicionais, além de algumas canções de sua autoria. Atraía a atenção dos chamados *Okies* que, como ele, haviam migrado das planícies de Oklahoma e se reuniam em acampamentos de trabalhadores migrantes e formaram seu público básico.

Além dos álbuns, Guthrie manteve uma coluna no jornal *The Daily Worker*, intitulada “Woody Sez” [Woody Disse] de maio de 1939 a janeiro de 1940. Apesar de o jornal ser de orientação comunista, Guthrie não era filiado ao partido e, segundo o músico e ativista político Steve Earle, Guthrie não era um escritor político, ele era um escritor que viveu em épocas muito políticas⁵⁷. De qualquer maneira, a aproximação de Guthrie ao jornal permite inferir alguma simpatia ao regime, senão alguma movimentação alternativa àquela que ele observava nas relações econômicas e trabalhistas da sua época. Ainda que isso não esteja explícito quanto ao seu real envolvimento e profundidade de compartilhamento dos ideais comunistas, Guthrie mantinha, no entanto, a peculiar abordagem das contradições da sociedade a que pertencia, através do exercício de suas composições. Um pequeno extrato de suas colunas dá uma ideia breve de como Woody Guthrie descrevia a música que fazia:

⁵⁵ Jackson, Mark Allan. *Prophet Singer: The Voice and Vision of Woody Guthrie*. Mississippi University Press, 2008, p. 136.

⁵⁶ Dust Bowl, ou Dirty Thirties, foi um período de severas tempestades de areia que causou um grande dano agrícola e ecológico nas pradarias dos Estados Unidos e Canadá de 1930 a 1936, em algumas áreas até 1940. As condições resultantes fomentaram um êxodo de desabrigados desde o Texas, Oklahoma e cercanias das Grandes Planícies, para as regiões adjacentes, em busca de segurança e emprego. Dust Bowl é considerado o causador da maior migração da história americana em que 2.5 milhões de pessoas deixaram as planícies até 1940. Algumas obras de artistas da música e da literatura referem-se a esse período e à crise imediatamente anterior, conhecida como a Grande Depressão, como o álbum *Dust Bowl Ballads* (1940) de Woody Guthrie e o romance *As Vinhas da Ira* (1939) de John Steinbeck.

⁵⁷ Steve Earle: "I don't think of Woody Guthrie as a political writer. He was a writer who lived in very political times" (*apud* Corn, David. Jerusalem Calling, *The Nation*, October 17, 2002.) Disponível em: <<http://www.thenation.com/article/jerusalem-calling>>. Acesso 7 mar 2012.

Uma canção folk é sobre o que está errado e como consertá-lo/ ou ela poderia ser sobre quem tem fome e onde suas bocas estão/ ou quem está sem trabalho e onde os empregos estão/ ou quem está quebrado e onde o dinheiro está/ ou quem está carregando uma arma e onde a paz está.⁵⁸

Em todas as alternativas oferecidas para definir a amplitude da música folk uma tendência é constante: as perguntas e as respostas, os extremos, que deixam evidentes as contradições de uma época muito difícil da vida econômica social e cultural dos Estados Unidos dos anos trinta. Isso faz de Guthrie mais um cronista da época, outro contador de histórias, do que um ativista propriamente dito. Segundo Ed Cray (2004), a coluna “Woody Sez” não era explicitamente política, mas trazia eventos cotidianos do ponto de vista de Guthrie, que escrevia num dialeto exageradamente caipira e normalmente incluía uma pequena charge.

Além das colunas no jornal, e ainda sem o ensino médio, Woody chegou às editoras que publicaram seus livros: sua autobiografia, e mais tarde, os de canções, e os infantis. O mais significativo é a autobiografia *Bound For Glory*, publicada em 1943 pela E.P. Dutton & Co. de Nova Iorque, que foi adaptado para o cinema em 1976 por Robert Getchell, sob o mesmo título, e dirigida por Hal Ashby, com David Carradine no papel de Guthrie. Woody Guthrie morreu em 3 de outubro de 1967, no Hospital Público Creedmoor, no bairro Queens, em New York, em decorrência do avanço da doença de Huntington, como havia morrido também sua mãe, Nora Guthrie.

Todavia, ainda nos resta abordar a questão do exemplo. Guthrie foi um exemplo para Dylan? Foi o começo de uma tradição a ser seguida? Sim e não. Segundo Matthew von Unwerth (2009) já referido nesta pesquisa, Dylan é seu próprio exemplo ao mesmo tempo em que encontra seu exemplo em seus precursores. Isso equivale a dizer que Dylan se espelha em seus precursores, sem, no entanto se transformar exatamente nem a si nem a suas canções em reproduções deles. Um exemplo está no primeiro álbum, numa canção intitulada “Song To Woody” (1962) cujo narrador em primeira pessoa anuncia que faz essa canção para Guthrie e conta sua trajetória de viajante, longe de casa, observando o que acontece pelo caminho.

Entre as duas primeiras estrofes dessa canção de cinco, no total, o narrador já deixa claro que nessa viagem dele pode ver o mundo de Woody: “estou vendo o teu mundo de pessoas e coisas”, numa referência tanto ao ponto de vista como ao período histórico a que o homenageado pertence. Mais adiante, ele diz num verso: “ele [o mundo] parece que está morrendo e está recém nascendo”, com a característica mistura entre opostos. O narrador ainda nomeia outros músicos, “Cisco and Sonny and Leadbelly”, que “viajaram contigo” e

⁵⁸ Disponível no site oficial Woody Guthrie. Disponível em: < <http://woodyguthrie.org/>>. Acesso 7 mar 2012.

que “vem com o pó e vão com o vento” [come with the dust and are gone with the wind], numa retomada da frase autodefinidora de Guthrie que remete às suas vivências durante o período Dust Bowl nos anos trinta, mas também funciona como uma alegoria ao nascimento e morte desses viajantes. Além disso, a referência aos músicos americanos Huddie William Ledbetter (1888-1949), Sonny Terry (1911-1986), e Gilbert Vandine 'Cisco' Houston (1918-1961) é uma lembrança da ampla gama de estilos e temas cobertos pelas canções deles, todos cronistas de suas épocas respectivas.

Mais do que recuperar pontos de vista pessoais de Guthrie com relação à ideologia política, Dylan se insere na tradição dos cronistas do modo de vida americano em todas as suas variantes possíveis, através de seu conceito estético histórico da releitura do passado pela recuperação de canções quase perdidas no tempo e na memória dos contemporâneos, cujo foco está entre os anos de 1940 e 1950, isto é, na geração anterior a dele. Isso se repete em outros álbuns, um dos quais é *Christmas In The Heart* que foi estudado na sessão anterior, com a canção “Must Be Santa”. Dessa maneira, a trilha de precursores que se estende no tempo para trás de Dylan tende a ser um pouco maior do que aquela percorrida apenas por Guthrie. Nessa linha, no entanto, teríamos que incluir vários outros precursores, dos quais vale neste momento lembrar Hank Williams (1923-1953) do Alabama. Ele será mencionado com detalhes neste trabalho, na sessão Pedras Soltas, porque sua estrutura de composição está diretamente associada ao formato da canção “Like a Rolling Stone”, de significativa importância para os cancionistas brasileiros.

Este álbum, *Christmas In The Heart*, é um exemplo de como Dylan se remete às canções da década de quarenta e outras mais remotas, numa ação de releitura histórica e estilística. Lançado em 2009, *Christmas In The Heart* traz, em todas as quinze faixas, releituras de canções australianas, alemãs, tchecas, e americanas, algumas mais remotas do que outras: um pouco mais do que 73% dessas canções remetem aos anos trinta, quarenta, cinquenta e sessenta, sendo que 54% das canções dessas quatro décadas apontam especificamente para os anos 1940. As mais remotas são especialmente três canções do século dezoito: a tradicional inglesa “The First Noel” cujo nome Noel remete ao francês; o hino do líder metodista inglês Charles Wesley, “Hark! The Herald Angels Sing”; e o hino de autoria incerta “O Come All Ya Faithful (Adeste Fideles)” que é, como sugere o título, cantado em latim e em inglês, na tradução do padre católico Frederick Oakeley.

A crônica dos anos 1940 encontra, nesse álbum, a leitura de um cronista dos anos 2000, Dylan que, por sua vez, a expande para uma leitura de um tempo ainda mais remoto como o século dezoito. Dylan estaria projetando sua tradição para além dos anos quarenta e

cinquenta? Uma possível resposta estaria em T. S. Eliot (1920) quando sugere a relação entre a “Tradição e o Talento Individual” quando se refere à poesia:

A crítica honesta e a apreciação sensível são dirigidas não sobre o poeta, mas sobre a poesia. Se dermos atenção às exigências confusas dos críticos de jornal e ao murmurinho da repetição popular que vem na sequência, vamos ouvir nomes de poetas em grande quantidade; se nós procurarmos não o conhecimento livresco, mas a fruição da poesia, e pedirmos um poema, nós o encontraremos. No último artigo eu tentei ressaltar a importância da relação do poema com outros poemas de outros autores, e sugeri a concepção da poesia como uma integridade viva de toda a poesia que já foi alguma vez escrita. O outro aspecto desta teoria impessoal da poesia é a relação do poema com o seu autor. E eu dei a entender, com uma analogia, que a mente do poeta maduro difere daquela do imaturo não exatamente em alguma valoração de “personalidade”, não por ser mais interessante, ou ter “mais a dizer”, mas em vez disso, por ser um meio agudamente mais aperfeiçoado, através do qual sentimentos especiais, ou múltiplos, são libertados para formarem novas combinações.⁵⁹

Não estamos aqui nos referindo exatamente à poesia na forma tradicionalmente aceita e estudada na academia, em geral no Brasil, porém a obra de Dylan se aproxima dela em todos os aspectos propostos por Eliot, principalmente no que diz respeito à relação do poema com outros poemas, aqui entendido como a relação da canção com outras canções de outros autores. Em Dylan essa relação pressupõe a libertação dos pontos de vista oferecidos pela história dessas canções e a dos temas cotidianos veiculados por elas em “novas combinações” de pontos de vista, temas e história. Dessa maneira, a apreciação das canções de Dylan se aproxima significativamente da fruição obtida com a poesia, sem falar no som e na *performance* agregados. Portanto, se essas canções não puderem por algum motivo serem associadas à poesia, serão pelo menos um caso particular de acesso a ela, uma porta de entrada. O psicanalista americano Matthew von Unwerth (2009), quem propôs o painel “As Invenções de Bob Dylan”, combinando as análises de um historiador com as de um crítico literário, define essa relação nos termos da crítica acerca da canção como um retorno à poesia:

Aproximadamente todo mundo conhece algumas das obras de Dylan, pelo menos algumas delas, na mesma medida em que quase ninguém conhece poesia, nos dias de hoje. Então para a vasta maioria dos alunos, hoje, a crítica [à canção] é não só uma maneira de entrar para a poesia ou para a literatura, ela é a única maneira, a primeira maneira. Um caminho para reentrar, para retornar a uma obra que já lhe é familiar.⁶⁰

Acresce que através da obra de Dylan, além da porta de entrada para a poesia e para a literatura, abre-se um atalho para a história e seus pontos de vista, permitindo um exercício

⁵⁹ Eliot, T. S. “Tradition and the individual talent.” 1920. *Quotidiana*. Ed. Patrick Madden. 23 Jan 2008. Disponível em: <http://essays.quotidiana.org/eliot/tradition_and_the_individual/>. Acesso: 08 Mar 2012.

⁶⁰ No original: Nearly everyone knows some of Dylan's words, at least some of them, in a way that almost no one knows poetry, this days. So for the vast majority of students today criticism is not only a way into poetry neither literature, it is the only way, the first way. [...] a way to re-enter, to return to a work that is already familiar.

reflexivo sobre quem somos e como vemos o mundo, desafiando a unissonância. De fato, todas essas canções de *Christmas In The Heart* (2009) permitem aquela leitura do passado refletido num espelho, como vimos na análise de “Must Be Santa” na sessão anterior. Cada uma das quinze canções do álbum traz aquela espécie de acesso ao passado através do espelhamento de outras versões intermediárias no tempo. Esse espelhamento ocorre entre as versões apresentadas em *Christmas In The Heart*, por Bob Dylan em 2009, e outras mais remotas no tempo, que pode chegar ao século dezessete, como “Christmas Island”.

A partir desse exemplo posso inferir que a linha de precursores de Dylan se estende para além de Woody Guthrie, certamente. Porém, expande-se não só na linha reta do passado, mas também em um perímetro que inclui, por exemplo, o abismo que separa o folk Guthrie do pop Harry Lillis Crosby (1903-1977), mais conhecido como Bing Crosby, a voz da canção mais amplamente aceita como representativa do natal americano: “White Christmas”, também escrita por Irving Berlin na década de quarenta. Aliás, das suas quinze canções, o álbum *Christmas In The Heart* (2009) tem treze canções, equivalente a mais de 85% do total, que também foram gravadas previamente por Bing Crosby, exceto duas: “Must Be Santa” e “The Christmas Blues”, por algum motivo. Talvez o Natal de Bing Crosby seja tão branco que não tenha lugar na paleta para as várias cores possíveis do Natal de Dylan, que não deixou de fora nem mesmo a contraditória tristeza e frustração de um narrador de temperamento *blue*: “qual a razão de comprar quando não há ninguém na tua lista?! tu vai saber como eu estou me sentindo quando tu amar e perder”, e cuja conclusão acerca do papel de Papai Noel é desoladora: “só trouxe tristeza para mim” [Oh Santa may have brought you some stars for your shoes/ But Santa only brought me the blues]. Desnecessário apontar para a sonoridade *blues* do arranjo. Em contrapartida, não há no álbum versão para “White Christmas”, o que me leva a perguntar se ela poderia se espelhar de alguma maneira em “Christmas Blues”, digamos, por efeito cromático.

Finalmente, voltemos ao espelhamento que ocorre entre as versões apresentadas em *Christmas In The Heart* e outras mais remotas no tempo. Vejamos como a canção “Christmas Island” exemplifica a leitura que Dylan faz do passado remoto, permitindo uma interpretação de um ponto de vista que remete ao século dezessete.

2.3.2 Vocês estão ouvindo isso que eu estou ouvindo?

I don't mind being a type. What's wrong about being a type? Everybody is a type. If you're all the time being nothing but unique, you'll end up in terrible trouble.

Sir Christopher Bruce Ricks

O álbum *Christmas In The Heart* (2009) é, antes de tudo, um álbum comum. Incontáveis cancionistas americanos gravam álbuns de natal. Segundo Christopher Ricks (2009) essa é uma característica marcante na obra de Bob Dylan:

Uma das coisas que eu adoro sobre ele e honro isso nele, é que ele não tem medo de ser terrivelmente semelhante às outras pessoas. Querer ser igual a elas não é necessariamente uma coisa ruim. Todos tem se atrelado à excepcionalidade. Dylan, eu penso, é simplesmente magnífico em todas aquelas coisas que têm a ver com o comum. A trivialidade não é suficiente, mas tampouco será a singularidade ou a individualidade.

Nada mais comum do que um álbum com canções natalinas, cujos temas cotidianos, enfim, nunca desaparecem ou sempre reaparecem: a alegria e esperança, como na canção de abertura do álbum “Here Comes Santa Claus” em que o Papai Noel “não se importa se vocês são ricos ou pobres” e a “paz na terra virá para todos se nós seguirmos a luz”; a dúvida e a apreensão, na canção que pergunta já no título “Do You Hear What I Hear?” a fantasia e a contemplação como em “Winter Wonderland” em que os pássaros cantam canções de amor; a louvação e a adoração míticas, como em “Hark! The Herald Angels Sing” em que o narrador louva um novo rei e declara paz na terra, reconciliação dos pecadores e o levante de todas as nações; as promessas e ansiedades de “I’ll Be Home For Christmas” em que o narrador está longe de casa e demonstra a vontade de chegar em tempo “nem que seja só em sonhos”; a troca de presentes como em “Little Drummer Boy” em que o menino pobre não tem presentes para oferecer para o “rei recém nascido” então toca para ele o seu tambor o melhor que pode fazê-lo e o rei sorri para ele, “para mim e meu tambor”; a tristeza e a frustração de “Christmas Blues” em que o narrador “já olhou todas as vitrines, mas que sentido tem em comprar quando não se tem ninguém na lista?”; e assim, a solidão, a exaltação, a fé são temas que se diluem nos vários gêneros apresentados no mesmo álbum. “O Little Town of Bethlehem” encerra o álbum com um sugestivo “Amém” no final.

Essa canção foi escrita pelo padre episcopal da Filadélfia Phillips Brooks por ocasião de sua visita a Palestina em 1865 e consiste em uma profunda oração em pedido de paz e perdão, mas também traz uma tensão: “as esperanças e os medos de todos os anos se encontram aqui em sua noite”. Apesar de Dylan encerrar o álbum com ela e sua sugestiva

última palavra que remete ao “assim seja” das preces religiosas, o sentido final se sobrepõe ao “assim seja” da comunhão entre todas aquelas nações, tradições, línguas, referidas ao longo do álbum que varia de humor desde a concentração solene à dispersão festiva. Sendo assim, o temperamento do álbum todo me parece, por um lado, mais festivo e agregador, do que propriamente religioso, porque privilegia a reunião das crenças, ritmos, pontos de vista, línguas e épocas, que estão tradicionalmente divergentes, num movimento em função da aglutinação de elementos dispersos, como numa contração. Por outro lado, o temperamento religioso filtra temas, povos e histórias em função de um único direcionamento moral ou espiritual, num movimento em função da seleção de elementos que antes estavam aglutinados, disformes. No entanto, o álbum preserva as contradições trazidas por hinos contemporaneamente tidos como religiosos, mas possuidores de uma história menos sacra no sentido tradicional.

Dessas contradições, a canção “Christmas Island” é um bom exemplo. O título remete não só a uma época, o Natal, mas a um lugar também, pouco comum, aliás, para festividades natalinas entendidas como tradicionais: uma ilha. Uma pesquisa básica na história revela que há uma ilha australiana com esse nome, que foi descoberta na época do natal em 1643, por um capitão inglês de uma companhia britânica de mercadores, em que a palavra Christmas não teria outro sentido além de uma data de descobrimento, assim a Ilha do Natal não passaria de uma ilha descoberta na época do Natal. A guitarra havaiana com que Dylan introduz o arranjo, porém, remete à versão de Jimmy Buffett em 1996. Com um ritmo conduzido pela sua voz, no começo e, mais adiante, pela guitarra havaiana, Jimmy confere um temperamento de férias no Caribe para a sua leitura de “Christmas Island”.

Além dessa versão há outra, gravada nos anos 1940, pelas três irmãs chamadas The Andrews Sisters e cantada para o exército americano da Segunda Guerra Mundial, num arranjo de trompetes e com o coro das irmãs lembrando os desenhos animados da Looney Tunes. A ironia é o convite feito pela letra que, ao invés de lembrar aos soldados daquele Natal tipicamente americano, indica uma alternativa: “Vamos fugir dos sinos de trenós/ vamos fugir da neve” [Let's get away from sleigh Bells/ Let's get away from snow] e convida o ouvinte a passar o feriado do outro lado do mar, esperando por Papai Noel trazer os presentes numa canoa [How'd you like to spend the holiday away across the sea?/ (...)Wait for Santa to sail in with your presents in a canoe]. Irônico porque é cheio de ambiguidade, o coro de vozes femininas usado por Dylan, na sua versão, associa as vozes, não à guerra, mas ao movimento ondulado do mar calmo, quando elas cantam: “Aloha, hey/ Aloha, hey! Aloha,

oha, hey!” É a manifestação da consciência de que talvez existam natais mais convidativos do que os classificados como americanos tradicionais.

Além disso, imaginemos que a canção fosse composta na época do descobrimento da ilha, em 1643. Para uma canção evocativa daquela época, eu arriscaria um arranjo de umas três vozes masculinas cantando num ritmo marcial a canção fictícia de Stevenson para a Ilha do Tesouro: “Fifteen men on the dead man's chest/ Yo-ho-ho, and a bottle of rum!/ Drink and the devil had done for the rest/ Yo-ho-ho, and a bottle of rum!”, em uníssono, isto é, uma típica canção de piratas. Afinal, o que é presente de natal para alguns, pode ter sido um roubo para outros.

Enfim, o estilo de releitura em espelhamento que Dylan aplicou em “Must Be Santa” se repete aqui em “Christmas Island”. Essa canção, apesar de trazer como tema da fuga do natal e tudo o que refere a ele, o clima, o lugar, o ritmo, ainda está reunida com as outras canções do álbum sob o conceito único que explora os temas natalinos. Vale lembrar que, apesar dessa união, as canções trazem, em cada uma das quinze faixas, diferentes abordagens às reações que essa época no ano desencadeia nas pessoas, diferentes contextos, diferentes humores, e diferentes narradores, sem mencionar os ritmos que nunca se repetem ao longo do álbum.

2.4 PRIMEIRO CICLO ROCK

Há tantas facetas em Bob Dylan que ele é esférico.

(Bernard Paturel, motorista e segurança de Dylan. In: SHELTON, *No Direction Home*, 2011, p. 529)

A percepção da obra de Dylan em referência ao Primeiro Ciclo Rock é sugerida por Robert Shelton no seu livro *No Direction Home: a vida e a música de Bob Dylan*, de 2011, no qual Shelton estabelece o período pelo recorte temporal do lançamento de três álbuns: *Bringing It All Back Home* (março de 1965), *Highway 61 Revisited* (agosto de 1965) e *Blonde on Blonde* (maio de 1966). No capítulo anterior apresentamos os dados estatísticos das versões em relação aos álbuns originais nos quais se percebem que as referências brasileiras remetem ao período *anterior* ao Primeiro Ciclo Rock na proporção de 13,33% do total da amostra de quarenta e cinco versões realizadas no período entre 1968 e 2008, enquanto as referências brasileiras aos álbuns *pertencentes* ao Primeiro Ciclo Rock representam 44,44% do total da amostra. Essa última fatia é claramente importante devido à proporção de versões

que ela contém, já a fatia anterior ao Primeiro Ciclo Rock é importante devido à presença de “Blowin’ In The Wind”, uma canção constantemente retomada pelos brasileiros, e que já foi discutida nesse capítulo, segundo o contexto do álbum *Freewheelin’ Bob Dylan* (1963).

Então, quando tomamos essas duas fatias somadas, notamos que os cancionistas brasileiros citam, regravam e traduzem os cinco anos iniciais da atuação musical de Dylan (1962, 1963, 1964, 1965 e 1966) na proporção de 56,52% do total da amostra, desde 1968 até 2008 no Brasil, ao longo dos 50 anos da carreira de Dylan até o presente, em 2012 quando ele confirma shows no Brasil. Nesta parte, vou comentar brevemente o contexto das canções mais significativas para os versadores brasileiros.

Segundo Shelton (2011), as críticas aos álbuns de 1965 especificamente *Bringing It All Back Home* e *Highway 61 Revisited* não poderiam ter sido mais extremas: ele era o traidor-oportunista para alguns e o gênio-messias para outros⁶¹. Além disso, havia uma profusão de resenhas que enfatizavam o óbvio: os álbuns de 1965 mudaram as letras da música *pop* ao fundir literatura oral, tradição folk e experimentação roqueira⁶². Esse período é conhecido por várias denominações próprias dos fãs e da mídia, por exemplo, Shelton relata que incontáveis fãs de Dylan lhe garantiram ser *impossível* compreender grande coisa da produção de Bob, em 1965-1966, sem ácido. “Música de ácido” é como costumavam ser chamados os três discos. Shelton ainda lembra que Dylan de fato “pede ao seu público intensa concentração e a habilidade de relaxar para acompanhá-lo. A princípio os *folkniks* de mente estreita simplesmente não estavam preparados para relaxar”⁶³. Quanto a isso, os brasileiros dos anos setenta e oitenta provavelmente não teriam problema algum, mas será que estariam preparados para ir um pouco além do óbvio das resenhas?

O Primeiro Ciclo Rock começa com a transição *folk rock* em que Dylan também incorpora a tecnologia da guitarra elétrica aos usuais violão e gaita de boca, repercutindo na mídia como o criador do gênero. No dia 5 de novembro de 1965, um artigo da revista *Life*, intitulado “Os Filhos de Bobby Dylan” foi publicado na sessão música para comentar o fato de haver nos Estados Unidos um crescimento súbito entre canções de protesto com “uma pegada rock” nas vozes de uma nova safra de cantores *folk rock* que não estariam mais contentes com a “forma de arte pura do rock ‘n roll e tinham que ser contra alguma coisa, ou melhor, contra *tudo*, especialmente contra a Bomba e o envolvimento dos Estados Unidos na

⁶¹ SHELTON, *No Direction Home*, p.375

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibidem*, p.379

guerra do Vietnam”⁶⁴. O artigo defende que a tendência ao folk rock havia começado há seis meses quando Bob Dylan “um prolífico cantor folk com uma Causa relativa aos modos rudes do mundo fixou o alvoroço do compasso rock ‘n’ roll a um de seus sermões de lamento” e foi seguido por grupos como Byrds, empurrando o rock ‘n’ roll à moda antiga para fora das Top Ten⁶⁵.

Entre os cancionistas brasileiros há três citações referentes ao Primeiro Ciclo Rock de Dylan no que diz respeito ao período em si, isto é, sem pontuar nenhuma canção: uma em 1988 por Belchior em sua “Lira dos Vinte Anos”, a outra em 1980 por Zé Geraldo em “Como Diria Dylan” e mais outra em 1989 por Caetano Veloso em “Estrangeiro”. No conjunto das canções pontuadas especificamente por cancionistas brasileiros estão principalmente sete canções desse período: 1) “Like a Rolling Stone”, 2) “It’s All Over Now Baby Blue”, 3) “Mr. Tambourine Man”, 4) “I Want You”, 5) “It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)”, 6) “Desolation Row” e 7) “Tombstone Blues”.

A primeira é referida em três versões: uma citação em 1976 por Belchior em “Velha Roupas Coloridas”; outra citação em 2006 por Zeca Baleiro em “Babylon”; e uma tradução em 2008 por Zé Ramalho em “Como uma Pedra a Rolar”.

A segunda “It’s All Over Now Baby Blue” é referida em três versões: uma tradução em 1977 por Caetano Veloso em “Negro Amor”; e duas versões da versão: uma em 1999 por Engenheiros do Havaii com “Negro Amor” e outra em 2008 por Zé Ramalho com o mesmo título dos outros dois.

A terceira é referida em sete versões: uma regravação em 1981 por Renato e Seus Blue Caps em “Mr. Tambourine Man”; duas citações em 2004, por Júpiter Maçã, em “Marchinha Psicótica de Dr Soup” e “Mademoiselle Marchand”; uma regravação em 2005 por Os Canibais em “Mr. Tambourine Man”; e em 2008 uma citação por Júpiter Maçã em “Viola de Aço” e mais duas traduções: uma por Zé Ramalho em “Mr do Pandeiro” e outra por Zé Geraldo em “Mr Tambourine Man”.

A quinta “It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” é referida em uma regravação em 2004 por Caetano Veloso com o mesmo título da original no seu álbum tributo à canção americana *A foreign sound* cujo título coincide com um verso da canção original: “So don’t fear if you hear/ A foreign sound to your ear” [não tema se ouvir um som estranho ao ouvido].

⁶⁴ De acordo com o artigo “The Children of Bobby Dylan” *Life*, 5 nov 1965, p.43. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=qUsEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&num=100&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

⁶⁵ Idem

2.4.1 Back Home.

Aqui daremos uma breve ideia do álbum, sem promover uma leitura analítica aprofundada de todas as canções, mas apontar para o temperamento do álbum de “discutir a condição humana” como sugere Shelton (2011). A este primeiro álbum do Primeiro Ciclo Rock, *Bringing It All Back Home*, Shelton refere-se como “uma série de poemas-canções” sob o título adaptado de uma frase coloquial que significa “trazer tudo de volta pra casa” e que provocava os fãs dos ingleses Beatles e Rolling Stones com a lembrança de que *tudo* (leia-se o rock) começara, afinal, nos Estados Unidos⁶⁶. Nosso foco recairá sobre as canções representativas do álbum e algumas entre as mais referidas pelos cancionistas brasileiros, que estão entre estas cinco: “Subterranean Homesick Blues”, “She Belongs To Me”, “Maggie’s Farm”, “Mr Tambourine Man”, “It’s Alright Ma” e “It’s All Over Now Babe Blue”.

Shelton enfatiza o combate e a ridicularização às desonestidades apontadas para a juventude americana como parte do conteúdo desse álbum, por exemplo, na primeira faixa “Subterranean Homesick Blues” em que a programação da televisão em geral é desprezada pelo narrador, via metonímia “homem do tempo”, ao declarar que o ouvinte “não precisa do homem do tempo para saber de que lado sopra o vento”. No que diz respeito ao tema do amor, na segunda faixa, a irônica “She Belongs to Me”, já está o que Shelton caracterizou como “anticanção de amor” cuja interpretação segue na direção de um amadurecimento do modelo pop juvenil ao trazer noções de “mulheres que ferem, decepcionam e confundem seus narradores”.

Para Shelton (2011), Dylan “aprendeu cedo que a música tradicional de protesto não se limita a canções duras e lúgubres, que o protesto pode estar oculto em muitos disfarces”⁶⁷. Um exemplo disso pode ser observado nos versos de “Maggie’s Farm” cujo narrador é cheio de agruras por vezes cômicas para quem ainda não percebeu que todos trabalhamos na fazenda de alguém⁶⁸. As questões relacionadas aos vários pontos de vista sobre o trabalho não se restringem a esse álbum nem a essa canção, mas percorrem a obra de Dylan ao longo de sua trajetória desde “Mighty Quinn (Quinn the Esquimo)” de *Basement Tapes* e além.

Outra canção que ressoa com ambiguidade e que foi muito citada por brasileiros é “Mr. Tambourine Man” desse álbum *Back Home*. Amplamente tida como um código para falar sobre drogas, não diferente de “Mighty Quinn”, “Tambourine” traz referências à transcendência, liberdade, fuga, viagem, fumaça e dança, que podem soar tão escapistas

⁶⁶ SHELTON, Robert. *No Direction Home*, p.379

⁶⁷ SHELTON, Robert. *No Direction Home*, p.382

⁶⁸ Idem.

quanto a religião ou a automedicação também podem ser. Além disso, ainda permite uma interpretação que destaca os efeitos de uma canção sobre a canção mesma. Nela, a falta de sono, sonho e destino, a falta de ambição e de visão, o cansaço e a solidão ainda permitem ao narrador ouvir uma canção e seguir aquele que a toca até a madrugada, entregando-se à inspiração que ela oferece, seja ela do gênero que for: um lamento, um hino religioso, uma canção de protesto, uma das antigas *work songs*, ou *death songs*. A natureza da canção ainda guarda a capacidade de movimentar o ouvinte em alguma direção, de conferir-lhe reação mínima. Talvez, aqui, pudéssemos nos referir a uma categoria de canção-personagem.

As duas últimas canções do álbum *Back Home* também representam algum interesse brasileiro: “It’s All Right Ma (I’m Only Bleeding)” e “It’s All Over Now Baby Blue”. A primeira é praticamente um poema falado que Shelton considera “a canção de protesto definitiva” que “desmente a crítica de que Dylan deixara de ter consciência social”, pois aqui [nesse disco todo] ele dirige o protesto “de modo a discutir a condição humana”. Ao longo da discussão, o narrador de “It’s Alright Ma” vai elencando essa condição humana através do que Greil Marcus chamou de “catálogo das intermináveis hipocrisias da vida americana moderna”⁶⁹. A maior ambiguidade dessa canção talvez seja o ponto de vista cambiante: o cantor estaria falando de si ou descrevendo a desgraça do ouvinte?⁷⁰ Um dos temas que ela aborda, entre vários de seus desdobramentos que não caberiam todos aqui, pode ser inferido a partir das declarações do narrador acerca do quanto a vida é independente das causas que as pessoas lhe atribuem, muitas vezes apenas em favor da propaganda de si mesmas, enquanto a “honestidade da morte” cairá sobre todos naturalmente.

“It’s All Over Now”, enquanto isso, é um adeus em diversos níveis, diz Shelton, “tanto para qualquer uma de suas mulheres como para a esquerda ou às próprias ilusões juvenis”. É oportuno lembrar que essa canção encerra a participação de Dylan no Newport Folk Festival em 25 de julho de 1965 que começou com “Maggie’s Farm”. Além disso, ela está cheia de adaptações rápidas que o narrador sugere ao ouvinte fazer, por ocasião desse fim que se aproxima em várias frentes mantidas em sua complexidade, seja religiosa “Look out the saints are comin’ through” [Olhe, os santos estão vindo], seja da consciência “The highway is for gamblers, better use your sense” [A estrada é para apostadores, melhor usar teu juízo], seja ainda social ou afetiva, como nos versos seguintes:

All your seasick sailors, they are rowing home
All your reindeer armies, are all going home
The lover who just walked out your door

⁶⁹ MARCUS, Greil. *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*. 2010, p.66

⁷⁰ SHELTON, Robert. *No Direction Home*, p.388

Has taken all his blankets from the floor
 The carpet, too, is moving under you
 And it's all over now, Baby Blue⁷¹

Os grupos aos quais o ouvinte pertence, ou poderia ter pertencido, são mencionados nas metáforas dos marujos enjoados e do exército de renas. Eles estão desistindo por algum motivo, talvez por incompetência, já que marujos enjoados são tão infrutíferos para trabalhar no mar quanto são as renas num exército. Enfim, os amantes também deixam o lar e levam o conforto, outrora já mínimo, com eles. Por um lado, isso não é tão ruim, afinal quem precisa de amantes como esses, com os quais já havia provavelmente um clima de desconforto mesmo morando sob o mesmo teto, mas dormindo em cobertores no chão? Por outro lado, o ouvinte fica só e de alguma maneira traído, pois o tapete que se move sob seus pés lhe tira toda a segurança da posição ereta que não tarda a desaparecer também. Enquanto isso, o narrador e o ouvinte encerram suas atividades. É o tempo que termina enfim, o tempo pressuposto para algo ser feito, o tempo projetado para o alcance de algum objetivo qualquer e que foi mal calculado ou erroneamente estabelecido.

Alguns críticos se referem a esse momento como um adeus ao movimento folk. Isso é certo por um lado e um equívoco por outro. É certo que Dylan tenha manifestado um grau de decepção, talvez de confusão e mais adequadamente de provocação, com os rumos do movimento nacionalista como ficou claro em dezembro de 1963 no seu discurso de recebimento do prêmio Tom Paine Award, símbolo da luta pela liberdade e igualdade, que havia sido oferecido a ele pelo Comitê de Emergência Pelas Liberdades Civas e entregue numa cerimônia no hotel Americana em Nova York.

Estou sem violão, mas posso falar. [...] Quero aceitá-lo em meu nome [o prêmio], mas não o estou realmente aceitando em meu nome e não o estou aceitando em nome de nenhum tipo de grupo, nenhum grupo negro ou algum outro tipo de grupo. [...] Só quero admitir que aceito esse Tom Paine Award em nome de James Forman, do Comitê Não Violento de Coordenação Estudantil e das pessoas que foram a Cuba. (SHELTON, 2011, p.287)

Dylan ouviu um misto de vaias e aplausos ao final do discurso. Não era pra menos, ele problematizava os efeitos da defesa radical nacionalista da esquerda americana numa ocasião em que todos esperavam dele uma atitude protocolar de simplesmente louvar ou no mínimo

⁷¹ Tradução literal de apoio para o leitor: “Todos os teus marinheiros mareados, eles estão remando para casa/ Todos os teus exércitos de renas, todos indo para casa/ O amante que recém saiu pela porta/ levou todos os cobertores dele que estavam no chão/ O tapete também está se movendo debaixo de ti/ E está tudo terminado agora, Baby Blue”. Baby Blue na canção é nome próprio, mas tem constituição complexa que dá margem para interpretações da palavra Baby que remete tanto a bebezinho quanto à benzinho. A palavra Blue remete tanto à cor azul como ao adjetivo triste, que por sua vez deu sentido ao gênero musical Blues.

de agradecer pelo reconhecimento manifestado no formato prêmio que vinha deles. Mas Dylan não sentiu nenhuma “conexão” com eles, como esclareceu mais tarde para Nat Hentoff:

Lá estavam todas essas pessoas que estiveram todas envolvidas com a esquerda na década de 1930 e agora elas estavam apoiando manifestações pelos direitos civis. Isso é maneiro, mas eles também estavam usando peles e joias e é como se estivessem doando seu dinheiro por culpa. Levantei-me para ir embora e eles me seguiram e me pegaram. Disseram-me que eu tinha de aceitar o prêmio. [...] eu supostamente deveria dizer: “Agradeço o seu prêmio e sou um grande cantor e tenho uma grande crença nos liberais e vocês compram meus discos e vou apoiar sua causa. Mas não disse nada disso. Sabe, eles estavam falando sobre os que lutam pela liberdade em movimentos organizados. Eu estive no Mississippi, cara. Conheço aquelas pessoas num outro nível além das campanhas pelos direitos civis. Conheço-os como amigos. Como Jim Forman, um dos cabeças do SNCC. Mas aquelas pessoas naquela noite estavam me levando a olhar os negros como negros. [...] Não vou ser parte de organização alguma. (*apud* SHELTON, 2011, p.293)

Então, Dylan acabara de perceber em 1963 as contradições da esquerda americana desde 1930. Esse é um aspecto da sua biografia que contribui para a aceitação da complexa relação entre elementos contraditórios e paradoxais tão frequentes em sua obra. Por esse motivo podemos acrescentar que, apesar da decepção, problematização e provocação direcionadas ao movimento folk, é um equívoco concluir que ele tenha abandonado *o folk*. Inicialmente porque não há definição fácil para o que quer que seja o folk, como entidade, a não ser um conjunto de idealizações por parte de um grupo cultural tentando estabelecer um movimento organizado, de maneira a deixá-lo linear, custe o que custar, como percebemos na citação. Além disso, o próprio conceito folk incorpora contradições na medida em que aborda nas canções os temas do cotidiano, bem como a relação paradoxal entre arte e realidade, conto e fato, e toda a relativização proveniente dos vários pontos de vista com que os compositores se aproximam das histórias narradas. Finalmente, porque Dylan nunca abandonou de fato, nem o estilo musical representado por violão e gaita de boca, nem a estrutura da canção folk, a sua abrangência de temas e a forma de narrar que passaram a ser constitutivas da obra dylanescas na sua essência de cronista.

2.4.2 Rolling stone

Ainda nesse mesmo período do Primeiro Ciclo Rock – enquanto ecoava a repercussão de seu álbum *Bringing it All Back Home*, gravado em 14 e 15 de janeiro de 1965 e lançado em março, e de sua participação no Newport Folk Festival em 25 de julho – Dylan preparava *Highway 61 Revisited*, para ser lançado em agosto do mesmo ano de 1965. Esse segundo álbum do Ciclo Rock foi recebido com a mesma repercussão do anterior, em que a mídia órfã

do herói revolucionário reclamava representação para a sua geração⁷². Nesse álbum, a primeira faixa “Like a Rolling Stone” tem grande frequência entre as versões brasileiras assim como “Blowin in the Wind” e “Mr. Tambourine Man”.

Greil Marcus comenta detalhadamente as semelhanças entre “Like a Rolling Stone” (1965) de Bob Dylan com “Lost Highway” (1949) de Hank Williams. Vamos entender um pouco mais, inicialmente, sobre quem é Hank Williams e sua importância na obra de Dylan e, em seguida, as conexões entre as duas canções que revelam algo do processo de fazer versões.

Hank Williams nasceu em 1923, Mount Olive, Alabama, e morreu em 1953, Knoxville, Tennessee, apenas trinta anos depois e em circunstâncias controversas⁷³. É o autor de “Jambalaya (On the Bayou)” (1952) regravada por muitos artistas americanos.

Dylan lançou em 2011 o álbum *The Lost Notebooks Of Hank Williams* [Os Cadernos Perdidos de Hank Willams]. O site oficial informa que esse album foi criado a partir dos escritos deixados pelo “guri triste e apaixonado da música country” e traz pela primeira vez as performances de 12 canções jamais ouvidas previamente. Vários artistas “cujas sensibilidades foram profundamente marcadas por Williams” musicaram as composições líricas⁷⁴, entre eles Norah Jones, filha de Ravi Shankar, e Jack White, ex-White Stripes. Isso, obviamente, inclui Bob Dylan entre os profundamente marcados, não apenas porque ele ocupou-se da segunda faixa “The Love That Faded”, juntamente com seu filho Jakob Dylan que musicou a sugestiva “Oh, Mama, Come Home”, mas também porque iniciou e desenvolveu o projeto. Além disso, as marcas de Hank Williams na obra de Dylan são tão profundas quanto as de Woody Guthrie, tanto por razões estéticas relativas aos temas, à estrutura da letra e à composição musical, quanto por razões históricas que recuperam pontos de vista socioculturais dos anos quarenta e cinquenta, como já detalhamos neste trabalho anteriormente. Isso os coloca a ambos na linha dos precursores de Bob Dylan.

Greil Marcus, em seu levantamento acerca da história de “Like a Rolling Stone” refere-se a Muddy Waters e sua canção de 1950 “Rolling Stone” que, dizem, deu nome à famosa banda inglesa. Ao analisarmos a versão de Muddy Waters, percebemos que o narrador conta, em primeira pessoa, a conversa que teve com sua amante grávida, nos degraus à porta

⁷² Por exemplo, o jornalista americano Irwin Silber, editor da revista *Sing Out!* e o cantor, produtor, escritor, ator e etc Evan McColl, de acordo com SHELTON, Robert. *No Direction Home*, 2011, p.277

⁷³ Williams consumia analgésicos em função de uma má formação genética na coluna espinhal que lhe causava muita dor. Sua morte está relacionada com falência cardíaca e com a presença dessas substâncias no corpo. Alguns hematomas foram associados a um suposto espancamento. Informações referentes ao uso de drogas costumam ser relacionadas até nas interpretações de obras de músicos. São dados acessórios e constam aqui pelo mesmo motivo que constam informações acerca da escolaridade dos compositores, quando disponíveis: geram especulações e levantam controvérsia, mas não são definitivas de nenhum aspecto. Nesta pesquisa são levados em conta os dados que se mostrarem relevantes quando diretamente ligados à obra, à canção. No caso de Hank Williams, a pouca idade suscitou alguma nota.

⁷⁴ Disponível em: < <http://www.bobdylan.com/us/news/lost-notebooks-hank-williams-now-available>>. Acesso: 16 mar 2012.

de casa. Ela o chama para entrar, pois o marido dela já tinha saído. Ele custa um pouco a entender as intenções dela que logo avisa: “estou esperando um menino/ ele vai ser uma pedra solta” [I got a boy child’s coming/ He’s gonna be, he’s gonna be a Rolling Stone], enquanto resta ao narrador inferir quem é o pai da criança. Acredito ser uma questão importante, já nos anos 50, essa da paternidade e da difícil aproximação entre pai e filho, ou entre gerador e gerado, ou da própria representação de uma geração, pois se repete nas abordagens mais recentes de outros meios da produção cultural, como os seriados da televisão americana, por exemplo, assinados por Greg Garcia: *My Name Is Earl* (2005-2009) e *Raising Hope* (2010-2012, no ar).

Na sua análise da letra, Marcus ressalta as semelhanças entre os versos de Bob Dylan em “Like a Rolling Stone” (1965) e os versos de Hank Williams em “Lost Highway” (1949) no livro *Like a Rolling Stone: Bob Dylan na encruzilhada*, de 2005.

Já no primeiro verso de “Lost Highway” ouve-se o eco de “Like a Rolling Stone”:

I'm a rolling stone, all alone and lost,
For a life of sin, I have paid the cost.
When I pass by, all the people say
"Just another guy on the lost highway."

Just a deck of cards and a jug of wine
And a woman's lies make a life like mine.
Oh, the day we met, I went astray,
I started rollin' down that lost highway.

I was just a lad, nearly twenty-two,
Neither good nor bad, just a kid like you,
And now I'm lost, too late to pray,
Lord, I've paid the cost on the lost highway.

Now, boys, don't start your ramblin' round,
On this road of sin or you're sorrow bound.
Take my advice or you'll curse the day
You started rollin' down that lost highway⁷⁵

As duas canções dividem não apenas as mesmas palavras por coincidência, mas também o mesmo tema de que elas tratam. Ambas tratam de um tema clássico na literatura, que é a trajetória de alguém pela estrada, a viagem, o movimento da vida de um personagem, como na Divina Comédia de Dante Alighieri, por exemplo, para citar o mais remoto exemplo que eu conheço. Cada uma das canções, no entanto, apresenta um ponto de vista diferente. Em

⁷⁵ Tradução literal de apoio para o leitor: “Sou uma pedra rolante, toda solitária e perdida/ Por uma vida de pecado, eu paguei o preço./ Quando eu passo, todas as pessoas dizem/ “Mais outro cara na estrada perdida./ Só um baralho e uma jarra de vinho/ E as mentiras de uma mulher fazem uma vida como a minha./ Oh, o dia em que nos encontramos, eu me extraviar./ Eu comecei a rolar abaixo naquela estrada perdida./ Eu era apenas um moço, aproximadamente vinte e dois,/ E agora eu estou perdido, muito tarde para rezar./ Senhor, eu paguei o custo na estrada perdida./ Agora, moços, não comecem as suas rodadas erráticas,/ Nessa estrada de pecado ou vocês rebatem a tristeza./ Tomem meu conselho ou vocês amaldiçoarão o dia/ que vocês começaram a rolar abaixo naquela estrada perdida”.

comparação com “Lost Highway” em que o contexto engloba o narrador e sua estrada, numa perspectiva linear, “Like a Rolling Stone” parece ampliar a abrangência cultural, dando notícia da complexidade da sociedade com personagens que deixam entrever usos e costumes e instituições. Assim, permite uma visão em perspectiva radial. É como se ela preenchesse os vazios deixados por Hank Williams num raio de abrangência sócio-histórica.

Enquanto em “Like a Rolling Stone” o narrador conversa com o ouvinte e lhe dirige perguntas como “uma vez tu te vestias tão bem/ no teu auge, tu não jogava moedinhas pros mendigos?” [Once upon a time you dressed so fine/ You threw the bums a dime in your prime, didn't you?], o narrador de “Lost Highway” reclama em primeira pessoa: “sou uma pedra solta”, um cara perdido que leva uma vida de pecado pela qual ele “tem pagado o preço” de ouvir o julgamento dos outros quando ele passa: “só mais um cara naquela estrada perdida”. Repare na segunda estrofe, como o narrador explica em dois versos suas razões: “só precisa de um baralho de cartas e uma jarra de vinho/ e as mentiras de uma mulher pra fazer uma vida como a minha” [Just a deck of cards and a jug of wine/ And a woman's lies make a life like mine.] e alega que foi “o dia em que nos encontramos” o início de sua decadência, quando ele começou rolar estada abaixo naquela estrada perdida. Segundo Marcus,

“Lost Highway” é uma canção de libertação: de família, autoridade, governo, trabalho, religião, mas sobretudo de si mesmo. É uma canção de vagabundo; a imagem dominante não é “rolling stone” [pedra solta], mas “lost highway” [estrada perdida], prometendo que o túmulo do cantor provavelmente será uma valeta à beira da estrada. (MARCUS, 2010, p.121)

De fato, podemos vislumbrar os temas aos quais se refere Marcus, se a partir de sua explicação associarmos elementos da canção, assim: se a partir de “si mesmo” associarmos a narrativa em primeira pessoa; se a partir de “religião” e “autoridade” associarmos os versos “uma vida de pecado” [for a life of sin], e “é tarde para rezar/ Senhor eu estou pagando o custo” [too late to pray/ Lord, I've paid the cost]; se a partir de “trabalho” e “governo” inferirmos que o narrador também está perdido porque não tem emprego, sobre o que ele simplesmente silencia e nada menciona, e, no entanto, é visto à distância pelos que o observam e julgam “só mais um cara na estrada perdida” [“Just another guy on the lost highway.”], sem que ninguém tome qualquer medida para governar a situação em nível social algum, sobre o qual há apenas silêncio; e finalmente, se a partir de “família” associarmos o elemento germinal de relacionamento entre o narrador e “as mentiras de uma mulher” [a woman's lies] no segundo verso da segunda estrofe. Entretanto, quando Marcus defende que essa seja uma “canção de libertação”, não encontro elementos suficientes para confirmar essa interpretação no que se refere à experiência do narrador em primeira pessoa. Porém, quando

olhamos para a última estrofe encontramos o conselho do narrador para os guris que poderiam estar à escuta atenta dos dois últimos versos: “ouçam meu conselho ou vocês irão amaldiçoar o dia/ em que vocês começaram a rolar estrada abaixo naquela estrada perdida” [Take my advice or you'll curse the day/ You started rollin' down that lost highway]. Esses dois últimos versos, de fato, nos dão a perspectiva da libertação, não do narrador, mas de quem o ouve atentamente e o leva a sério.

Dylan em “Like a Rolling Stone” estabelece a fala do narrador em primeira pessoa também, mas dirigindo-se especificamente a alguém que é chamado de “doll” [boneca], uma mulher, portanto, como nota-se no verso: “as pessoas te ligavam, diziam, cuidado boneca, tu está pra cair” [People'd call, say, “Beware doll, you're bound to fall”]. Logo na primeira estrofe, o narrador anuncia a decadência da boneca que “agora não parece tão orgulhosa/ tendo que escarafunchar para conseguir a próxima refeição” [Now you don't seem so proud/ About having to be scrounging for your next meal]. Na segunda estrofe fica evidente a nova identidade dessa mulher outrora emproada e agora “sem lar, uma completa desconhecida, uma pedra solta” [without a home/ Like a complete unknown/ Like a rolling stone]. Essa ênfase se confirma ao longo de todo o texto da canção que recupera sempre essa segunda estrofe como refrão:

How does it feel
How does it feel
To be without a home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?⁷⁶

Novamente, como ficou comum perceber em Dylan, a própria pergunta orienta para a resposta. A pergunta e a resposta nela contida apontam para a identidade atual da personagem, “como é ficar sem lar, uma completa desconhecida, como uma pedra solta?”, enquanto outrora ela almejava fama e pertencimento. A resposta é claramente desconcertante, devido ao impacto negativo que tem sobre as expectativas dela. Isso fica mais claro na terceira estrofe na qual o narrador revela o contexto da personagem ao aproximar suas expectativas associadas a um passado, em oposição ao presente de frustrações, lembrando-a de seu passado “nas melhores escolas” enquanto a chama de “Miss Solidão”, em versos aos quais essas oposições conferem uma carga altamente irônica:

You've gone to the finest school all right, Miss Lonely
But you know you only used to get juiced in it

⁷⁶ Tradução literal de apoio ao leitor: “Como isso te parece/ Estar sem um lar/ Como um desconhecido completo/ Como uma pedra rolante?”.

And nobody has ever taught you how to live on the street
 And now you find out you're gonna have to get used to it
 You said you'd never compromise
 With the mystery tramp, but now you realize
 He's not selling any alibis
 As you stare into the vacuum of his eyes
 And ask him do you want to make a deal?⁷⁷

De que adianta a boneca ter frequentado a “mais bacana das escolas” [You've gone to the finest school all right, Miss Lonely] quando, sabemos pelo narrador, que ela é uma solitária que “costumava apenas se enfiar ali”? [But you know you only used to get juiced in it] A ironia aumenta quando ela nada aprendeu sobre o que mais precisa saber agora: viver na rua [And nobody has ever taught you how to live on the street/ And now you find out you're gonna have to get used to it]. Desde já, é inútil tentar relacionar esses dois versos à concepção escolar de Dylan, como suscitado por alguns críticos, porque não há elementos que confirmem essa interpretação pedagógica da palavra “school” nesse contexto. Aqui estamos diante de uma metáfora: “the finest school” que, embora não advogue nítida e exclusivamente em favor de uma única e compulsória interpretação, circunscreve-se, isto sim, no raio de abrangência semântica que faz sentido na estrutura de oposições de elementos organizados no texto em função do tema central, a trajetória da personagem.

Logo, “the finest school” é um elemento que contrasta com dois outros: primeiramente com a descrição da personagem ser “Miss Lonely”, já que “school” pressupõe um grupo e Miss Lonely pressupõe solidão; e, secundariamente, com o fato de agora ela ter que viver na rua e aprender coisas da rua, já que transita pela decadência do modo de vida que levava. Portanto, a concepção de “escola bacana” só faz sentido, nessa canção, enquanto estiver sob as noções de organização, suporte, orientação, rotina, pertença e coletivo em contraste com a concepção de “rua” enquanto estiver sob as noções de desorganização, abandono, desorientação, infrequência, solidão e individualismo.

Dessa maneira, “the finest school” pode ser qualquer coisa que pressuponha orientação de ideias, facilitadora da convivência na sociedade institucionalizada, típica dos bancos escolares, é certo, mas, sobretudo, em oposição à vida “on the streets” que, apesar de ameaçadora às organizações institucionalizadas, ainda é parte da sociedade por definição e regula-se também por um conjunto de leis às quais o acesso igualmente é negado aos que não passam por algum processo de aprendizado e iniciação. São como dois mundos opostos,

⁷⁷ Tradução literal para apoio do leitor: “Tu frequentaste a melhor escola tudo bem, Senhorita Solidão/ Mas tu sabes que apenas costumavas espremer a ti própria nela/ E ninguém nunca te ensinou como viver na rua/ E agora tu descobres que tu vais ter que te acostumar/ Tu disseste que tu nunca te comprometerias/ Com o vagabundo misterioso, mas agora tu te dás conta/ Ele não está vendendo quaisquer alibis/ Enquanto tu fixas o olhar dentro do vácuo dos olhos dele/ E pergunta-lhe tu queres fazer um acordo?”.

porém, cujos elementos se equivalem como duas imagens em reverso, num reflexo de espelho. A ironia está justamente em tanto valorizar, no passado, a entrada para um dos mundos quando a vida em sociedade, ao girar a sua roda da fortuna, lhe forçou no presente a entrada para o outro, sem que, no entanto, lhe fosse permitido reaproveitar o conjunto de ensinamentos já acumulados. Shelton chama a atenção para o uso da palavra “escola” nesse contexto como algo simbólico de um modo de vida. Segundo o biógrafo, “ele [Dylan] vê o horror que toma conta de alguém que subitamente escapa depois de passar muito tempo presa a qualquer tipo de vida. Para alguns a experiência é libertadora; para outros, evoca pânico e impotência”⁷⁸.

Além disso, sabemos pelo narrador que o interesse da boneca era “se enturmar” como fica claro nesse verso em que ele [o narrador] dirige-se à boneca com intimidade: “Mas tu sabe que tu só costumava te espremer ali” [But you know you only used to get juiced in it]. Eis a necessidade dela: pertencer a um grupo estabelecido e institucionalizado, fazendo pouca ou nenhuma diferença ser uma “escola bacana” ou uma seita. Assim, o que está em jogo aqui é mais o pertencimento em si, do que o grupo ao qual se pertence. Além do mais, para o narrador, que parece conhecer a personagem com alguma proximidade, ela já tinha dito que não se comprometeria com o vagabundo misterioso [You said you’d never compromise/ With the mystery tramp]. Isso é significativo porque esse adjetivo fica suspenso à relação com o narrador ou com a personagem. Não sabemos qual dos dois determina que o vagabundo seja misterioso, podendo ser tanto do ponto de vista do narrador como da personagem boneca. Isso, no entanto, sela uma separação entre vagabundos e não vagabundos, sendo que a boneca provavelmente pertencia a esse último grupo, no passado, quando ela podia simplesmente não se comprometer com ele. Entretanto, agora ela se aproxima dele para tentar um acordo, afinal ela tem que aprender com alguém, já que não seria na escola bacana, a viver na rua. Nada mais apropriado do que tentar um acordo com um vagabundo, do tipo aquele da canção de Hank Williams que se propusesse a sair do bom caminho e rolar estrada abaixo com ela, um baralho de cartas, uma jarra de vinho e um punhado de mentiras.

A boneca tenta o acordo, mas o resultado é frustrante, de acordo com o narrador, porque diante do vagabundo ela se dá conta do extremo isolamento entre eles, garantido pelo “vácuo dos olhos dele” [As you stare into the vacuum of his eyes]. Além disso, enquanto ela olha fixamente para esse vácuo, ela percebe que o vagabundo “não está vendendo álibis”

⁷⁸ SHELTON, Robert. *No Direction Home*. 2011, p. 392

[He's not selling any alibis], ou seja, não há nele desculpas, nenhuma razão esfarrapada, para aliviar a existência criminosa dela.

Além disso, o narrador de Dylan é implacável ao elencar as ironias às quais essa personagem é submetida nas duas últimas estrofes de nove versos cada uma: ela nunca virou para trás para olhar as “carrancas dos palhaços quando eles vinham fazer truques” para ela; foi difícil para ela descobrir que os exóticos amigos de outrora, que dirigiam carrões e exibiam bichos de estimação, roubavam tudo o que podiam dela; o anel de diamante que ela tem agora, resultado das festas entre “pessoas bonitas bebendo e trocando todo o tipo de presentinhos valiosos”, deve ser “empenhado”, aconselha o narrador; e finalmente, “Napoleão esfarrapado”, diz o narrador, que antes a “entretinha com a linguagem que ele usava”, agora a chama e ela não pode recusar porque ela já “não tem mais segredos pra ocultar”.

O chamado de “Napoleão esfarrapado” parece sugerir uma espécie de perspectiva de redenção para a boneca, já que ele é o único personagem que, segundo ficamos sabendo pelo narrador, a chama, ou seja, faz o único movimento na direção dela ao qual ela não pode dar-se ao luxo de recusar. O narrador, nesse meio tempo, a empurra para Napoleão esfarrapado, como notamos nos versos “Vá até ele agora, ele te chama, tu não pode recusar” [Go to him now, he calls you, you can't refuse]. As razões disso estão associadas ao fato de Napoleão esfarrapado saber seus “segredos”, deixando-a sem nada para barganhar atenção [You're invisible now, you got no secrets to conceal]. Com isso, inferimos que ela barganhava atenção em troca de segredos aos quais tinha acesso, seja dela mesma, seja de outras pessoas.

Mas, apesar dessa perspectiva de redenção, ela termina sendo “invisível” no presente, em oposição a toda a visibilidade experimentada no passado. Então, não fica claro se ela aceita a redenção e movimenta-se em direção a Napoleão esfarrapado, no entanto, o narrador nos dá a entender que ela “não tem nada, logo não tem nada a perder” [When you got nothing, you got nothing to lose].

Dessa maneira, apesar de todas as agruras, a canção não evolui para o extermínio da personagem, mas para seu reposicionamento social equivalente a uma intersecção de consciência, que pode ser tão tensa quanto é a situação de vivenciar os conflitos entre o auge do passado e a decadência do presente. Essa intersecção de consciência é, porém, tudo o que o narrador oferece a ela no dilema final cuja tensão é muito semelhante à lenda da encruzilhada do blues.

Por último, é uma canção a respeito da decadência pessoal experimentada pela personagem diante da observação e interferência conscienciosa do narrador que às vezes lembra o grilo falante de Colodi com notas de sarcasmo, atuando como um referencial sócio-

moral para atitudes da personagem que, nessa história, parece ser a boneca mentirosa, com a ressalva de viver na canção de Dylan como uma inconsequente, algo estupidificada, marionete diante das ilusões a sua volta. Pode-se notar ainda alguma semelhança com a decadência observada na trajetória da personagem Moll Flandres, no romance do inglês Daniel Defoe *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1721), com a ressalva de esta última ter se beneficiado da sorte, senão compaixão, de um marido que compreende as desgraças vividas por ela como algo que seria absolutamente inevitável. Enquanto Moll Flandres tem a culpa aliviada pelo arrependimento, a boneca de “Like a Rolling Stone” rola como uma pedra solta e vai parar numa encruzilhada com as desgraças expostas e decisões a tomar. O narrador não a poupa, Dylan tampouco. Greil Marcus comenta:

Quando o disco acaba, quando ele desaparece no clamor de seu próprio esvair até o silêncio, ou o próximo comercial, sentimos como se estivéssemos numa jornada, como se estivéssemos atravessando um país inteiro que não é nem estranho nem estrangeiro, porque é evidentemente o nosso. (MARCUS, 2010, p. 125)

É a representação dessa jornada – percebida por Marcus ali na citação – que é impressa e estabelecida como imagem principal na canção de Dylan. Essa representação contém elementos de vários países, não apenas os Estados Unidos, porque seu conjunto é maior do que o conjunto dos elementos regionais excepcionais, raros e singulares americanos, privilegiando, dessa maneira, um modo de vida e de ser que também são encontrados além das fronteiras nacionais. Assim, vislumbramos sem muita resistência as razões pelas quais essa canção é tão citada entre os brasileiros. Compreenderemos seus detalhes, porém, apenas ao examinar as letras das versões no próximo capítulo.

Para finalizar, acrescento uma observação pessoal acerca das lembranças ativadas com essas análises. Durante os comentários de “Lost highway”, de Hank Williams, que pode ser traduzida como “Estrada Perdida”, em minha memória soava uma música popular brasileira de 1977, intitulada “Estrada da Vida”, cuja letra eu reproduzo abaixo para o leitor notar as semelhanças, que vão além das mesmas palavras e se estendem ao tratamento do tema da trajetória do personagem narrador, também em primeira pessoa:

Nesta longa estrada da vida,
vou correndo e não posso parar.
Na esperança de ser campeão,
alcançando o primeiro lugar,

Mas o tempo cercou minha estrada
e o cansaço me dominou
minhas vistas se escureceram

e o final da corrida chegou.

Este é o exemplo da vida,
para quem não quer compreender:
Nós devemos ser o que somos,
ter aquilo que bem merecer.

Apesar de ser mais silenciosa, em relação aos detalhes da vida íntima do narrador e quando comparada à “Lost Highway”, de Hank Williams, “Estrada da Vida” possui elementos semelhantes: de religião e autoridade quando aborda o merecimento de ter algo, que pressupõe alguma espécie de julgamento moral ou social; de decadência do narrador pelo “cansaço que o dominou”; e do trabalho quando o narrador usa a metáfora da competição: “vou correndo e não osso parar/ na esperança de ser campeão/ alcançando o primeiro lugar” que pose se referir tanto à indústria em geral como à indústria do entretenimento. Competição, aliás, que o narrador perde, pois, dominado pelo cansaço tem suas vistas escurecidas ao final da corrida. Está ausente da estrutura, aqui, porém, a menção ao papel da mulher, tão comum nas canções sertanejas brasileiras, bem como nas caipiras americanas. Essa canção é de autoria de José Rico, da dupla Milionário & José Rico e fez massivo sucesso no rádio, em vendas e em shows pelo país ao longo da carreira desde os anos setenta até hoje⁷⁹.

A título de curiosidade e de sugestão de estudo prospectivo, vale lembrar que também na música popular brasileira há várias canções que tratam desse tema, sem respeitarem fronteiras de gênero. Um exemplo é “Infinita Highway” (1987), a terceira faixa do álbum *A Revolta dos Dândis* (1987), da banda porto-alegrense dos anos oitenta Engenheiros do Havaí. A canção contém o ponto de vista do narrador em primeira pessoa falando para uma mulher: “escute, garota, façamos um trato de não usar a highway pra causar impacto”. Isso é eloquente porque, apesar de aparentemente não ter uma longa tradição de releituras históricas como há na canção americana, a música popular brasileira estabelece conexões com a estrutura, o estilo e os temas relevantes para a arte da composição, seja de canções, poemas ou romances da história da literatura mundial, ampliando a discussão circunscrita aos gêneros, à classe e à educação dos cancionistas.

⁷⁹ O último show que eu assisti foi no dia 18 de fevereiro durante as comemorações da Festa Nacional da Uva 2012 em Caxias do Sul, na Serra Gaúcha.

2.4.3 Blonde on Blonde

Aqueles caras do Centro Poético querem que eu suba no palco deles agora. Onde eles estavam alguns anos atrás?

Dylan (*apud* SHELTON, *No Direction Home*, 2011, p. 469)

O álbum *Blonde on Blonde* foi lançado em maio de 1966 e completa o Primeiro Ciclo Rock. De acordo com Shelton (2011), as sessões de gravação tiveram início no natal de 1965, nos estúdios da Columbia em Nova York onde “não renderam nada” e em fevereiro de 1966 foram transferidas para Nashville onde “as ideias tomaram forma”. Esse atraso revelava uma atitude pessoal de Dylan que demonstrava grande cansaço, provavelmente decorrente do ritmo de até quatro shows por semana e que culminou no acidente de moto, dois meses depois, em 29 de julho de 1966. Ainda assim nota-se o tom divertido da abertura do álbum que Paul Nelson comparou a um “livro circense de estilos que desafiariam Picasso”⁸⁰.

Shelton diz que esse álbum começa com uma brincadeira e termina com um hino⁸¹ e que o tema dominante é o “enredamento” pelas circunstâncias do cotidiano, alternado com a espiritualidade. Essa percepção da estrutura encontra paralelo no comentário de Christopher Ricks (2009) que lembra a relação das palavras com as cores no título do álbum, em que o tom *blonde* se sobrepõe ao mesmo tom *blonde*, deixando pouco espaço para contrastes. De fato, além da relação entre as cores está a relação entre esses contrastes que nunca são excludentes entre si, mas privilegiam as sobreposições temáticas, mesmo quando são aparentemente contrárias. Esse é o temperamento do álbum *Blonde on Blonde*, que sobrepõe a diversão de “Rainy Day Women”, na primeira faixa, à contemplação de “Sad Eyed Lady”, na última, uma estrutura que é mais claramente perceptível quando comparado com *Christmas in the Heart* (2009), em que também há justaposição de um começo divertido, alegre e infantil, em “Here Comes Santa Claus”, a um final contemplativo e reflexivo em “O Little Town Of Bethlehem”. Ambos os álbuns se alinham segundo suas molduras de opostos, de preto no branco, digamos para manter a analogia com as cores, dentro das quais está todo o conteúdo de cinza, de variações de tonalidade, bem como de variações de temperamento e circunstância. Afinal, não apenas Wander Wildner, mas muita gente não consegue “ser alegre o tempo inteiro”.

Em Dylan, essa tristeza que ocupa mais intensamente o final dos álbuns em oposição à alegria do começo, nessas obras mencionadas aqui, tem uma explicação estilística dada pelo

⁸⁰ *Apud* SHELTON, Robert. *No Direction Home*. 2011, p. 457

⁸¹ SHELTON. *No direction home*. 2011, p.448

próprio músico e uma explicação conceitual dada por Shelton. Segundo este último, Dylan foca sua visão sobre um mundo em transformação⁸². Segundo Dylan, deve haver uma ordem para tudo⁸³, ao referir-se a *John Wesley Harding* (1967), álbum imediatamente posterior a *Blonde on Blonde* (1966) e que inaugura o período posterior ao Primeiro Ciclo Rock e ao qual Shelton se refere como “fase despreocupada”⁸⁴. Então, apesar de movimento e transformação serem conceitos amplamente explorados na obra dylanescas, frequentemente associada ao caos, eles não estão diretamente opostos ao conceito de ordem. A ordenação das canções alegres e juvenis nas aberturas dos álbuns em articulação com outras reflexivas e contemplativas nos encerramentos, sugere menos uma idealização de algum período da vida, menos ainda de uma eleição de algum período acima dos outros, seja revolucionário, religioso ou de juventude, e mais uma alternância de períodos, até uma ciranda, mas definitivamente uma sequência inexorável.

A primeira faixa “Rainy Day Women #12 & 35”, apesar do título enigmático, é elucidativa dessa atmosfera do álbum. Entre um arranjo divertido e debochado, o narrador enumera situações cotidianas nas quais ele é “apedrejado” por um indefinido e generalizado sujeito “eles”. Esse verbo apedrejar tem mais do que um sentido em inglês e em especial na obra de Dylan, o autor de “Like a Rolling Stone”, que pode comportar tanto as noções de andar a esmo como de se empedernir, tanto de se drogar quanto de punir. Aqui as noções do sentido das palavras se misturam como as cores. Esse estilo marca o álbum. Primeiramente, vejamos alguns versos dessa primeira faixa “Rainy Day” que dá o tom de apresentação da obra e depois nos deteremos às canções mais significativas para os cancionistas brasileiros.

Enquanto tenta segurar uma risada que não tarda a soltar-se, o narrador diz: “eles te apedrejam quando tu está tentando ser bom”; “eles te apedrejam quando tu está andando pela rua”; quando “tu está sentado à mesa do café da manhã”; quando “tu está tentando ganhar uma grana”; “tocando teu violão”; “dirigindo teu carro”; “caminhando sozinho para casa”; e finalmente “eles te apedrejam quando tu está deitado na tua sepultura”. Isto equivale a dizer que “eles” vão sempre apedrejar, de uma maneira ou de outra e nem sequer oferecerão razões para isso. Os versos nos quais “eles” apedrejam se intercalam ao longo da canção aos versos

⁸² SHELTON, Robert. *No Direction Home*. 2011, p.519

⁸³ *Apud* SHELTON, Robert. *No Direction Home*. 2011, p.534

⁸⁴ Shelton é mais específico ao mencionar essa fase posterior ao Ciclo Rock e a estabelece entre os anos de 1969 a 1974. Eu prefiro mencioná-la apenas como um indicativo de que o Ciclo Rock se encerra e mais um período começa. No entanto, seria prudente desenvolver a análise desses álbuns num outro trabalho para confirmar que a transição tenha sido mais densa do que aparenta e que talvez *John Wesley Harding*(1967) já contenha o germen dessa transição. O que me leva a essa hipótese é a estrutura narrativa do álbum, a sua abordagem à trajetória do personagem do tipo “bola pra frente” em oposição à decadência dos personagens explorada nos álbuns anteriores e cujo ícone é “Like a Rolling Stone”. Além disso, o comentário de Dylan acerca desse álbum, chamando-o de “primeiro álbum de rock bíblico”, é sugestivo de um álbum de iniciação do personagem.

nos quais “eles” dizem alguma coisa que varia entre uma ameaça e uma tolice. Por um lado “te apedrejam e dizem que é o fim”, “dizem que vão voltar” enquanto por outro lado, “eles te apedrejam e então dizem: “boa sorte”, “te apedrejam e então dizem que tu é corajoso”. É uma relação confusa e tensa em que o narrador nada pode fazer diante da mistura de perigo e desamparo, que de certa maneira resulta em uma relação patética entre o narrador e “eles”.

O narrador então se entrega à saturação impotente, diante do desamparo que essa relação causa, e adota a posição extrema no mote “Todos devemos ser apedrejados” [Everybody must get stoned] no qual “must” determina uma obrigação. É como se ele dissesse “Bem, já que não podemos com nosso inimigo, vamos nos juntar a ele”, com a ressalva de continuar avesso ao apedrejamento. Essa é a ironia, novamente, do narrador: fazer o que esperam que ele faça e continuar discordando. O mote é apresentado ao final de cada uma das cinco estrofes sempre no sexto e último verso: “Everybody must get stoned” que assim constitui o refrão da canção.

Novamente, aqui, a locução *get stoned* contém as mesmas noções de andar a esmo, se empedernir, se drogar e punir. Poderíamos entender qualquer uma das seguintes possibilidades respectivamente: “todos deveríamos ser vagabundos”, “todos deveríamos ser obstinados”, “todos deveríamos ficar chapados” e “todos deveríamos ser punidos”. Certamente, agora, as frases assim montadas deixam transparecer mais claramente o seu sentido de generalização e homogeneidade, que resultam insanos quando aplicados ao sujeito “todos”, segundo a mais simplória noção de justiça. Porém a questão está em outro lugar. Está na diferença dos pontos de vista acerca de quando, em que situação, usar cada uma das acepções. E, para isso, temos toda a lista oferecida pelo narrador na sua história cheia de circunstâncias cotidianas.

Por exemplo, o narrador “get stoned” quando ele está tentando ser bonzinho, quando é jovem e capaz, quando ele está dirigindo e quando está tentando ganhar dinheiro. Quais das acepções anteriores nós deveremos usar nessas circunstâncias? Seria “todos deveríamos ser obstinados”? Seria “todos deveríamos ser punidos”? Além dessas, outras circunstâncias aparecem, afinal, porque somos cercados delas no cotidiano. Mas quando mudam as circunstâncias mudarão as acepções que daremos às palavras para expressá-las ou seguimos com as mesmas sentenças, repetidas exaustivamente sem se importar?

Em outros exemplos, o narrador *get stoned* quando está tentando ir pra casa, quando está caminhando pela rua e quando está chegando em casa. Em outras, ainda, ele *get stoned* quando está todo solitário, quando está tocando violão, quando está à mesa tomando o café da manhã e até mesmo quando está em sua sepultura, no verso de encerramento da canção. À

última dessas circunstâncias, que noção de *get stoned* aplicaríamos para a frase “everybody must get stoned”? Todos nós em nossa sepultura, isto é, diante da morte, deveríamos ficar chapados? Ou obstinados? Ou deveríamos começar a andar a esmo como vagabundos? Ou, enfim, sermos punidos? O leitor precisará escolher, pois aqui há mais perguntas a fazer do que respostas a oferecer, como não raro na obra de Dylan desde 1963. Há mais convite à reflexão e análise do que ao estabelecimento de leis e recrutamento de ativistas.

Da mesma maneira, a defesa de ser “Rainy Day Women #12 & 35” uma canção definitivamente sobre drogas é baseada mais em ingenuidade do que em astúcia. Certamente a interpretação encontra apoio nas gírias usadas no texto, como “rainy-day woman” e “get stoned” que, de fato, remetem respectivamente a cigarro de maconha e ficar chapado. Além disso, segundo Shelton (2011) Dylan aparecia em seu estado “mais truculento, brincando com o título, o vocal de banda de rua, as risadas, a instrumentação maníaca e uma variedade de jogos de palavras sobre álcool e drogas”⁸⁵. Entretanto ela foi levada de tal forma e tão a sério para o campo da realidade que a canção foi banida das rádios americanas e britânicas. Vale lembrar que as relações entre os elementos poéticos de “Rainy Day Women” são como o título do álbum, sobrepostas tom sobre tom. Algumas interpretações levarão, decerto, em consideração essa complexidade. Ademais, se essa canção fosse definitivamente sobre drogas, não seria necessário mais do que um parágrafo para terminar sua análise. Nada mais teríamos a dizer, tampouco a perguntar. Nesse caso, não deixa de ser devastadoramente surpreendente a capacidade de simplificação com a qual se debruçam alguns intérpretes sobre essa canção e outras, cercando de grande ironia qualquer um que se julgue com a cabeça aberta pelas portas da percepção.

Ao contrário, se pensarmos em quem poderia ser o sujeito “eles”, deveremos então considerar alguma abrangência semântica maior do que a simples relação entre pronomes relativos em um texto ou de sinônimos em um dicionário de gírias. Pelo fato de esse sujeito não estar definido no texto, essa indefinição torna-se eloquente, ou seja, é justamente pelo uso desse recurso de indefinição que Dylan pode abarcar vários significados à palavra e assim compor um sujeito amplo. Então “eles” é o sujeito que pode referir-se desde a noções de grupo de amigos, familiar, profissional até às noções de grupo cultural, organizacional, institucional da sociedade em que o narrador da canção vive. Isso amplia também a noção de existência da pessoa que vai do âmbito individual e concreto ao mais coletivo e abstrato. Ambos marcados por intersecções.

⁸⁵ *No Direction Home*, p.449

2.4.4 Ser ou não ser poeta não é a questão

Eu sei como aquele garoto se sente. Sei como é ser um garoto numa cidade pequena, em algum lugar, tentando tornar-se um escritor.

Dylan em 1966, sobre o envelope que recebeu com os poemas do fã de Nebraska.

(In: SHELTON, *No Direction Home*)

Finalmente, a época de lançamento desse álbum foi também o momento de reorientação da crítica e da percepção, como nos conta Robert Shelton (2011), da convergência entre rock, arte e literatura. Além disso, o ouvinte também alterava sua percepção da canção aproximando-a da arte literária porque se deixava levar pela “intensa perplexidade” que ambas suscitam. Ao fazermos essa aproximação, segundo Shelton, “escutamos coisas que finalmente percebemos dizer algo que nós mesmos pensamos, e então queremos saber mais a respeito do escritor que é capaz de nos dizer algo a nosso respeito”⁸⁶.

Numa noite de março de 1966, Dylan conversa com seu biógrafo sobre a música folk que ele fazia e que considerava histórico-tradicional e sobre as mudanças que ocorreram na sua música no período pós-guitarra. Dylan declara:

Não houve nenhuma mudança. Nenhum instrumento mudará o amor, a morte, em nenhuma alma. Minha música é minha música. Eu nunca gravei uma canção folk. Chamemo-la de música histórico-tradicional. Quero compor música agora. Até *Bringing it All Back Home*, compor era secundário. Eu ainda era um cantor. Então eu soube que precisava escrever canções. [...] Fazer com que aquelas pessoas da literatura, algumas delas pessoas da poesia sentassem com os meus discos, isso seria bom. (*apud* SHELTON, 2011, p.476)

Se o instrumento, aqui ele se refere à guitarra elétrica, não foi o que mudou a sua música, a sofisticação da composição foi. Quando se refere à escrita, Dylan comenta seu poema em prosa “My Life in a Stolen Moment” de 1962 como uma lembrança de rascunhos que “um dia poderiam tornar-se romances”⁸⁷ demonstrando seu interesse na linguagem literária desde muito cedo. É com as canções, no entanto, mais do que com o livro *Tarântula*, ou o poema “My Life in a Stolen Moment” que Dylan se aproxima da literatura. Aqui, ser ou não ser poeta não é a questão, mais eloquente é o mérito de usar recursos da linguagem literária. Na introdução ao *Cambridge Companion to Bob Dylan*, publicado em 2009, o editor Kevin J. H. Dettmar explica que Dylan não tem o mérito de ter publicado uma obra literária nos moldes tradicionais,

⁸⁶ SHELTON, R. *No Direction Home*, p.456

⁸⁷ SHELTON, R. *No Direction Home*, p.495

Mas a obra de Dylan é literária, eu gostaria de defender, no seu fundamento: a sensibilidade e a percepção dele se voltam quase instintivamente para os recursos da linguagem literária de modo a manifestar a si próprio, “transmutando”, como proclama audaciosamente Stephen Dedalus de Joyce, “o pão de cada dia da experiência cotidiana em um corpo luminoso de vida perpétua.”⁸⁸

Assim, o que vemos em Dylan, principalmente a partir desse álbum, é uma composição de letra sofisticada pelo recurso à linguagem literária, que se associa ao gênero singelo da canção. Afinal, ser poeta laureado não é pré-requisito para compor canções. A leitura, porém, é indispensável, como já vimos. Além disso, Dettmar (2009) acrescenta que a grande divisão separando textos em alta e baixa cultura tem sido “encurtada pela esfera pública que Dylan habita”, logo, também na academia, a exclusão arbitrária do que é considerado “baixo”, o popular, do ponto de vista acadêmico, “é hoje, uma coisa do passado”⁸⁹.

Desse álbum *Blonde on Blonde*, a canção mais importante para nossa pesquisa é “I Want You”, a quinta faixa, que tem uma versão brasileira oferecida por Chico Amaral em “Tanto” (1992), do Skank.

⁸⁸ No original: But Dylan’s work is literary, I would want to argue, in the most fundamental of ways: his is a sensitivity, and a sensibility, that turns almost instinctively to the resources of literary language in order to manifest itself, “transmuting,” as Joyce’s Stephen Dedalus brashly proclaims, “the daily bread of experience into the radiant body of everliving life”.

DETTMAR, Kevin J. H. "Introduction." *The Cambridge Companion to Bob Dylan*. Ed. Kevin J. H. Dettmar. Cambridge University Press, 2009. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press.

⁸⁹ Idem.

3 COMO OS BRASILEIROS LERAM BOB DYLAN?

- Não acha que teus primeiros álbuns eram muito melhores do que os de agora? -
 Quem disse isso? - Aquele ali.- Pergunta pra ele se ele é americano.- Tu é
 Americano?- I'm French.- Então é provavelmente por isso que tu acha que meus
 primeiros álbuns são melhores.

Dylan e seu intérprete francês, na coletiva à imprensa em Paris, França, 1966.

A arte em sentido amplo, representada aqui pela letra da canção, assim como a literatura, segundo nos ensina Antônio Candido, não é um “veículo da tríade famosa – o Verdadeiro, o Bom, o Belo – nem é um apêndice da instrução moral e cívica”, mas “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras”⁹⁰. A canção de Dylan também é uma obra que pode ser tomada na mesma perspectiva candidiana, pois levanta mais perguntas a partir das coisas da vida do que oferece respostas discriminadas *a priori*.

A partir dessa perspectiva, vamos observar inicialmente as versões brasileiras feitas para as canções inseridas no contexto pré-ciclo rock, que são “Man Of Constant Sorrow” (1962), “Don’t Think Twice It’s All Right” (1963) e “Blowin’ In The Wind” (1963). A primeira tem uma versão em 2003 pelo grupo Trem 27, intitulada “Man Of Constant Sorrow” incluída no álbum independente *Bluegrass 4 Breakfast*. A segunda tem uma versão do tipo tradução em letra total em 2008 por Zé Ramalho, intitulada “Não Pense Duas Vezes, Tá Tudo Bem”. Foi incluída no álbum de homenagem a Dylan, pela EMI Music Brasil, *Zé Ramalho Canta Bob Dylan*.

A terceira tem quatro versões do tipo traduções em letra total: uma em 1978 que deixou o título e o refrão no original; outra em 1980 com algumas alterações na tradução, mas base da letra; outra em 2003 no que caracteriza uma versão de versão, acrescentando, assim, alguma importância à repercussão dessa versão entre os cancionistas e apreciadores brasileiros, pois parece reverberar conforme é introduzida ao público em geral; e em 2008, a última do período brasileiro estudado, outra versão do tipo tradução em letra total, diferente da primeira letra. São elas respectivamente: em 1978, a tradução por Diana Pequeno, no álbum homônimo lançado pela RCA Victor, intitulada “Blowin’ in The Wind”; em 1980, por Durval e Davi sobre a base da tradução de Diana Pequeno com modificações, intitulada “A Resposta Está no Ar”. Eles a incluíram no álbum *O homem da terra* (1980), lançado pela

⁹⁰*Ibidem* .p.83.

Continental; em 2004 uma provável versão de versão por Di Paullo & Paulino para o álbum *O Coração Chora*, lançado por Talismã Music, a décima segunda faixa, também intitulada “A Resposta Está no Ar”; em 2008 outra tradução em letra total por Zé Ramalho, intitulada “O Vento Vai Responder” e foi incluída também no seu álbum de homenagem, pela EMI Music Brasil, *Zé Ramalho Canta Bob Dylan*.

3.1 TREM 27

“Man Of Constant Sorrow” é um folk tradicional americano sobre o qual Dylan faz uma versão para seu álbum de estreia em 1962. O estatuto de *traditional song*, atribuído a essa canção, significa que ela não tem autor evidente, mas pertence ao folclore americano, nesse caso a outros folclores também, já que se encontram referências ainda anteriores, no folclore irlandês. Sua autoria chegou a ser atribuída a Richard “Dick” Burnett (1883-1977), mas ele alega tê-la aprendido de alguém. Lembrando o alerta de Raymond Williams apresentado na introdução desta pesquisa acerca do problema de perspectiva que nos leva a remeter indefinidamente ao passado, vale retomar uma pequena dose da história conhecida dessa canção.

Então, nesses aproximadamente duzentos anos de idade (e provavelmente de edição do título e da letra), “Man Of a Constant Sorrow” foi popularizada em disco, por Emry Arthur (1900-1966) nos anos vinte⁹¹, Carter Stanley (1925-) nos anos cinquenta e Mike Seeger (1933-2009) nos anos sessenta, para citar alguns exemplos americanos profundamente relacionados ao *bluegrass* ou *mountain music*, como também é chamada. No cinema, a canção foi parte significativa do enredo de *O Brother Where Art Thou?*(2000), pelos irmãos Joel e Ethan Coen, na sua releitura da *Odisséia* de Homero⁹², cuja escolha do repertório esteve sob a produção de Joseph Henry Burnett, conhecido como T-Bone Burnett também pela produção musical de *Big Lebowski*. Burnett escolheu a versão de “Man Of Constant Sorrow” que mais se aproximou ao estilo de Carter Stanley dos Stanley Brothers para o filme. Não apenas por

⁹¹ Segundo Michael Gray, Emry Arthur foi um músico do Kentucky que primeiro gravou uma versão de “Man Of Constant Sorrow” para a gravadora Vocalion, em Chicago, em 18 de janeiro de 1928. Posteriormente, em setembro de 1931, em Wisconsin, Emry Arthur a regravou para a Paramount onde também trabalhava como empregado na fábrica. Arthur, seus irmãos e Dick Burnett foram vizinhos em Indianápolis, nos anos sessenta, e todos coletavam canções que aprendiam para gravar. GRAY, Michael. *Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Continuum, 2006.

⁹² No Brasil, o filme estreou com o título *E Ai, Meu Irmão, Cadê Você?*

essa canção, mas pela trilha sonora toda, Burnett obteve enorme repercussão que, segundo ele, acabou por reintroduzir esse estilo à cultura pop do século 21, nos Estados Unidos⁹³.

No Brasil, “Man Of Constant Sorrow” foi retomada pela banda gaúcha Trem 27 em 2003 para o seu álbum independente *Bluegrass 4 Breakfast*. A banda manteve a letra como no original no sentido tradicional e apresentou um arranjo cuja sonoridade se aproxima da versão apresentada na trilha sonora produzida por T-Bone Burnett, logo, também da versão do Dr Carter Stanley. Por isso, não se pode dizer que essa versão seja exatamente uma regravação de Bob Dylan, como fazem Caetano e outros mencionados nesta pesquisa (ver Quadro 1 no capítulo 1). O resultado final da versão do Trem 27 é mais bluegrass, mais rural, mais dançante e mais irlandesa, quando comparada com a versão de Dylan que é mais blues, mais urbana, mais triste e mais americana. Numa comparação poderíamos dizer que enquanto a versão Dylan tem mais elementos que remetem ao trem, no compasso e no som da gaita de boca, a versão do Trem 27 tem mais elementos que remetem à paisagem, no ritmo e no andamento das cordas. Ainda, na versão do Trem 27 ouvem-se ecos do belíssimo álbum *Cowboys Espirituais*⁹⁴, de 1998.

Brian Hinton, o musicólogo inglês, em seu livro *Bob Dylan Gravações Comentadas e Discografia Completa* (2009), afirma que o conteúdo desse álbum de estreia *Bob Dylan* (1962) é “reflexo de um jovem obcecado pelo passado, mas que cavalga o *Zeitgeist*”. Esse é um termo alemão cuja tradução significa espírito de época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Tanto pelo uso que Hinton dá ao termo, como pela análise das canções que já fizemos aqui, entendo que Dylan estuda o passado da canção americana, lido nas próprias canções, e procura lhe redefinir o papel no clima cultural da época em que ele vive, sem esquecer-se de mencionar, seja na forma e no tema, seja no uso dos instrumentos e do canto, todas as outras contribuições culturais, não americanas, numa relação que torna difícil, senão praticamente impossível, categorizá-las por afiliações nacionalistas ou regionalistas dentro desse mesmo álbum. Isso pode ser evidenciado na versão que ele faz de “Man Of Constant Sorrow” em que Dylan retoma esse marco da tradição bluegrass principalmente no que se refere ao elemento

⁹³ T-Bone Burnett explica isso em entrevista ao apresentador Bob Boilen, no programa *All Songs Considered*, na rádio NPR em 23 de agosto de 2011, na ocasião do lançamento da coleção comemorativa do décimo aniversário da trilha sonora de *O Brother Where Art Thou?*

⁹⁴ O álbum é de autoria da banda também chamada Cowboys Espirituais que divide músicos com a banda Trem 27 composta por Marcio Petracco, ex-TNT e Cowboys Espirituais, atualmente com a Locomotores (violão, dobro e pedal steel guitar), Diego Garcia (vocal), Heine Wentz (violino), Renato Velho (banjo e serrote), Dennis Vanzetto (contrabaixo acústico), Leandro Roslaniec (bandolim), e Alex Rossi (gaita). Disponível em: < <http://durango-95.blogspot.com.br/2006/11/byografia-trem-27.html>>. Acesso: 19 mar 2012.

vocal e justapõe as marcas da tradição afro-americana em seus elementos que remetem ao blues. É como se ele dissesse figurativamente: olhando aqui de cima do meu *Zeitgeist* vemos que a música popular americana é feita dessas duas vertentes.

Dessa maneira, a versão do Trem 27 apesar de se aproximar mais da orientação bluegrass, também suscita justaposições culturais pelo simples fato de o álbum ser lançado para o público brasileiro, o qual passa a ter a oportunidade de ser apresentado à leitura da tradição folclórica irlandesa, afro e americana, cujo rastro chega até aqui. Dadas as raízes culturais da música popular brasileira que vão da polca ao tango, passando pela rancheira e o maxixe, nada mais justo do que considerar mais essa vertente. É como um convite aberto a todos os cancionistas e apreciadores para reinterpretar a MPB na sua riqueza de gêneros, sem falar nos ecos de moda de viola que ressoam do álbum *Bluegrass for Breakfast*. Se considerarmos que o título traduz por “música caipira para o café da manhã”, remetendo-nos à uma metáfora do alvorecer, poderemos imaginar que até o jantar, isto é, ao anoitecer da música popular brasileira teremos outras versões da tradição.

Outra afirmação de Brian Hinton (2009) sobre o primeiro álbum de Dylan no qual está “Man Of Constant Sorrow” e outras releituras tradicionais, “vendeu menos de 5 mil cópias”, o suficiente para ser considerado uma “mancada” do produtor John Hammond, porém, “apesar disso, o disco nunca saiu de catálogo e poderia ter sido gravado ontem”. Gravar ontem, nas palavras de Hinton, é exatamente o que faz o Trem 27 quando recupera canções tradicionais tão antigas e aparentemente longínquas culturalmente do Brasil e as submete à audição do público gaúcho de 2003. É sim a oportunidade brasileira de reintroduzir, como disse T-Bone Burnett, esse estilo à cultura pop do século vinte e um.

Além disso, gostaria de sugerir ao leitor a audição de todo o álbum *Bluegrass for Breakfast*, dando especial atenção à terceira faixa “In The Pines” que é outro caso de *traditional song* cuja origem perdida provoca inúmeros trabalhos de pesquisa. A belíssima versão do Trem 27 pode ser ouvida em comparação com a versão da banda Nirvana, feita por Kurt Cobain na sua criticamente aclamada releitura de Lead Belly intitulada “Where Did You Sleep Last Nigh”, a última faixa do álbum *MTV Unplugged in New York*, lançado postumamente em 1994. A sugestão se apoia no fato de ambas as bandas serem compostas por cancionistas não apenas nascidos na mesma época, ou seja, nos anos sessenta, como também por terem produzido na mesma época, ou seja, ao longo dos anos oitenta e noventa e, mesmo como abismo cultural que os separa, terem se aproximado nas suas releituras de num período remoto do tempo, através de uma canção tradicional. Seria uma fértil triangulação entre versões que suscitaria o mapeamento de todos os “altos e baixos, luzes e sombras”,

como lembra Antonio Candido no início desse capítulo, que essa arte de fazer canções despertaria, assim como a literatura, oportunizando o levantamento, não de respostas, mas de perguntas acerca da ponte cultural que separa e une Brasil e Estados Unidos.

3.2 DIANA PEQUENO

A primeira tradução para “Blowin’ In The Wind” (1963), de um total de quatro versões das quais essa canção foi referencial no Brasil, foi feita em 1978, por Diana Pequeno. A cantora estudou no famoso Colégio de Aplicação – um dos grandes referenciais em termos de educação dos anos 50 aos 70, do qual partiu para a Universidade Federal da Bahia (UFBA), no curso de engenharia elétrica⁹⁵. Segundo Cravo Albin, Diana Pequeno é “chamada de Joan Baez brasileira, pela pesquisa de músicas engajadas, tanto latinas quanto de roda, que incluiu em seu repertório”. Essa comparação requer uma breve apresentação da referência americana que serve como modelo.

Baez (1941-) é americana nascida em Nova York, uma ativista pelo movimento dos direitos civis, pela paz e pelo ambiente. Ela começou a carreira de cantora no Festival Folk de Newport em 1959, e gravou seu primeiro álbum no ano seguinte pela Vanguard, intitulado *Joan Baez* (1960). É uma cantora que principalmente interpreta compositores de destaque desde a década de sessenta, não escreveu tantas canções quanto dedicou-se principalmente a interpretações de canções tradicionais e as chamadas canções de atualidade ou *topical songs* com sua voz de cantora lírica meio operística, numerosas em seus álbuns ao longo de toda a carreira até 2008. Gravou várias canções em espanhol. Em 1968 ela gravou um álbum duplo inteiramente de canções escritas por Bob Dylan, *Any Day Now* (1968) e também regravou “Blowin’ in the Wind” em dois álbuns: *From Every Stage* (1975) e *Rare, Live & Classic* (1993) no qual ela faz um dueto com Dylan nessa canção.

No documentário dirigido por Martin Scorsese em 2005 *No Direction Home*, Baez é retratada como a amiga maternal de Bob Dylan, ajudando-o a fixar a pestana ao violão, a se posicionar no palco, a tomar rumo, e segundo ela mesma: Dylan era uma pessoa que “despertava o instinto maternal em qualquer uma”; “eu sabia que seria uma estrela massiva e eu adorava isso”; “ele nos deu até aquele momento, as melhores canções que eram nosso arsenal dos direitos civis anti-guerra”; “com alguém que se comporta como ele, hoje eu vejo, ele é único e admirável, mas ele é um pé no saco se tu está tentando trabalhar com ele, eu quero dizer, ele é um pé no saco se tu está esperando alguma outra coisa dele”; “eu era jovem

⁹⁵ Wikipédia, verbete Diana Pequeno. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Diana_Pequeno>. Acesso: 15 fev 2012.

e tinha expectativas, eu queria estar bem onde estava a ação”. Essa é Baez em suas próprias palavras. Sua música, porém, não é assunto desta pesquisa e não será analisada aqui.

Resta apontar que Baez gravou duas músicas brasileiras, “Manhã de Carnaval” de Luiz Bonfá e Antonio Maria, listada como tradicional no álbum *Joan Baez in Concert, Part 2* de 1963 e “Bachianas Brasileiras nº 5: Aria” de Heitor Villa Lobos no álbum *Joan Baez/5* em 1964. Então, quando Cravo Albin emparelha Diana Pequeno com Joan Baez ele está provavelmente se referindo a esse tipo de engajamento que acabamos de notar nas entrelinhas do discurso de Baez. É um comprometimento com a luta contra o que está errado aos olhos de grande parte da população e que se manifesta publicamente em um movimento social e que deve ser abordado nas canções como um tipo de arsenal.

Quando Cravo Albin menciona a “pesquisa por músicas engajadas” como o critério de semelhança com Joan Baez, ele está definindo uma característica de Diana Pequeno e concomitantemente levantando uma hipótese sobre o tema condutor do álbum e talvez da carreira da artista. Para determinar, porém, o que seja engajamento, consultemos a acepção de Houaiss, inicialmente. Para o autor, o termo engajamento significa participação ativa em assuntos e circunstâncias de relevância política e social, passível de ocorrer por meio de manifestação intelectual pública, de natureza teórica, artística ou jornalística, ou em atividade prática no interior de grupos organizados, movimentos, partidos etc. De acordo com essa definição, ambas as cantoras são engajadas.

Na análise, no entanto, o engajamento que possa ser demonstrado pela letra da versão de Diana Pequeno é o mesmo que o da versão original, porque a letra em português revela uma tradução fiel, no sentido que a define Paul Ricoeur, ou seja, o mais próxima possível da original procurando servi-la como uma serva à sua senhora⁹⁶. Entretanto, o contexto do álbum no qual a versão está inserida apresenta algumas diferenças estruturais quando comparado ao contexto original. Já que o álbum de Dylan foi comentado há poucas páginas atrás, vamos às canções do álbum de estreia da artista, no qual está “Blowin’ In The Wind”. São elas: “Cancão de Fogo” de Cândido de Jesus Silva; “Mestre Marajó - Canto de Pajelança” do folclore brasileiro; “Assim Preto e Brasa Branca” de Antônio Risério e Jorge Alfredo; “Milonga de Andar Lejos” de Daniel Viglietti; “Cuitelinho” do folclore brasileiro, adaptada por Paulo Vanzolini e A. Xando; “Águas do Sertão (Fio d’água)” de Fernando Lona e Carlos Pita; “Relvas” de Dércio Marques e Claudio Murillo; “Blowin’ In The Wind” de Bob Dylan; “Los

⁹⁶ RICOUER, Paul. *Sobre a tradução*.

Caminos" de Pablo Milanez; "Laços" de Carlos Pita; "Anjo de São Raquel" de Cândido de Jesus Silva; "Acalanto" de Elomar Figueira de Melo; e "Disfarce" de Sergio Sá.

Vamos analisar a canção de abertura do álbum, com a finalidade de estabelecer o rumo conceitual no qual estará inserida a versão de Bob Dylan que será estudada dentro desse contexto. O álbum homônimo de apresentação de Diana Pequeno abre com a faixa: "Cancão de Fogo", cujo título, embora pareça à primeira vista um erro de ortografia, remete ao nome de um pássaro das zonas semiáridas do Nordeste do Brasil, também conhecido como Gralha Cancã (*Cyanocorax cyanopogon*), residente permanente do nordeste brasileiro, segundo o Centro Nacional de Pesquisa e Conservação de Aves Silvestres. Segundo o banco de dados do acervo CEDAE de Literatura Popular da Unicamp⁹⁷, "cancão" refere-se à estória de cordel, sem autor definido, intitulada "A vida de Cancão de Fogo e Seu Testamento" identificada como "propaganda da Lira Nordestina".

O texto da lira nordestina, porém, é significativamente incompatível com a canção de Diana Pequeno não só na estrutura como no tema. O cordel estrutura-se em 158 sextilhas de rima regular (ABCDBD), em heptassílabos que versam sobre um menino trapaceiro que rouba velhos indefesos. As trapaças aumentam quando Cancão de Fogo se une ao parceiro Alfredo para fingirem-se de mendigos e ganharem um bom dinheiro em esmolas, sempre sob a condenação da mãe dele que, no entanto, nunca recusou a comida que vinha com o dinheiro roubado.

Já o texto da canção tem uma estrofe versando sobre um pássaro que fala sobre sua identidade e suas habilidades de atijar a luz da manhã:

Quem carrega pedra tem juízo mole.
Não fico nesse quarto escuro,
eu não sou coruja não.
Mais que aço, um preto cego eu sou canção de fogo
que canto um canto estalado como lenha verde
atijando o fogo que clareia a barra da manhã.

A letra mostra mais compatibilidade com a identidade do pássaro do que com a lira nordestina. No senso-comum, a Gralha Cancã é um pássaro barulhento e inteligente, capaz de descobrir qualquer coisa estranha na mata e avisar a todos, pelo que é considerada *a voz da caatinga*, representada na canção pelo "canto estalado" e pela alegoria do fogo atijado pelo pássaro, mitologicamente estabelecido como o Prometeu grego. Cancão, por sua vez, é endêmico do Brasil, o Cancão vive especificamente neste *habitat* e não em outro, o que

⁹⁷ Disponível em: < http://www.unicamp.br/iel/memoria/LiteraturaPopular/BancodeDados/Titulo_E/EN05.htm>

significa que ele não tem distribuição cosmopolita, segundo a qual poderia ser encontrado em todo o mundo. É assim que o narrador da canção se apresenta na abertura, quando foca na sua identidade verdadeira, fortemente associada ao pássaro nordestino brasileiro que, apesar da missão mítica ao estilo grego, dá um tom marcadamente regionalista à canção. Além disso, o homem rústico é tema e personagem de várias das canções desse álbum.

Isso me leva, neste momento oportuno, a rever o conceito de regionalismo e quem faz isso com clareza e objetividade é Antonio Candido, quando aborda o problema da função da literatura como representação de uma dada realidade social e humana. Segundo Candido, o regionalismo brasileiro é, por definição, cheio de realidade documentária:

O Regionalismo, que o sucedeu [ao indianismo] e se estende até os nossos dias, foi uma busca do *tipicamente brasileiro* através das formas de encontro surgidas do contato entre o europeu e o meio americano. Ao mesmo tempo documentário e idealizador, forneceu elementos para a autoidentificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais. [...] Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forcem o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. (CANDIDO, 1972, p.86)

A cultura urbana, contudo, sequer é mencionada na canção que se refere pontualmente à autoidentificação do personagem que diz “não sou coruja/ [...] sou canção de fogo” e mais amplamente à idealização da natureza que oferece um meio para manter aceso o fogo, tão necessário para a continuação da vida como se nota no verso: “a atiçando o fogo que clareia a barra da manhã”. A continuação da vida aparece no enredo da canção, através da alegoria do fogo matinal que é a luz do dia, e da metáfora do pássaro, o herói mítico que trará o fogo com seu canto e levará todos ao novo dia, ou seja, à nova vida, possivelmente cruzando a noite. Ainda assim, o herói, por ser pássaro tão específico, pitoresco e exótico, tem um forte elo com a natureza, o que sugere a existência de elementos concretos dessa canção associados à vida real. Esse tipo de elaboração não se desvincula das suas fontes de inspiração no real⁹⁸.

Entretanto, a elaboração dessa canção no álbum de Diana Pequeno, talvez se desvincule, neste ponto, das suas fontes de inspiração no real no que diz respeito a cogitar alguma possibilidade de mudança na identidade do personagem principal, tampouco de seu mundo, seja ela uma mudança específica da floresta para a cidade, seja genérica do rural para o urbano; e a narrativa, como se pode observar acima na letra, é atemporal, fixando essa interpretação à linha mitológica. Embora, atualmente, a Gralha Cancã, referência real ao personagem dessa canção, tenha por conta do desmatamento se expandido para o Sudeste do país e já se encontre instalada no Espírito Santo, tendo sido também avistada no estado do Rio

⁹⁸ CANDIDO, A. *A literatura e a formação do homem*.

de Janeiro⁹⁹, ou seja, tenha experimentado modificações na relação com o mundo onde vive e com o qual tem um vínculo natural, a canção a projeta de maneira idealizada no tempo e no espaço, reproduzindo a estética própria do regionalismo, como sugere Candido.

As outras canções desse álbum também seguem essa linha dando ao álbum esse temperamento regionalista a que Candido se refere. Por exemplo, a segunda faixa “Mestre Marajó - Canto de Pajelança” enaltece o passado de glórias do personagem em oposição ao presente de miséria. A canção é composta em versos de rima livre dispersas em três estrofes. O total da narrativa se desenrola em três frases sintaticamente completas e dispostas em versos, cujo narrador em terceira pessoa relata o que aconteceu com o personagem principal, Mestre Marajó. De acordo com o que possa sugerir o título, a “pajelança” aplica-se – não enquanto ritual de cura e magia que é pouco evidente na narrativa – mas como ritual que acompanha a decadência de Marajó, quase como um funeral em vida, que “já teve fama/ De gado e cavalaria/ hoje já vive explorado/ pelos piratas da vigia”. Nesses versos que contém a primeira frase da canção nota-se a decadência de Mestre, de sua vida a partir da condição de fama para outra de exploração, numa relação que opõe elementos de um tempo presente miserável ao passado de glórias.

Mestre Marajó é “Vaqueiro de Santa Helena/ tem cavalo, mas não tem sela/ inda já querer fazer/ da camisa da marcela”. Aqui está a segunda frase da canção que em nada contradiz a primeira frase e também explora o tempo passado quando “Mestre Marajó” era vaqueiro de Santa Helena em contradição com o tempo presente cuja condição da vida lembra a pobreza material de quem “tem cavalo, mas não tem sela”, apesar de ser espiritualmente rico, segundo a associação com a Santa. Finalmente a terceira frase que encerra a canção é: “Lá atrás daquele monte passa boi passa boiada/ também passam as mulatinhas dos cabelos cacheados”, cuja interpretação me escapa.

“Assim Preto e Brasa Branca” é a terceira faixa do álbum e traz dois personagens análogos ao dia e a noite, num cenário em que “olho d’água é nascente de sonho”, no contexto de “dia e noite alegria”. Mas o verso que se repete aponta para uma mudança que determina o fim daquela dupla onírica, em que “um dia a noite bate as asas, um dia o dia bate as asas”, numa bela metáfora da separação.

“Milonga de Andar Lejos” é cantada em espanhol, assim como fez em várias canções e álbuns seus, a modelo americana Joan Baez. Apoiado por um arranjo pungente, o narrador canta o seu desejo de reorganizar a geografia de sua terra:

“Yo quiero romper mi mapa,

⁹⁹ Galha-cancã, no verbete da Wikipédia.

Formar el mapa de todos,
Mestizos, negros y blancos,
Trazarlo codo con codo.”

Nesses versos, o narrador canta o ideal de aceitação e integração entre grupos desiguais por nascimento representados pelas etnias de mestiços, negros e brancos. Essas referências podem ainda conter as acepções de europeus, africanos e descendentes da união entre europeus e indígenas, se julgarmos pelo contexto latino-americano que a língua espanhola evoca nessa canção. Ele projeta, a partir da imagem de um mapa existente, outro mapa idealizado segundo “un territorio/ Donde las sangres se mezclan”. Nesse lugar, aparentemente mítico, “nós”, o sujeito dessa integração, seríamos os tipicamente nativos em oposição a “eles”, os “estrangeiros”, que seriam outros vindos de outro lugar talvez, mas certamente distantes como sugere a estrofe:

No somos los extranjeros
Los extranjeros son otros;
Son ellos los mercaderes
Y los esclavos nosotros.

Além de estrangeiros e mercadores, esses “outros” distantes são sinalizados com intenções escravocratas cuja expressão final estará na relação que nos aguarda. Nada promissora, aliás, a julgar pelo presságio de que “os escravos somos nós”. A canção termina com um pedido do narrador pela ajuda imediata do ouvinte solidário e pelo comprometimento em juntar-se ao coletivo ameaçado: “Ayúdeme compañero;/ Ayúdeme, no demore,/ Que una gota con ser poco/ Con otra se hace aguacero”. Diante dessa ameaça, o narrador espera de todos os que responderem ao chamado, que se unam como gotas em um aguaceiro, participando de forma homogênea do grupo do narrador, uma comunidade cujas cores do índio, do negro e do branco tornar-se-iam cristalinas em relação ao compartilhamento dos mesmos ideais.

A quinta faixa desse álbum é “Cuitelinho”, um exemplo das canções consideradas *traditional songs*, que tanto Baez quanto Dylan gravaram desde seus primeiros álbuns, essa é também uma canção brasileira de domínio público cuja origem nos remete aos caminhos perdidos do passado. No entanto, é importante lembrar que ela foi recolhida do folclore do Estado do Mato Grosso e adaptada por Paulo Emílio Vanzolini (1924-), paulista, compositor e doutor em zoologia pela Universidade de Harvard. Isso tudo antes de a canção ser gravada por vários músicos brasileiros, da bossanovista Nara Leão à dupla sertaneja Rio Negro e Solimões, passando por Almir Sater.

Cuitelinho, que dá o título à canção, é o nome de um pássaro, do tipo beija-flor, da família dos troquilídeos, ele é mencionado já na primeira estrofe em que o narrador descreve, em primeira pessoa, o lugar aonde chega:

Cheguei na bera do porto
Onde as onda se espaia
As garça dá meia volta
E senta na bera da praia
E o cuitelinho não gosta
Que o botão de rosa caia ai

Porto, ondas, garças e rosas são comuns em qualquer lugar, mas os troquilídeos são originários das Américas e ausentes no Velho Mundo. Isso limita o lugar, já na primeira estrofe, ao território do cuitelinho. Essa é a terra de onde parte o narrador, de uma região portuária para então, na segunda estrofe, entrar no Mato Grosso, como indicam os versos: “Eu entrei no Mato Grosso/ Dei em terras paraguaia” e sobre elas ele afirma: “Lá tinha revolução/ Enfrentei fortes bataia ai”. A revolução, aqui, não é uma projeção, nem uma idealização para a qual o narrador convoca o leitor, mas, sim, um fato que, segundo ele, fez parte da sua experiência de vida. O estilo da narração em primeira pessoa confirma isso. O recurso estilístico do narrador fictício já está estabelecido nessa canção tradicional ou, se preferirmos, nesse *folk song*.

Agora temos que lembrar o que Antonio Candido diz a respeito desse estilo, quando nos ensina a interpretar a técnica narrativa do escritor gaúcho Simões Lopes Neto:

Com a utilização do narrador fictício fica evitada a situação de dualidade, porque não há diferença de cultura entre quem narra e quem é objeto da narrativa. No entanto, aí está um ritmo diferente, estão certos vocábulos reveladores e ligeiras deformações prosódicas, construindo uma fala gaúcha estilizada e convincente, mas ao mesmo tempo literária, esteticamente válida. (CANDIDO, 2002, p. 92)

A situação de dualidade a que o professor se refere diz respeito ao uso de dois estilos para a mesma narrativa, “predominante entre os regionalistas que escreviam como homens cultos”. Nos momentos da fala do narrador em terceira pessoa, eles mantinham a linguagem culta, mas no discurso do personagem rústico eles “reproduziam o aspecto fônico da linguagem do homem rústico”. Esse, para Candido, é “uma espécie de estilo esquizofrênico” que “puxa o texto para dois lados” e mostra o homem da cidade numa posição de superioridade “que o separava do objeto exótico que é o seu personagem”¹⁰⁰. Nessa canção nota-se alguns exemplos disso que o professor chama de ligeiras deformações prosódicas nos vocábulos: “espaia”, “bataia”, “navaia”, “faia” e “atrapaia” que estilizam a fala do homem

¹⁰⁰ CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. 2002, p.88

rústico do Mato Grosso quando ele se refere respectivamente a “espalha” (verbo espalhar), “batalha” (substantivo), “navalha” (substantivo), “falha” (verbo falhar) e “atrapalha” (verbo atrapalhar), bem como no uso dos plurais que segue outra regra, não a culta, marcando com a letra *s*, apenas o primeiro nome: “terras paraguaia”, “fortes bataia” que representa a fala de forma convincente e válida.

Para Candido, aquela “dualidade de notação da fala é injustificável” e “não pode ser explicada senão por motivos de ideologia” (p.89). Esse, felizmente, não é o caso dessa narrativa na qual a fala do narrador, em primeira pessoa, nos aproxima da experiência dele e nos permite estar por alguns instantes nos seus sapatos. Assim, acompanhamos sua trajetória de despedida da terra natal para entrar no Mato Grosso, passar por maus bocados no contexto dos conflitos históricos latino-americanos e, ainda por cima, seguir adiante sem retornar jamais, torturado pela saudade que “corta como aço de navaia”. Metáfora intrigante, que nos remete à violência dos campos de batalha.

No contexto do álbum, essa canção se destaca exatamente por apresentar os elementos da narrativa que a aproximam da realidade, enquanto as outras fortalecem a idealização de um mundo distante, ora no tempo passado, quando o mundo já foi muito melhor, ora num lugar indefinido, quando é neuroticamente ameaçador. Aqui, nós leitores, estamos lado a lado com o homem rústico fictício facilmente identificável nos elementos da realidade geográfica, histórica, cultural. Somos participantes de uma humanidade que também é a nossa, deste modo, prontos para incorporá-la a nossa experiência mais profunda através da visão da realidade que o escritor nos ofereceu¹⁰¹.

Nesse contexto do álbum como o vimos, “Blowin’ in the Wind” também destoa um pouco das expectativas iniciais do álbum, pois oferece poucas respostas e incerto rumo a seguir, quando comparada ao que a expectativa engajada de Pequeno, firme e combativa, necessitaria para ser exatamente engajada como requer o termo e sua modelo Baez. Como vimos na análise feita neste trabalho (ver capítulo 2), trata-se de uma canção, se não de esperança, de conforto, cujo horizonte não nega, ainda assim, as tensões da vida humana geradas no processo de obtenção de reconhecimento, conforto e paz. Que os processos se completarão, cedo ou tarde, seja o reconhecimento do homem que andou muitos caminhos, seja a existência da liberdade antes da morte, isso parece ser submetido a uma ordem natural, quase regulada pelas leis da física, mas compatíveis com um resquício de tensão que ainda se mantém por conta do desconhecimento acerca da hora, do dia, do quando, enfim. Portanto,

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*.

para essas perguntas que ainda restam, acerca do tempo, do quando e do onde, a resposta segue no ar. E não na boca de alguém, por mais bem intencionado, bom e verdadeiro que reclame ser.

Por um lado, é um interessante o equilíbrio acrescentado ao álbum quando Pequeno inclui uma versão de “Blowin’ in the Wind”, cuja perspectiva é a dos ventos de mudança. Por outro lado, a perspectiva dada por Baez e sua própria interpretação do engajamento da canção pode ter contribuído para gerar a expectativa de um conteúdo idealizado e revolucionário, cheio de rumo e determinação que poderá ter sido despertado tanto pela própria canção como pela mídia equivocada sobre ela, seja americana, seja brasileira. Entretanto, outra perspectiva será levada em consideração no trabalho da dupla sertaneja Durval e Davi, como veremos a seguir.

3.3 DURVAL E DAVI

A segunda retomada de “Blowin’ in the Wind” no contexto da música popular brasileira será em 1980 pela dupla sertaneja, Durval e Davi. Segundo Cravo Albin, que tem poucas informações biográficas e discográficas sobre a dupla, sabe-se, no entanto, que eles reuniam público de até 40 mil pessoas em seus shows nos anos oitenta. O texto da jornalista Sandra Cristina Peripato no seu blog Recantocaipira.com.br, informa que Durval e Davi são da cidade brasileira de Goianésia, do Vale do São Patrício, no estado de Goiás, e começaram a carreira ainda adolescentes, como muitas duplas sertanejas, participando de concursos, como esse que lhes conferiu prêmio, na Rádio Alvorada em 1971. Assim, nesse mesmo ano já tiveram o primeiro LP lançado pela Continental¹⁰².

O sexto álbum da dupla, *O Homem da Terra* (1980), também lançado pela Continental, é o foco de nosso interesse, por trazer na primeira faixa “A Resposta Está no Ar”, uma versão para “Blowin’ in the Wind”. As composições do álbum são, em sua maioria, canções autorais em parceria com outros compositores: Jaque, na segunda faixa “A Colheita”; Moniz, na faixa três “Agradecimento” em parceria com Davi; Milionário, da dupla Milionário & José Rico, na canção da quarta faixa “O Homem de Pedra” em parceria com Durval; Pina, na quinta faixa “Revivendo Minha Infância” em parceria com Durval; Cancioneiro e Sargento Juarez Miranda na faixa seis “A Coroa”; Vicente Dias e Clarice na sétima faixa “Mato Grosso Gigante”; Goiá e Waldemar de Freitas Assunção na oitava faixa “Campos Amados de Coromandel”; Sargento Castro na faixa nove “Pare Meu Coração” em parceria com Davi;

¹⁰² Site *Recanto Caipira*. Disponível em: < http://www.recantocaipira.com.br/durval_davi.html >. Acesso: 16 fev 2012.

Benedito Praconi na décima faixa “Céu da Terra” em parceria com Durval; Gilberto Gaspar na faixa onze “Mapa da Mina” em parceria com Davi; e Sebastião Leite e Rubens Avelino assinam a autoria da última faixa “Coisa da Vida”.

São doze canções que tratam do tipo de vida caipira, com detalhes minuciosamente narrados sobre as dificuldades, o comportamento, a religiosidade, o lazer, as festas nos ciclos de trabalho e folga, com narradores de agudo espírito crítico e lucidez. A linguagem desenvolvida nas canções é baseada nos “postulados de inteligibilidade”¹⁰³ como sugeridos por Antonio Candido. Os arranjos privilegiam a variedade de gêneros típica da música popular brasileira. Então se ouve no álbum: bolero argentino como em “Coisa da Vida”; polca paraguaia como em “Céu da Terra” e “Campos Amados de Coromandel”; rasqueado com influência da polca paraguaia, muito parecido com nossa vanera gaúcha, como em “Mato Grosso Gigante”; baião elétrico com cara de música pop, reestilizando o tradicional gênero nordestino, como em “Homem de Pedra”; guarânias paraguaias com harpa como em “Agradecimento” e “Revivendo Minha Infância”; balada ao estilo *mariachi* peruano, como em “Pare Meu Coração”; balada sertaneja com acordeom, e contrabaixo frenético conduzido com *taps* e *slaps* como em “A Colheita”; toada sertaneja com pitadas de bolero e *mariachi*, como em “A Coroa”; bateria e guitarra das baladas dançantes que lembram The Fevers, como em “A Resposta Está no Ar”.

I

Apoiados na versão de Diana Pequeno, segundo consta na notação da canção no álbum: “A Resposta Está no Ar - Bob Dylan - Versão: Diana Pequeno”¹⁰⁴, os goianos, contudo, acrescentaram uma tradução do título e do refrão que não constam na versão de Diana. Além disso, o álbum *O Homem da Terra* (1980) abre com a versão deles, acenando com uma proposta de conceito que seja compatível com o tema desenvolvido por Dylan na original. Lembro ao leitor que “Blowin’ in the Wind” foi analisada no capítulo dois e trata das tensões da vida humana geradas no processo de obtenção de reconhecimento, conforto e paz, enquanto desperta incertezas acerca do tempo de vida do homem para aliviá-las. A original de Dylan é uma canção, como vimos, se não de esperança, de conforto, cujo horizonte não nega, ainda assim, que o processo se completará, cedo ou tarde.

¹⁰³ CANDIDO, A Literatura e a Formação do Homem.

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/durval_davi_discografia.html>. Acesso: 21 mar 2012.

Já que ambas as traduções se equivalem quanto à letra, e são fiéis à original, sob a ótica de Paul Ricoeur, como anunciamos na introdução deste trabalho, vamos estudar o contexto do álbum da dupla sertaneja, nos moldes do que fizemos com o álbum de Diana Pequeno, focalizando inicialmente na canção de abertura e posteriormente em outras que sejam eloquentes do álbum enquanto veiculador de um conceito. Por isso, também, a posição de “A Resposta Está no Ar” na abertura do álbum pode ser entendida como definidora de expectativas acerca desse conceito, cuja confirmação, no entanto, deverá ser descoberta apenas pela análise do conjunto. Assim, começaremos com a segunda faixa.

II

A segunda faixa do álbum *O Homem da Terra* (1980) intitula-se “A Colheita”, autoria de Jaque. Essa composição mantém uma estrutura de cinco estrofes de quatro versos cada, com rimas alternadas segundo o padrão ABAB, de regularidade quase perfeita. O cenário está montado sobre a base campo-cidade e suas relações.

O narrador vive no campo, “ao pé da serra” como ele mesmo explica, já que conduz a narrativa em primeira pessoa. Ele é um lavrador que reconhece, nesse momento, o sucesso da fase de plantio, que terminou e deu certo, culminando na colheita que lhe trará não só os frutos da plantação como também o fruto do trabalho que ele vende na cidade. Ao longo de sua narrativa, ficamos sabendo os detalhes da sua identidade, costumes familiares, comunitários, religiosos, e artísticos. Por exemplo, ele não declara ser marido e pai, nem ter uma família de aproximadamente cinco pessoas ou ser trabalhador rural, mas todas essas características ficam evidentes ao longo da narrativa, gradualmente, como percebemos nas duas primeiras estrofes abaixo:

Está chegando a colheita
 A minha roça, igual, nunca vi.
 Vou poder comprar pra Marieta
 O vestido novo que prometi.

Pro caçula vou comprar chupeta
 E calças nova pros outros guris.
 Deus ajudando a gente aproveita
 Pra ir na cidade se divertir

O narrador marca o tempo pelas atividades na lavoura. Esse é o tempo de colheita e cumprimento das promessas que a expectativa da colheita gerou. O sucesso do trabalho na lavoura permite ao narrador que leve a família pra comprar roupas e se divertir em atividades típicas da cidade, como ir ao cinema, que aparecem na terceira estrofe. Abaixo, estão as estrofes quatro e cinco que deixam a descoberto características do narrador e da comunidade em que ele vive.

Quero trocar as cordas da viola,
 Comprar botina pras Festas de Reis,
 Levar flores pra Nossa Senhora
 Nas novenas do fim do mês.

Depois eu volto a revirar a terra
 Pra a colheita do ano que vem.
 A terra é boa lá no pé da serra,
 Graças a Deus a gente vive bem.

Agora sabemos que o narrador não só mora no campo, trabalha na lavoura e é pai numa família de porte médio, mas também que é violeiro, provavelmente daqueles que tocam em festas religiosas do interior do Brasil. Aspectos da comunidade também ficam evidentes pela menção às festas, à religiosidade e ao aspecto geográfico do lugar onde moram. Ainda, na última estrofe, notamos o ciclo de trabalho que se repete quando a família volta da cidade. Essa família não está em exílio, tampouco está abandonando o campo pra tentar a vida na cidade. Eles simplesmente movimentam-se no contexto de ambas as configurações sociais, e agradecem a Deus por viverem bem.

Ao contrário da maioria das canções do álbum de Diana Pequeno, cujo conteúdo marcadamente regionalista traz a idealização da revolução e de um passado de glória, o tema desenvolvido nessa canção aponta para uma revolução já assentada, isto é, cujos elementos já estão em seu devido lugar. Aqui estão representados os homens do campo cuja vida subsiste com dignidade em relação à cidade, em oposição ao esperado segundo o regionalismo do exótico que retrata miticamente a cidade como um lugar de exílio e perdição para o homem do campo, em nome da “tirania do pitoresco” como mencionado por Antonio Candido. Além disso, o tempo é recortado na fração do presente quando o narrador conta sua experiência de vida baseada num ciclo temporal de plantio e colheita que se repete, que é determinante para as relações concretas de trabalho e de bem-estar da família, dentro da comunidade em que estão estabelecidos. As expectativas provenientes dessas relações são projetadas para o futuro, mas não para o passado. As relações com o passado serão abordadas também, porém sob outra ótica. Um exemplo é a próxima canção desse álbum.

III

A terceira faixa do álbum *O Homem da Terra* (1980) é “Agradecimento”, autoria de Moniz e Davi. A estrutura está apoiada em cinco estrofes de quatro versos cada, com rimas alternadas no padrão ABCB, sempre diferentes em cada estrofe. Os versos são hendecassílabos, com esquema rítmico quase uniforme, sempre com acento na quinta sílaba poética e ocasional na segunda, conferindo, no entanto, ajustado ritmo à canção poema. A canção traz novamente o contexto das relações campo-cidade e um narrador em primeira pessoa com características semelhantes ao da canção anterior.

Aqui, porém, o narrador está rememorando, em primeira pessoa, o quanto já sofrera “pela vida afora”. Ele nos dá a perspectiva do passado quando foi “maltratado e usado também por certas pessoas que a mim enganavam, dizendo que estavam me fazendo bem”, deixando evidente que a vida não seguiu sempre no rumo do equilíbrio garantido pelo ciclo de plantio e colheita da canção anterior. No entanto, a relação entre tempo e bem-estar aparece invertida quando comparada com as narrativas do álbum de Diana Pequeno. Nessa canção, o momento é nitidamente outro, ainda relativo às experiências de vida do personagem referindo-se ao passado, isso é certo, mas sob uma perspectiva nova, segundo a qual nem toda a glória já foi perdida e, apesar dos percalços, o narrador admite e descreve aqui em “Agradecimento”, a satisfação com os frutos do trabalho atual na lavoura.

Há que se registrar que enquanto o narrador regionalista pitoresco e exótico chora as mágoas de uma vida presente indigna e humilhante – principalmente de acordo com o estereótipo caipira sertanejo brasileiro que circula entre o grupo cultural autodefinido como dominante das tendências da música popular brasileira – o narrador de Durval e Davi, ao contrário, varia o conteúdo clássico. A variação vai além da relação entre tempo e bem-estar, estendendo-se para o tratamento do tema. Espera-se, geralmente, que o tratamento do sofrimento do personagem caipira sertanejo esteja apoiado na relação amorosa infeliz, já estereotipada em programas de televisão, obras literárias e na crítica midiática desclassificada, segundo a qual todo o mal do caipira vem da mulher que o traiu. Entretanto, aqui o narrador de “Agradecimento” ilumina outro ângulo da narrativa e deixa a descoberto outro personagem evidente nos versos: “certas pessoas que me enganavam, dizendo que estavam me fazendo bem”. O sujeito indefinido “certas pessoas” aponta para a direção diametralmente oposta à da mulher do caipira, sempre singularizada, definida e, não raro, nomeada.

As “certas pessoas” são descritas na canção através das atitudes delas no âmbito dos problemas causados ao narrador. Essa descrição só é possível na medida em que

acompanhamos a narrativa ao longo das estrofes, do mesmo modo que o narrador de “A Colheita” foi sendo visualizado aos poucos verso a verso. Retomemos as duas primeiras estrofes onde estão as lembranças do narrador:

Já sofri demais pela vida afora
 Já fui maltratado e usado também
 Por certas pessoas que a mim enganavam
 Dizendo que estavam me fazendo bem.

Me lembro que às vezes não tinha o direito
 De apanhar o fruto que eu mesmo plantei,
 Enquanto que os outros que nada faziam,
 O fruto colhiam do que trabalhei.

Quem são as tais pessoas? Independente do nome, das características físicas, da nacionalidade ou regionalidade de sua origem, credo ou etnia, essas pessoas são definidas pelas suas atitudes. São aquelas que recolhem o fruto do trabalho do narrador, deixando-o alienado de seus direitos. Em suma, elas o roubam. Não precisamos saber mais detalhes desse personagem, basta reconhecê-lo pelo que ele faz. Vale ressaltar que esse sujeito “certas pessoas” equivale estilisticamente ao sujeito “eles” de Dylan em “Rainy Day Women” (ver capítulo 2), indefinido e coletivo, impreciso e encorpado, simultaneamente, pois personalizam todas as ações definitivas da trama, sem darem as caras e, ainda assim, o narrador parece saber claramente quem “eles” são.

Além disso, o título “Agradecimento”, aparentemente perdido nesse contexto dos percalços do passado, remete à gratidão do narrador dirigida “aqueles que foram sinceros/ e tanto me deram apoio moral”, naqueles momentos de sofrimento. Isso, novamente recupera a perspectiva do presente quando os problemas já foram resolvidos e os méritos são apontados. Observe os versos que correspondem à terceira estrofe dessa canção que é intermediária, separando-a em duas estrofes na primeira parte e outras duas na segunda parte:

Obrigado àqueles que foram sinceros
 E tanto me deram apoio moral.
 Obrigado àqueles que me judiaram,
 Porque me ensinaram a não fazer o mal.

Ironicamente, o agradecimento se estende àqueles que o maltrataram. Essa é uma forma de o narrador abordar os paradoxos da vida, a partir de situações cotidianas aparentemente simples. Assim, de acordo com o narrador, ele não apenas foi objeto da situação, mas também foi sujeito quando decide o que fazer com o resultado do conflito vivido. Ainda, ele não só aprendeu o significado do “mal”, mas também concluiu que não

deve perpetuá-lo a outros. O mal não tem conotação religiosa, mas social, nesse contexto. Isso aponta para uma responsabilidade coletiva indicativa do momento de maturidade social daquela comunidade, que seria interessante do ponto de vista da análise de elementos ficcionais representativos de uma dada realidade social. No entanto, “Agradecimento” apresenta elementos referentes à identidade do narrador que estudaremos com base na segunda parte da canção:

Já sofri demais pelo mundo afora.
Eu já mendiguei um pedaço de pão.
Já cantei chorando em cima de um palco
Por me encontrar nas mãos de um ladrão.

Me lembro que as vezes eu fui me deitar
Depois do trabalho morrendo de fome.
Só a Fé em Deus foi tudo que tive,
De um dia ser livre, ser um bom homem.

O passado também lhe trouxe sofrimento no trabalho. Alguém que, tipo esse narrador, já teve que mendigar, chorar em cima de um palco e dormir com fome depois do trabalho, certamente esteve em uma situação de profunda angústia social. Além disso, ele tinha a fé “de um dia ser livre” e especificamente, “ser um bom homem”. Sem dúvida, quem viveu em tamanha angústia social teve poucas chances, durante tal período, de ser um bom homem, do ponto de vista religioso, por mais fé que ele tivesse. De certa forma, isso explica o agradecimento àqueles que o “judiaram” e explica também porque é tão importante para o narrador ter aprendido com eles a não fazer o “mal”, pois, sendo um homem com fé em Deus ele deve saber diferenciar o bem do mal, ainda que seja através da convivência com o mal, do que não há detalhes no texto, mas podem ser inferidos.

Contudo, sabemos também que ele, chorando ou não, já esteve em cima de um palco, seja como for, trabalhando no meio artístico, notadamente cantando. Isso o aproxima justamente do lavrador violeiro da canção anterior desse mesmo álbum. Ao mesmo tempo ele deixa entrever que no atual período da vida, que eu percebo como coincidente com o pós-colheita descrito na canção anterior, essa angústia cedeu, o que me leva a considerar que ele ainda canta, porém não chora mais. Trata-se, portanto, de um narrador morador do meio rural, trabalhador da lavoura, pai em uma família de porte médio e artista, seja cantor, violeiro ou talvez compositor, escritor das próprias canções, mas definitivamente representativo da comunidade artística no contexto campo-cidade. Esse dado amplia o alcance geográfico e cultural das repercussões desse sofrimento descrito pelo narrador. Amplia também a categoria

“certas pessoas” para aceitar sujeitos do mundo do trabalho não apenas no âmbito rural e urbano, mas também do trabalho artístico do mundo rural e urbano.

Os versos “Já cantei chorando em cima de um palco/ por me encontrar nas mãos de um ladrão” deixam essa relação evidente. Encontrar-se nas mãos de um ladrão é a causa de estar chorando em cima de um palco. Quem é esse ladrão? As opções são generosas, e em se tratando da cena rural-urbana podem variar desde um empresário inescrupuloso até um banqueiro a confiscar-lhe as terras por dívidas. Mas aqui no próprio verso a expressão “em cima de um palco” remete à condição do narrador artista, se não é exatamente o mesmo da canção anterior, aquele violeiro que comprava cordas na cidade, é uma representação dele. O narrador representativo desse grupo de pessoas da cena rural-urbana está transitando entre fases da vida, do passado, época de relações de trabalho angustiantes para o presente, quando elas são mais dignificantes. Ainda de acordo com essa ordem temporal, inversa à ordem do passado de glórias-presente miserável, esse narrador avisa que atravessa do isolamento para a responsabilidade social, da ignorância do que seja o mal para a consciência do mal, prerrogativa para transitar do pecado para o perdão. Tudo isso lá ao pé-da-serra, onde a terra é boa e a colheita farta. O contexto do lançamento desse álbum regula o narrador sob a égide do homem da terra dos anos oitenta no Brasil.

Se essa hipótese estiver certa, a cena rural-urbana de que trata o álbum contém em sua representação a indústria fonográfica brasileira com suas relações de trabalho. A partir delas, aumentam as opções para o personagem ladrão, que vão desde o parceiro de dupla até o dono da gravadora, passando pelo produtor, empresário, e outros, todos inclusos à família semântica da expressão “certas pessoas”. Esse recurso aos sujeitos indefinidos que é dado nessa canção, bem como em algumas canções de Dylan, mereceriam um acompanhamento mais detalhado e comparativo talvez, que não nos será permitido levar a cabo neste trabalho. Porém, vale apontar a estrutura composicional que abarca os narradores de “A Colheita” e “Agradecimento”, canções sequenciais num mesmo álbum, como sugestão de referências contínuas à mesma representação, ao mesmo narrador, abrindo a possibilidade de estarmos diante de uma representação da sequência da vida, das diferentes situações em que uma pessoa pode viver ao longo do tempo, espelhadas nas peripécias de um narrador repetido nas canções como se fosse um personagem ao longo dos capítulos de um romance.

Mas o ponto estrutural de maior tensão nessa narrativa da canção “Agradecimento” não está apenas na descoberta da identidade dos personagens, a meu ver. O clímax da narrativa está no efeito estilístico que obtemos com a sobreposição das suas duas partes, unidas pelos versos iniciais quase idênticos: “Já sofri demais pela vida afora” e “Já sofri

demais pelo mundo afora”, configurando um paralelismo entre essa segunda parte e a primeira, ambas separadas pelos versos de agradecimento. Essa referência anafórica estabelece uma relação de projeção dessa segunda parte da narrativa, na qual o narrador é explorado por “certas pessoas” no âmbito do trabalho artístico no cenário campo-cidade, quando ele chorava no palco, sobre a primeira parte da narrativa, na qual o narrador também era explorado, infere-se pelas mesmas “certas pessoas”, no entanto, no âmbito do trabalho na lavoura, quando ele não tinha o direito de colher o fruto do próprio trabalho.

Então, nesse ponto da estrutura está a máxima tensão dessa narrativa, cujo personagem principal, o próprio narrador, rememora a transição entre dois mundos e dois tempos: o rural do passado e o urbano do presente. Com a sobreposição da estrutura das duas partes da narrativa esses dois temas se sobrepõem também e o que antes eram dois mundos e dois tempos passa a ser agora um mundo e um tempo, fixados no presente pelo narrador.

IV

A quarta faixa do álbum *O Homem da Terra* (1980) é a canção “Homem de Pedra”, de autoria de Durval e Milionário, da dupla Milionário & José Rico. São seis estrofes de quatro versos em rima alternada no padrão ABAB, sempre diferentes em cada estrofe. Os versos decassílabos têm ritmo regular com acento na quinta e na décima sílabas. Vale lembrar que essa é uma escolha clássica, pois os decassílabos também foram usados por Camões, em *Os Lusíadas*.

Nessa canção, de importância central na obra, há uma referência à família semântica do título do álbum, “homem da terra”, a partir da qual o narrador põe-se a explicar quem é esse homem. Ele estaria falando sobre o narrador das canções anteriores, ou seria sobre si mesmo? Quem é o narrador? Seria o mesmo que desde a primeira faixa “Blowin’ in the Wind” está pedindo para ser reconhecido como homem depois de andar muitos caminhos? Seria o mesmo que fez “A Colheita” na segunda faixa do álbum e foi à cidade comprar cordas pra viola? Seria o mesmo que na terceira faixa demonstra seu “Agradecimento” aos que o ajudaram a se livrar de certas pessoas que o roubavam, negando-lhe o fruto do próprio trabalho? Seria esse mesmo narrador que agora reflete sobre si mesmo e sobre seus iguais acerca da representação que eles têm na sociedade e na cultura do país?

As respostas para todas as perguntas que remetem à “Blowin in the Wind” podem estar ainda no ar, como é da natureza das questões acerca do tempo do homem no planeta,

mas para essas perguntas sobre o narrador no contexto desse álbum, as respostas estão bem ali nas letras das canções. Acompanhe os versos da primeira estrofe de “Homem de Pedra”:

Muita gente chama de homem da terra
Nossos lavradores, povo muito honrado,
Derrubando matas curtivando a terra,
Para não deixar nosso país parado.

Nessa estrofe que foi mostrada acima, o narrador inclui a si mesmo em um coletivo ao qual ele se refere como “nós”. Nota-se pela marca dos pronomes nas expressões “nossos lavradores” e “nosso país”. Assim, a partir da perspectiva candidiana de análise do narrador fictício, o cancionista dialoga com qualquer leitor ouvinte que pertença a um país que tenha lavradores. Dessa forma, parece dirigir-se a uma significativa parcela do mundo que não esteja de dieta.

De acordo com o narrador, “homem da terra” é o nome dado aos “nossos lavradores/povo muito honrado”, que trabalha “para não deixar nosso país parado”. Lembro que há uma característica que fica subjacente a todas as descrições apresentadas pelo narrador em todas as estrofes. Ela está no título da canção: “homem de pedra”, então além das descrições mencionadas no corpo do texto há que se considerar essa que ecoa indefinida a partir do título, mas adquire consistência significativa a medida em que o narrador descreve o homem, como na segunda estrofe:

Levantar cedinho com a enxada nas costas
E partir pra roça em grande jornada,
Já é quase noite quando ele retorna,
Mas sua tarefa já está terminada.

Ali estão no terceiro e quarto versos as referências pronominais: “ele retorna” e “sua tarefa”. Enquanto o narrador das outras canções era o próprio lavrador, agora o lavrador é o homem a quem o narrador se refere: “ele retorna”. O homem personagem dessa canção é um lavrador como os outros das canções anteriores, mas o narrador agora o vê de outra perspectiva, o vê como um observador. Essa estrutura que incorpora o narrador observador especialmente sábio que sabe descrever como ninguém os objetos, o cenário e os personagens diante de si, mantendo uma distância ao mesmo tempo consciente e íntima, é exatamente compatível com o narrador de Dylan em várias canções, algumas das quais já analisamos neste trabalho.

Depois da descrição da “grande jornada” de tarefas rotineiras, o narrador apresenta o “homem da terra” como um lutador que, ao contrário do mestre Marajó cavaleiro frustrado de

Santa Helena e o revolucionário idealizado em “Milonga de Andar Lejos” no álbum de Diana Pequeno lá no começo deste capítulo, aqui “luta com bravura com a terra bruta para desbravar/ enfrentando o sol, feras e serpentes/ mas sua semente ele vai plantar”. Isto é, tanto o narrador quanto o homem que ele descreve sabem conscientemente pelo que estão lutando e podem descrevê-lo, inclusive aos perigos do caminho, em ações no presente e no futuro. Isso tudo, envolto numa sonoridade que lembra um baião nordestino.

Na terceira estrofe, o narrador nos informa que o homem está vitorioso e contente em sua luta:

Com muito carinho capinando a terra
 Ele vê a bela lavoura crescer
 Faz sua colheita todo sorridente
 E manda contente pro Brasil comer

A tensão que acompanhava a descrição dos perigos está agora aliviada e dá lugar à visão da lavoura em crescimento. Segue o tempo e o homem em movimento num ciclo que se completa com a colheita, mencionada novamente neste álbum. E é assim que, depois da satisfação da colheita, nessa canção e na colheita da segunda faixa do álbum, esse homem da terra – descrito por um observador agudo e conhecedor vivaz de suas rotinas, o narrador – manda o seu produto “contente para o Brasil comer”. Até aqui, o narrador descreveu em terceira pessoa o homem que ele observa. Mas na próxima estrofe ele recupera a narrativa em primeira pessoa, vamos observar as razões:

Obrigado Deus pela inteligência
 Em mandar pra gente esse forte homem
 Cultivar a terra com vitalidade
 Pra nossa cidade nunca passar fome.

É um agradecimento. O narrador tem razões pessoais para agradecer a Deus pelo homem da terra, entre elas está, primeiramente, a fé. O narrador acredita que o lavrador seja uma obra de Deus e agradece, em primeira pessoa, pela existência do homem da terra, como nota-se nos versos: “Obrigado Deus pela inteligência/ em mandar pra gente esse forte homem”. Cabe a pergunta: pra gente, quem? Seria a mesma referência do primeiro verso, da primeira estrofe, aquela “muita gente” que chama de homem da terra os nossos lavradores? Sim, é um agradecimento em nome dessa gente que, apesar de ser um sujeito coletivo e indefinido na individualidade, possui essa característica em comum: reconhecer esse lavrador como homem. Esse homem que depois de tantos caminhos, depois de toda a erosão do tempo que o desgasta como a uma montanha, finalmente é reconhecido como homem.

Os motivos do agradecimento ainda são apontados objetivamente nos versos: “cultivar a terra com vitalidade/ pra nossa cidade nunca passar fome”. É essa a razão desse homem ser reconhecido e cuja existência o narrador agradece a Deus. Com seu trabalho, ele previne a fome. Assim, nessa narrativa o personagem representativo do homem rústico executa a ação definitiva que o aproxima do homem urbano: ele previne a fome em ambos os lugares sociais. O narrador o eleva à categoria de herói.

Não é para menos. Aqui, o herói salva não apenas o campo, mas também a cidade, pressupondo que fome haja em ambos os lugares. Além disso, esses dois mundos não são mais isolados como defendeu o regionalismo do exótico. Nesse texto de Durval e Milionário, novamente sob uma perspectiva diferente da anunciada pelo senso comum acerca da música sertaneja, não só há uma relação comercial entre o campo e a cidade, mas também há uma relação que pressupõe intrínseca subsistência. Por isso o herói de um mundo pode ser o herói do outro. Afinal, aqui, eles não são mais representados como dois mundos; e sim como o único, velho conhecido mundo de sempre que incorporou modificações. Desse modo, esse homem, personagem da letra de Durval e Milionário, talvez esteja entre os heróis mais terrestres da música popular brasileira e o narrador, entre os mais conscientes e dylanescos, principalmente por variar o ponto de vista sobre seu objeto de observação em uma mesma canção, como nota-se na última estrofe em que o narrador retoma o “nós” do começo da canção, revelando finalmente seu lugar social:

Se somos felizes na cidade grande...
Graças ao gigante que mora na serra!
Se temos comida para nossos filhos,
Agradeça o brilho do homem da terra.

O narrador é feliz na cidade grande. Isso é novo acerca de sua identidade. O narrador é o observador urbano que olha para o homem que está no campo. Por um lado, essa é a explicação para a distância que confere tanta objetividade e agudeza à consciência do narrador sobre a vida do homem da terra. Por outro lado, o narrador que era lavrador e violeiro nas canções anteriores, agora reconhece no homem da terra alguém que está onde ele já esteve. Ele encerra sua narrativa com um imperativo para o leitor: “Agradeça o brilho do homem da terra”, porque ele reconhece naquele brilho, não só a inteligência e o esplendor, mas também o suor do trabalho que já escorreu pelo rosto dele.

Seria essa a explicação para tanto conhecimento detalhado, afinado e carregado de empatia e subjetividade que habita a consciência do narrador ao descrever a vida do homem da terra? Creio que sim. Por isso, e pela carga de identificação que o personagem narrador

projeta sobre o personagem homem, e pelas ações do personagem homem em alimentar o personagem narrador numa luta constante entre os territórios do campo de da cidade, ambos estão na estrutura narrativa como se estivessem frente a frente: cada um mira a imagem do outro e reconhece a si mesmo, como se mirasse o próprio reflexo num espelho.

A consciência do narrador dessa canção me permite reunir as características desse homem da terra, em uma sentença: um homem forte, feito de terra e de luta, tal o sertanejo de Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (1902), concomitantemente uma criatura elevada ao estatuto de divindade, que enfrenta os perigos da vida e da morte como um Riobaldo, de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, (1956), e feito também de pedra, elemento das construções, símbolo da permanência e do reconhecimento que as estátuas gigantes ajudam a entalhar na memória de muita gente.

V

A quinta faixa do álbum *O Homem da Terra* (1980) é “Revivendo Minha Infância”, autoria de Pina e Durval. Nessa canção poema há três estrofes de oito versos em redondilha maior, isto é, acento regular na sétima sílaba poética. Levam a uma ode à natureza do lugar onde nasceu o narrador, que a canta em primeira pessoa, no conhecido estilo de louvor e saudade da terra. Esse tema é clássico na literatura brasileira e já foi tratado por poetas como Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias. Além do tema, a semelhança com a estrutura do poema “Meus Oito Anos” do brasileiro Casimiro de Abreu é inegável. A estrutura da canção em versos de métrica regular em redondilha maior alinha-se com o poema que tem a mesma métrica cujo acento é sempre na sétima sílaba poética. Apenas a leitura em voz alta dos versos já demonstra a aproximação entre os ritmos das duas obras. Mas uma comparação entre as duas primeiras estrofes, que eu separei em oito versos cada, nos dará a imagem da forte semelhança entre a canção e o poema. Note abaixo, o acento rítmico de ambos os textos grifados na sétima sílaba poética:

Oh! Minha terra querida,
 Recanto dos meus **amores**
 Da mata e da pass**arada**
 Cantando sempre lou**vores**.
 Da natureza tão **linda**
 A prova que o cri**ador**
 Deixou pra mostrar pra **nós**
 O que fez com tanto **amor**
 (Pina e Durval – Revivendo Minha Infância, 1980,

Oh! Que saudades que **tenho**
 Da aurora da minha **vida**,
 Da minha infância **querida**
 Que os anos não trazem **mais!**
 Que amor, que sonhos, que **flores**,
 Naquelas tardes fague**iras**
 À sombra das banane**iras**,
 Debaixo dos laran**jais!**
 (Casimiro de Abreu – Meus Oito Anos, 1859, **grifo**)

grifo meu)

meu)

Todos os poetas Pina, Durval, e Casimiro tratam da infância na voz de narradores em primeira pessoa, como se percebe nas expressões: “minha terra querida”, “minha vida” e mais adiante, em ambos os textos, nos versos: “eu quero voltar pra lá” e “eu ia bem satisfeito/ de camisa aberto o peito”, respectivamente em “Revivendo a Minha Infância” e em “Meus Oito Anos”. Além da infância e da terra amada onde ela foi vivida, os poetas abordam intensa religiosidade através de seus narradores, que em Casimiro, “Rezava às Ave-Marias,” e em Durval e Davi, a natureza é “A prova que o criador/ Deixou pra mostrar pra nós/ O que fez com tanto amor”.

A diferença, no entanto, está na consciência do narrador. Em “Revivendo a Minha Infância”, o narrador tem consciência de estar recordando a infância, recuperando cenas através de suas memórias, como expressa o título e os versos da segunda estrofe:

Como é lindo a gente ver
O sol por detrás dos montes
Eu quero voltar pra lá
Beber a água da fonte
Ouvir o cantar do galo
Sentir de novo criança
Quero admirar os campos
Revivendo minha infância

Nesses versos, o narrador quer se “sentir de novo criança”, provavelmente porque ele já não é mais tão jovem, mas busca reviver aquela época deslocando-se no espaço, isto é, ele retorna para a região onde foi criança, concretamente, como numa possível viagem de trem ou de ônibus porque lá ele quer “admirar os campos”. Ele também viaja metaforicamente, no tempo, isto é, se transporta pela memória, revivendo a sua infância, que seria possível mesmo que estivesse com noventa anos de idade, lúcido, porém. É essa lucidez associada à maturidade que o narrador de Casimiro não tem.

O narrador de “Meus Oito Anos” tem um desespero quase delirante que ignora as distâncias geográficas e materiais de qualquer tipo. No trecho abaixo, ele manifesta o desconforto e a mágoa do tempo presente do qual ele parece querer fugir:

Oh! meu céu de primavera
Que doce a vida não era
Nessa risonha manhã!
Em vez das mágoas de agora,
Eu tinha nessas delícias
De minha mãe as carícias
E beijos de minha irmã!

Percebe-se que a vida era doce e agora são só mágoas. Ele tinha família, mãe e irmã, e agora parece solitário. Ainda, mais adiante ele diz que “Naqueles tempos ditosos/ Ia colher as pitangas”, mas agora parece que os tempos não são mais ditosos. Sabemos que esse ponto de vista do narrador de Casimiro de Abreu no seu poema atende ao padrão passado glorioso-presente miserável do regionalismo tirano, como explicou Candido (2002), e atende também ao estereótipo do senso comum segundo o qual as canções dos sertanejos são sempre uma choradeira acerca da vida no campo e no passado. Aqui está a choradeira da literatura brasileira.

Claro que há peculiaridades em Casimiro de Abreu que justificam esse sofrimento. Abreu teve seu poema publicado na obra *As Primaveras* em setembro de 1859, numa produção independente. É considerado um dos maiores representantes do romantismo brasileiro e é patrono da cadeira número seis na Academia Brasileira de Letras. Era filho natural do abastado comerciante e fazendeiro português José Joaquim Marques Abreu e de Luísa Joaquina das Neves. O pai nunca residiu com a mãe de modo permanente, acentuando assim o caráter ilegal de uma origem que pode ter causado bastante humilhação ao poeta¹⁰⁵. Além disso, era muito doente de tuberculose e morreu antes dos vinte e dois anos de idade. O desespero talvez se justifique pelo medo que a proximidade da morte causa em alguém tão jovem. O temperamento da obra, no entanto, fez escola.

Outra característica a ser salientada na obra de Durval e Davi é a maneira como os cancionistas incorporaram elementos da literatura brasileira. Eles se beneficiaram da forma, isto é, incorporaram a métrica em redondilha maior para dar ritmo à canção e recusaram o ponto de vista no padrão passado glorioso-presente miserável. Isso foi possível, porque incluíram o resultado dessa incorporação em um álbum que mantém a lucidez do narrador num contexto contemporâneo aos anos oitenta no Brasil e cujo tom de mudança é emprestado de Bob Dylan já na primeira canção do álbum. O narrador da dupla soube filtrar as recordações da infância e a saudade da terra pelo seu discurso memorialista que não nega “A Colheita” nem “Agradecimento”, canções nas quais está a releitura do ponto de vista da tradição perpetuada pela literatura e música regionalista brasileira.

Além disso, a dupla cancionista reúne em uma só canção “Revivendo Minha Infância” aspectos da infância e da terra, enquanto Casimiro foca-se na infância, no poema “Meus Oito Anos” e foca-se na terra, no poema “Canção do Exílio”. Esta última começa assim:

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,

¹⁰⁵ Segundo a página Casimiro de Abreu no site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=820&sid=117>>. Acesso: 23 mar 2012.

Meu Deus! não seja já;
 Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
 Cantar o sabiá!

Essa é a “Canção do Exílio” de Casimiro de Abreu em 1859, em que ele pinta todas as cores do Brasil amado, entre animais, plantas, clima e odores, nesse momento de quase morte em Portugal, terra de seu pai. O poema canção é praticamente uma oração em que o narrador se dirige a Deus implorando “Quero morrer cercado dos perfumes/ Dum clima tropical,/ E sentir, expirando, as harmonias/ Do meu berço natal!”. Só lhe faltou o som, que foi completado pela obra dos cancionistas em Durval e Davi, num elogiável trabalho de incorporação da cultura letrada para a música popular brasileira, nos moldes do que fez Bob Dylan com a poesia americana. Essa releitura, em que o narrador funciona com a natureza de um historiador, revendo pontos de vista e atualizando temas tradicionais na perspectiva do contemporâneo, permite aos leitores mais recentes recuperarem toda a linha de precursores veiculada pela canção no contexto desse álbum.

Nesse álbum, os cancionistas Durval e Davi correspondem à proposta de retorno à poesia do psicanalista americano Matthew von Unwerth (2009), como já vimos neste trabalho. Relembro que Unwerth propôs o painel “As Invenções de Bob Dylan”, e combinou as análises de um historiador (Sean Wilentz) com as de um crítico literário (Christopher Ricks) e definiu essa relação nos termos da crítica acerca da canção como um retorno à poesia. “Então para a vasta maioria dos alunos, hoje, a crítica [à canção] é não só uma maneira de entrar para a poesia ou para a literatura, ela é a única maneira, a primeira maneira”. (UNWERTH, 2009, painel) ¹⁰⁶ O psicanalista se refere à canção de Bob Dylan, mas sua proposta se aplica aos cancionistas do nosso estudo porque a obra deles também funciona como uma porta de entrada para a poesia brasileira, através de uma canção que nos é familiar.

A linha de precursores de Durval e Davi se estende, como a de Dylan, em direção ao passado. Além da poesia de Casimiro de Abreu, a canção nos abre o acesso à poesia de Gonçalves Dias, em sua “Canção do Exílio”, um poema canção composto para seu livro *Contos Literários*, escrito em 1843, em Coimbra, Portugal. Antonio Gonçalves Dias também conferiu ritmo de redondilha maior ao seu poema, permitindo-nos alinhá-lo não só com a obra de Durval e Davi, mas também com a de Casimiro de Abreu, favorecendo, na verdade, uma triangulação entre os compositores. O leitor vai lembrar-se do poema, assim que ler a primeira estrofe, abaixo:

¹⁰⁶ Painel realizado em Nova York, no Centro Philoctetes para o Estudo Multidisciplinar da Imaginação. No original: Nearly everyone knows some of Dylan's words, at least some of them, in a way that almost no one knows poetry, this days. So for the vast majority of students today criticism is not only a way into poetry neither literature, it is the only way, the first way. [...] a way to re-enter, to return to a work that is already familiar. Gravado em vídeo.

Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá;
 As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.
 Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.

Esse poema é tão popular no Brasil, que muita gente o sabe de cor. A ênfase de Gonçalves Dias, no entanto, é nas belezas da terra, na geografia da infância, enquanto a de Casimiro de Abreu é no tempo da infância. Ao pronunciar esse poema canção em voz alta temos a mesma identificação sonora que remete à canção poema “Revivendo a Minha Infância” de Pina e Durval e ao poema “Meus Oito Anos” de Casimiro. A triangulação da obra desses escritores permite notar que em Pina e Durval, mais recentes historicamente, há a retomada de elementos de ambas as obras dos outros dois escritores, historicamente mais antigos, porém reúnem os elementos em uma canção. Em “Revivendo a Minha Infância”, os autores tratam tanto dos aspectos geográficos como dos temporais relativos à infância. Essa reunião é eloquente da incorporação de todo um conjunto de elementos com os quais os cancionistas precisaram lidar para relerem a tradição.

3.3.1 Aquela dívida

Como vimos, os cancionistas envolvidos nas composições que analisamos até agora, nesta pesquisa, demonstram exímia habilidade poética. Goiás e Sebastião Vítor, Jaque, Pina, Moniz e Davi, Durval e Milionário podem ter sua obra melhor analisada por especialistas, professores e alunos, enriquecendo o repertório de estudos da canção brasileira tanto no âmbito escolar como acadêmico, no Brasil, do qual eles parecem ter sido ausentados por motivos desconhecidos. Não cabe à pesquisa fazer o levantamento dessa questão, mas supor apenas o benefício da inclusão. No âmbito da narrativa, no entanto, pode-se constatar o debate acerca de um tema relevante, a rejeição.

Os próprios cancionistas, em geral, tratam do tema da rejeição em suas canções. Em uma delas, de maior sucesso, a queixa aparece como tema secundário ao agradecimento, recurso usual em Durval e Davi. O agradecimento, esse sim o tema principal, é oferecido pelo narrador em primeira pessoa, no contexto de um debate entre o grupo que reconheceu o talento dele e outro grupo que o “desesperançou”. A canção a que me refiro está na faixa

número onze do álbum de Durval e Davi, intitulado *Minha Gratidão* (1974), e também é intitulada “Minha Gratidão” cuja autoria está creditada a Goiá e Sebastião Víctor.

A canção tem oito estrofes de quatro versos alternando decassílabos com acento nas sílabas 4, 6 e 10 e hendecassílabos com acento nas sílabas 5 e 11, com regularidade. Reproduzo abaixo, o texto das duas primeiras estrofes:

I

Por ter meus discos sendo divulgados
Em todos estados da nossa nação
Sinto minh'alma tão emocionada
E toca a alvorada o meu coração

II

Muito obrigado aos que me ajudaram
E me colocaram nessa posição
Neste momento minha boa gente
Vai humildemente minha gratidão

Nessas duas estrofes é desenvolvido o tema principal, que ecoa do título da canção e do álbum, a gratidão. O narrador, em primeira pessoa, descreve primeiramente o seu estado de alma, “emocionada”. A metáfora do coração a tocar a alvorada, no quarto verso, expande o sentido de anúncio da manhã tocado nos quartéis do exército. Passar a representar a alegria que o narrador sente com o começo do reconhecimento pela obra de cancionista, que tem seus “discos sendo divulgados/ em todos estados da nossa nação”. Logo, na segunda estrofe, ele agradece o feito a um grupo identificado como “os que me ajudaram” e “minha boa gente”. Aqui está, novamente, um sujeito indefinido coletivo. É indefinido, pois não foi nomeado, mas intenso porque abrange várias pessoas, para com as quais o narrador tem profunda gratidão, tanto que elas são o destinatário do agradecimento.

Nas próximas estrofes esse agradecimento divide a atenção do leitor com uma espécie de denúncia de uma perfídia. Segue abaixo as três estrofes que tratam do assunto:

III

Mas no começo fui muito atacado
Desesperançado e humilhado até
Nunca esperava meu verso quebrado
Ser elogiado como hoje é

IV

Com o apoio desta gente amada
Sente reforçada minha grande fé
E sobre as pedras que foram caindo
Tropecei sorrindo e caí de pé.

V

Nada receio e não tenho motivo, (10)
 Meu objetivo já nada desfaz
 Vou caminhando e não me preocupo (10)
 Com as ondas do grupo e dos tais leva-e-trás

Aqui temos um paradoxo que levanta algumas questões. Por que uma obra afinal elogiável teria sido tão atacada no começo? E por que essa crítica teve efeito tão daninho como trazer desesperança e humilhação para o cancionista? Quem faria isso? Sabemos que a crítica analisa, aponta falhas, corrige defeitos, mas não humilha, nem espalha a desesperança, numa atitude pífida e pouco qualificada. Acrescente-se que o cancionista narrador só consegue se manter “de pé”, diga-se de passagem com muito bom humor, porque obteve justamente o apoio “desta gente amada” e de sua “grande fé”. Note-se que “gente amada” remete ao mesmo sujeito de “minha boa gente” e “aos que me ajudaram”, sendo que são todos, o coletivo destinatário do agradecimento por terem ajudado o cancionista a ter “seus discos divulgados”, como ele mesmo salienta já na abertura. O tema secundário da queixa diz respeito a dificuldades de divulgação, não composição, nem produção, dos discos.

Nas entrelinhas está alguém que apedrejou o cancionista, isto é, o humilhou, desesperançou e, por pouco, não lhe roubou o direito de expressão, mas ele se sai muito bem do apedrejamento fazendo um malabarismo, no melhor estilo Bob Dylan em uma de minhas dylanescas favoritas: “Rainy Day Women” do *Blonde on Blonde* (1966). Nesta última, o apedrejamento, também direcionado ao narrador, é invertido com delicioso escárnio e, para o narrador não se sentir sozinho e exposto, o apedrejamento é transformado em máxima: “Todos tem que se empedrar”, nitidamente ambíguo ao apelar para gírias de drogação. Ainda, o grupo de apedrejadores é designado como “eles” e apenas se define pelas atitudes e situações, entre estúpidas e ameaçadoras, que criam em relação ao narrador. Da mesma maneira, aqui em “Minha Gratidão”, no quarto verso da quinta estrofe, o narrador deixa a descoberto o “grupo dos tais leva-e-trás”, enquanto ele já recobra a autoconfiança, está despreocupado e segue seu caminho. É tudo o que nos diz acerca de tão dissimulados malfeitores. Entretanto, a oposição entre os grupos está estabelecida.

A canção “Minha Gratidão”, que é de 1974, termina com o apelo do narrador a Deus. É o jeito. Já que entre esses grupos que parecem estar em conflito, às vezes valendo-se de meios sub-reptícios para derrubar o opositor, não parece haver um território neutro regulador.

Em suma, esse foi um exemplo de trabalho de composição exímio, não só das canções em si, mas também da configuração de um álbum conceitual. O sociólogo Marcelo Ridenti¹⁰⁷ acredita que a dupla possa ter tido alguma influência do MST quanto à escolha do repertório. Esses goianos, que gravaram “Os Brutos Também Amam” em 1971, canção de Roberto Carlos e Erasmo, também fizeram uma versão pra “Let it be” a qual intitularam “É Assim” e que saiu no também álbum homônimo *Durval e Davi* em 1989.

Finalmente, já vimos que o tratamento do passado é compatível em *Durval e Davi* com o tratamento que lhe confere Bob Dylan. Ambos releem o passado com a consciência do presente e não com a idealização de um tempo glorioso. Ambos acrescentam elementos do presente a canções que retomam aspectos tradicionais da música e da poesia brasileira, numa espécie de atualização das relações entre o antigo e o contemporâneo. Sobretudo, ambos têm marcante temperamento de observação do contexto social. Além disso, os cancionistas refletem sobre a própria condição de músicos no contexto sociocultural em que vivem.

Esse narrador na obra de *Durval e Davi* relê o passado sob uma ótica diferente em relação aos regionalistas tradicionais, aproximando-se, dessa maneira, ao narrador de Bob Dylan, principalmente no que concerne à natureza de historiador, ou seja, possibilitando na análise uma releitura do tempo passado em relação ao presente que privilegie o ponto de vista contemporâneo. Sabemos, desde o capítulo anterior, que Dylan aborda o seu contexto presente servindo-se do recurso da leitura do passado; que, ao fazê-lo, ele se aproxima da natureza do historiador, enquanto se afasta da natureza vanguardista que aborda o contexto presente servindo-se do rótulo da inovação, bem como da força do culto à juventude; que ele oferece um ponto de vista sintético, segundo as bases da dialética hegeliana, privilegiando os paradoxos e as perguntas, como se pode observar em “Blowin’ In The Wind”, por exemplo.

Isso posto, concluímos que *Durval e Davi* partem justamente de uma tradução de “Blowin’ In The Wind” para compor todo o contexto do álbum que analisamos até aqui, sob a luz da interpretação do original como o deflagrador de reflexões acerca das relações entre o passado e o presente, principalmente no que diz respeito à recusa do ponto de vista passado glorioso-presente miserável em benefício de um ponto de vista mais equilibrado entre os tempos.

¹⁰⁷ Professor titular de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Ridenti palestrava no Instituto de Letras da UFRGS, convidado pelo Programa de Pós-graduação em Letras onde apresentou seu livro *Brasilidade Revolucionária*, lançado no mesmo ano, quando eu conversei com ele brevemente, durante o almoço, dia 17 de dezembro de 2010.

3.4 CARBONOS

É, é a coisa a se fazer, dizer aos adolescentes “eu curto os Beatles” e cantar uma música como “Yesterday” ou “Michelle”. Ah, por Deus, elas são um engodo, cara, essas canções. Se você for à Biblioteca do Congresso encontrará coisa muito melhor do que isso. Milhões de canções como “Michelle” e “Yesterday” foram lançadas pelas engrenagens da indústria fonográfica.

Bob Dylan (In: SHELTON, *No Direction Home*, 2011)

No Brasil, ao longo da década de 60, vários grupos – a exemplo dos paulistas sob o nome sugestivo de Os Carbonos – especializavam-se em reproduzir canções estrangeiras. Nessa tendência, copiava-se canções – às vezes fielmente, outras vezes traduzia-se, ou adaptava-se algo do arranjo – de outras nacionalidades, italianas, americanas, inglesas, francesas, já categorizadas como sucessos nos seus países de origem, pela indústria fonográfica vigente. Era a Jovem Guarda.

Segundo Cravo Albin, o “movimento musical Jovem Guarda” começou em São Paulo em 1965, a partir de um programa da TV Record com o mesmo nome, “os idealizadores do programa aproveitaram então uma frase de Lênin, o revolucionário russo, onde ele dizia que o futuro pertencia à jovem guarda”. Cravo Albin explica,

Com o sucesso alcançado, o nome do programa acabou virando sinônimo do rock nacional, produzido em meados dos anos 1960, recheado de versões de canções dos Beatles e outros artistas ingleses e norte americanos, com temáticas amorosas, adolescentes e açucaradas, contribuindo para a geração dos primeiros ídolos jovens da música brasileira. Com muita alegria e descontração, transformaram o movimento num dos maiores fenômenos nacionais. Todo um comportamento jovem, daquele período, desde o modo de vestir até as gírias e expressões, foi formatado a partir do programa e seus apresentadores. Fenômeno midiático que arrastou multidões, também designado como iê-iê-iê, em alusão direta à música dos Beatles, a Jovem Guarda era vista com restrições por setores da crítica, uma vez que sua música era considerada alienada pelo público engajado, mais afeito, primeiro à bossa nova e, depois, às canções de protesto dos festivais. (CRAVO ALBIN, dicionário online)¹⁰⁸

A versão de apresentação de Bob Dylan no Brasil acontece nessa época. A versão “Mighty Quinn” do grupo Os Carbonos faz essa introdução com o lançamento da versão no álbum *As 12 Mais da Juventude Vol. 3*, lançado pela gravadora AMC, em 1968. Essa intermediação feita pela televisão brasileira será determinante e determinista para a maneira como Dylan será incorporado à música popular brasileira nos anos sessenta. O que Cravo

¹⁰⁸ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos>>. Acesso: 19 jan 2011.

Albin denomina “fenômeno midiático” se interpõe e se antecipa à leitura artística que vimos no álbum de Durval e Davi, na seção anterior.

De acordo com o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira¹⁰⁹, os componentes do grupo Os Carbonos eram os músicos: Mário Bruno Carezzato nos teclados, Umberto Carezzato Sobrinho no baixo, Raul Carezzato Sobrinho no vocal, Ricardo Fernandes de Moraes na guitarra e Antônio Carlos de Abreu na bateria. Em 1968, o grupo assinou o LP *As 12 Mais da Juventude vol.3*¹¹⁰, lançado pela gravadora AMC. Segundo Romão e Santos (2011), que associam o grupo aos temas para jovens namorados, o nome Os Carbonos foi sugestão da gravadora Beverly, em referência tanto à aparência semelhante dos irmãos que o integravam, como à opção do conjunto por fazer versões idênticas de sucessos¹¹¹.

Esse período na história da música popular brasileira testemunhou a solidificação da indústria brasileira do entretenimento, marcado pelo esforço conjunto dos produtores de discos, rádio, cinema e televisão em desenvolver produtos culturais para um público correspondente. As estratégias para alcançar esse objetivo seguiram os moldes de países – nos quais essa indústria tornara-se representativa em escala mundial, pois já havia se desenvolvido satisfatoriamente – que ofereciam ajuda internacional para esse ramo do desenvolvimento, como faziam Os Estados Unidos da América com relação ao Brasil, alinhando aspectos econômicos, políticos, educacionais e culturais¹¹². Embora esse intercâmbio poderia potencialmente conduzir – na ausência de uma análise criteriosa dos aspectos histórico-culturais dos produtos provenientes de cada parte envolvida – a ações devastadoras no campo cultural do país menos desenvolvido.

Da mesma maneira que fizemos nas seções anteriores, vamos ao álbum *As 12 Mais da Juventude Vol.3*. As canções formam um conjunto aparentemente heterogêneo, no que diz respeito à língua, já que estão lado a lado seis canções em língua portuguesa, correspondendo a 50% do álbum, e outras seis canções em língua inglesa, correspondendo aos outros 50% do álbum. Quanto ao tema, porém, o amor parece conduzir o álbum dirigido à juventude. Além

¹⁰⁹ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira está disponível no site do Instituto Cravo Albin e contém verbetes por compositor e entradas especiais para Discografia e Dados Artísticos com boas informações sobre os músicos e suas carreiras, contextualizadas na época correspondente. Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/os-carbonos/dados-artisticos>>. Acesso: 04/02/2011.

¹¹⁰ A capa do álbum pode ser vista no site Jovem Guarda, em [WWW.jovemguarda.com.br](http://www.jovemguarda.com.br) que tem listas de álbuns e tracklist separados por compositor ou banda. O LP pode ser encontrado à venda pela internet. Disponível em: < <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-carbonos.php>>. Acesso: 04/02/2011.

¹¹¹ As informações a partir de João Romão e Carlos Santos podem ser encontradas no site *Música dos Anos 60*. Disponível em <<http://musicasdosanos60.blogspot.com/2011/05/os-carbonos-tema-para-jovens-namorados.html>>. Acesso: 6 fev 2012.

¹¹² Essas relações estão bem explicadas por José Ramos Tinhorão, no capítulo “O Movimento Tropicalista e o Rock Brasileiro”, último de sua obra, recentemente reeditada pela 34, intitulada *História social da música popular brasileira*. São Paulo, 2010. Nela, Tinhorão enfatiza a ação centralizadora, e segundo seu ponto de vista, por isso mesmo devastadora, das políticas americanas de industrialização fonográfica sobre a diversidade de ritmos europeus e latinos existente na música popular brasileira da época.

disso, das doze faixas, todas são da autoria de compositores diferentes entre si e já marcados pela aura do sucesso de vendas em ambas as línguas e países originais, o que lhe confere ao álbum um caráter de amostragem a serviço de um público alvo. A este público, Tinhorão (2010) chamou de categoria jovem.

A homogeneidade do álbum, provavelmente conferida pelo trabalho da gravadora que assina o trabalho, a AMC, é decorrente da sonoridade Beatles que ecoa por toda a obra. “Mighty Quinn”, por exemplo, ao ser comparada com a original, não muda nada da letra, nem a língua, mas muda drasticamente o arranjo, que não dialoga com a versão de Dylan tanto quanto dialoga com a versão da banda londrina Manfred Man, que também a regravou. A original é uma gravação de 1967, no contexto das composições de Dylan que sucederam *Blonde on Blonde* (1966) e antecederam *John Wesley Harding* (1967). Segue abaixo, as canções listadas na ordem do álbum e uma ilustração da capa. Trata-se de uma imagem digitalizada¹¹³ de uma das capas do elepê, no qual se percebe um temperamento psicodélico:



Figura 1 – imagem do LP *As 12 Mais da Juventude Vol.3* do grupo Os Carbonos

Lista de canções:

1. A POBREZA
2. VESTI AZUL
3. BENZINHO
4. QUERO LHE DIZER CANTANDO
5. A CHUVA QUE CAI
6. É TEMPO DE AMAR
7. DO YOU WANT TO DANCE
8. MIGHTY QUINN
9. HOMBURG
10. SUDDENLY YOU LOVE ME
11. HONEY
12. THE DOCK OF THE BAY

Como se pode observar acima, das doze faixas do álbum, há 50% de canções em língua portuguesa e outros 50% em língua inglesa, numa sugestão de interlocução, de equilíbrio cultural. Destas, quatro canções (três nacionais e uma estrangeira) constam nas listas de sucessos do ano de 1968 no Brasil, segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello¹¹⁴ em seu livro *A canção no tempo*. São elas: “A Pobreza” (faixa 1), do compositor Renato Barros, um dos Blue Caps; “Quero Lhe Dizer Cantando” (faixa 4), de Reinaldo Rayol e Renato Correia; “Vesti Azul” de Nonato Buzar (faixa 2), da qual Severiano e Mello (1998)

¹¹³ A Imagem digitalizada das capas do LP podem ser observadas na página Discografia Os Carbonos, encontrada no site JovemGuarda.com.br Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-carbonos.php>>. Acesso 6 fev 2012.

¹¹⁴ A referência completa dessa obra é SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol 2: 1958-1985. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. São Paulo: 34, 1998.

realçam a condição de destaque em popularidade naquele ano de 68 entre as músicas brasileiras; e “Honey” (faixa 11, com um pequeno erro de ortografia, veja na Figura 1) que também consta na lista dos pesquisadores entre as “músicas estrangeiras de sucesso no Brasil” em 1968. Um álbum de canções jovens, enfim.

A primeira faixa do álbum *As 12 Mais da Juventude* é “Pobreza”, de Renato Barros. O narrador conta um amor proibido pelos pais da garota. O motivo da proibição é a pobreza no sentido social. O rapaz apaixonado é o narrador que diz “Eu tenho uma paixão,/ Que é proibida,/ Só porque sou pobre demais”. Apesar infortúnio, ele diz “nosso amor é lindo”, sem explicitar, porém, o ponto de vista da garota que paradoxalmente “vive na riqueza sem poder viver”. O ponto de vista dos pais, no entanto, fica bem claro, nas palavras do narrador: “Nosso amor é tão bonito,/ Mas seus pais não querem,/ Nossa união./ Pensam que a pobreza é lixo,/ E que rapaz pobre,/ Não tem coração.” O narrador está contrariado com a atitude dos pais da moça, mas não parece se importar com sua própria pobreza, aceitando-a praticamente de maneira enaltecida. O que esse narrador estaria dizendo para os jovens da época? Algo como “o problema não é ser pobre, o problema é ser rico como os pais da moça”, ou então “a riqueza não é compatível com o amor, mas a pobreza sim”. Trata-se de uma apologia da pobreza.

A segunda é “Vesti Azul” de Nonato Buzar. Segundo Severiano e Mello (1998), o título dessa canção nasceu como “Anjo Azul” e é uma referência ao “legendário filme de Marlene Dietrich – em que o autor completava as pausas com passagens instrumentais, as quais, embora sem letra, faziam parte da composição, uma toada dançante e urbana”. O filme é do ano 1930, pertencente a obra do austro-americano Josef von Sternberg e tematiza a vida de um professor moralizador de seus alunos, ao mesmo tempo em decadência ao comportar-se como eles, principalmente em relação à corista de cabaré Lola Lola, personagem de Dietrich.

A canção, porém, não vai tão longe. O narrador conta que “um brotinho lindo” o convenceu a vestir azul, porque “azul é a cor do céu e do seu olhar também”. O narrador, que “andava na tristeza que dava dó”, sem dilemas ou conflitos de espécie alguma veste azul e muda sua sorte com o “brotinho”, com quem ele troca olhares e “faz charminho”, ficando aparentemente satisfeito daí por diante.

Há também uma versão dessa canção na voz de Wilson Simonal que acrescenta um pouco mais de malandragem à interpretação vocal, mas segue a mesma narrativa plana e sem graça. Há, no entanto uma possibilidade de ser essa faixa uma boa representante da categoria jovem despolitizada e sem profundidade existencial ou crítica, sem paradoxos ou conflitos, que se requer para desempenhar o papel social de consumidor dos produtos Jovem Guarda.

Na terceira faixa, “Benzinho”, de Paulo Sérgio, fala um narrador solitário e dolorido, ao som de um teclado, a “recordar o beijo e o carinho” de alguém, e sem saber o motivo de tudo ter terminado:

Benzinho/ Por que deixou-me assim/ Sozinho/ E triste e a recordar/ O seu beijo, seu carinho/ O seu modo/ De falar/ Não consigo viver assim/ Benzinho tenha dó de mim/ Benzinho/ Não sei qual a razão/ Benzinho/ É seu meu coração/ Não consigo te esquecer/ Sem seu beijo/ Não sei viver/ Não resisto à tanta dor/ Não sei porque você não quer me dá o seu amor. (Paulo Sérgio, *Benzinho*, 1968)

A canção é autoexplicativa, mas vale lembrar que esse é o clássico estilo “descornado”, normalmente atribuído aos sertanejos. Ela é muito parecida em letra, tema, arranjos com a quarta faixa deste mesmo álbum, que é “Quero Lhe Dizer Cantando”, de Reinaldo Rayol e Renato Correia. A diferença, porém, é na forma. Nessa última o compositor conseguiu manter uma estrofe, a primeira, com versos regulares em redondilha maior.

Quero lhe dizer cantando
Tudo o que eu estou sofrendo
Quero lhe dizer chorando
Que aos poucos vou morrendo

Apesar de não manter a regularidade no resto da canção, essa ainda é uma diferença a ser observada, pois estabelece uma conexão com a poesia lírica romântica brasileira. Demonstra pontos de contato entre a forma e o conteúdo, sem, no entanto, revisar pontos de vista. Não é exatamente uma releitura, como fizeram Durval e Davi, mas uma retomada de algo da forma, do tema e, principalmente, do ponto de vista que se mantém fatalista. O ponto de vista contemporâneo nesta canção é o mesmo do romantismo do século dezenove. O narrador não finaliza seu pranto, apenas o transfere para a canção:

Meu coração está chorando
Porque não tenho você
Pra disfarçar eu vou cantando
Mas sei que nunca mais
Vou lhe esquecer

Na sequência, a quinta faixa intitulada “A Chuva Que Cai” tem uma história curiosa que reúne três nacionalidades e línguas. Além de ter sido publicada nesse álbum dos Carbonos, *As 12 Mais da Juventude*, essa versão em português também apareceu no Brasil em 1968, no álbum homônimo do grupo chamado Os Caçulas¹¹⁵, gravados pela RCA. A tradução foi creditada a Antônio Marcos Pensamento da Silva – o Antônio Marcos, que fez sucesso nos

¹¹⁵ Essa informação e as imagens digitalizadas dos álbuns constam no site JovemGuarda.com.br. Disponível em: <<http://www.jovem-guarda.com/oscaculas.htm>>. Acesso 6 fev 2012.

anos 70 com a composição de “Como Vai Você”, gravada por Roberto Carlos, bem como na interpretação de “Homem de Nazaré” composta por Claudio Fontana.

Não surpreende que a tradução de Antônio Marcos tenha como original uma canção italiana “È La Pioggia Che Va”, já que essa prática era comum da Jovem Guarda, não só em relação às canções americanas, mas às francesas e italianas também. O diferencial é que essa canção na Itália também era uma tradução de uma terceira. A informação está no álbum dos Caçulas, no qual o crédito é dado para três autores: “A chuva que cai (È la pioggia che va) (Mogol - Vrs. Antônio Marcos - B. Lind)”. A terceira referência é uma canção americana creditada a B.Lind.

Primeiramente, a referência Mogol é ao italiano Giulio Rapetti Mogol, um *paroliere*, isto é, um letrista que também compõe a partir de uma canção estrangeira. Sua versão foi lançada pela RCA italiana, em outubro de 1966, no lado A do single do grupo The Rokes¹¹⁶, assim creditada: “È La Pioggia Che Va (*Remember The Rain – Bob Lind*)/ Autori: Bob Lind, Mogol/ Edizioni: Ricordi”. Com esse crédito, chegamos à canção “Remember The Rain”, cujo crédito é ausente nos álbuns brasileiros.

A partir disso, fica mais fácil descobrir que “B. Lind” é Bob Neale Lind, o compositor americano nascido em Baltimore, em 1942, que chegou a apresentar-se em programas de televisão com suas próprias canções, porém, mais tarde, escolheu investir na carreira de escritor. Sua canção “Remember The Rain” foi lançada pelo selo World Pacific, no lado A do single *Remember The Rain/“Truly Julie’s Blues*, no começo do ano de 1966. Ainda por cima, Bob Lind é fã confesso da obra de mais um dos vários Bobs mencionados até agora nesta pesquisa: Dylan. Este que, três anos antes, incluía na sexta faixa de seu segundo álbum da carreira, *The Freewheelin’ Bob Dylan*, produzido por John Hammond e lançado pela Columbia em 27 de maio de 1963, a canção “A Hard Rain’s A Gonna Fall”. A comparação das três versões revela a expressividade do temperamento romântico, mais uma vez. A comparação das três versões é eloquente.

O leitor deverá ter percebido as várias referências à palavra chuva nessas versões: *chuva, pioggia, rain*. A versão de Lind refere-se à chuva de maneira definida, ou seja, não é qualquer chuva, é “a chuva” que deve ser lembrada, além de referir-se ao ouvinte com o imperativo “lembre”, caracterizando, com esse tempo verbal imperativo, uma solicitação para que o ouvinte busque informações na sua memória. Em suma, “remember the rain” é um pedido que está na mesma proporção de “lembre-se da chuva”. Nesse caso, não seria tolo

¹¹⁶ Informação do site DISCOGRAFIA NAZIONALE DELLA CANZONE ITALIANA. Disponível em: <http://discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=1024>. Acesso: 6 fev 2012.

perguntar: que chuva? Entretanto, seria tolo responder prematuramente que essa é uma alusão à quarta canção da fila, ou seja, à chuva de Dylan: “A Hard Rain”, isto é, sem antes passarmos à análise da letra.

Em “Remember The Rain”, do americano Bob Lind há um narrador que, desde logo, se reporta a alguém previamente conhecido seu, como num diálogo que acontecesse após um período de separação. Os personagens relembram as atividades que empreenderam em conjunto numa época remota, na qual provavelmente eram ambos mais jovens do que são agora, no tempo presente da canção. A conversa do narrador dá indícios de uma relação muito próxima entre eles, amorosa talvez ou familiar como uma amizade de longa data, que ficam sugeridos já nos primeiros versos: “anjo que você é/ você ainda lembra os passeios de verão/ e as conversas que tínhamos antes de nossas nuvens dispersarem” [Angel that you are/ You still remember summer walks/ And quiet talks we had before our clouds were breaking].

Os detalhes carregados de subjetividade que o narrador vai espalhando aos poucos, durante a conversa, permitem compor não só uma ideia dos perfis dos personagens amigos, mas também uma imagem de alto contraste entre dois momentos da vida deles. Em um primeiro momento, há um passado de desconforto, “toda aquela época de inveja em que nossos corações sofriram” [All the ugly jealous times our hearts were aching], que foi esquecido porque o amigo, a quem o narrador se reporta e chama de Angel, ainda tem um “coração esperançoso” [hopeful heart], ou seja, otimista.

Em um segundo momento, e em oposição ao primeiro, há uma circunstância atual confortável para o personagem Angel, em que o sofrimento foi amenizado por algum motivo que não fica claro [Now that your pain has been mended]. No entanto, isso lhe permitiu alguma consciência do mundo, ainda que parcial, como fica evidente neste verso: “você só está vendo um lado” [You're only seeing one side].

Aqui, gostaria de recuperar a lembrança da análise de “Agradecimento” e “Minha Gratidão”, de Durval e Davi, apresentadas na seção anterior, canções nas quais o recurso do sujeito coletivo estabelece o mesmo conflito entre pontos de vista. Aqui, em “Remember The Rain” há um momento de profundo reconhecimento entre os personagens, tanto cronologicamente quanto subjetivamente, em que o narrador expõe o conflito: “por trás do radiante riso fácil/ rios de lágrimas são derramados” [Behind the bright easy laughter/ Rivers of tears have been cried] e sintetiza seu ponto de vista nos versos que serão repetidos como refrão ao longo da canção: “então se lembre da chuva/ quando você pensar no sol” [So remember the rain/ When you think of the sunshine].

Então, sabemos que o recado para lembrar-se da chuva era para Angel, que teve um passado doloroso, recuperou-se da dor, mas entrou em uma espécie de delírio de bem-estar como se este fosse um tempo fixo, do qual o narrador logo o desperta. Ele não pede que Angel negue o bem-estar, apenas que não esqueça que esse presente não é fixo, como não foi o passado. Esse é o ponto de vista de um narrador que admite a mudança de forma crítica e cuja consciência pode despertar o amigo Angel quando ele necessita.

Na versão italiana e na brasileira, o cenário inicial é parecido. Em ambas, o mundo está a perigo, como se nota nos versos italianos: “Sob uma montanha de medo e ambição” [Sotto una montagna di paure e di ambizioni], mais do que nos versos brasileiros: “Neste mundo cheio/ De dinheiro e ambição/ Tenho andado procurando uma ilusão”. O narrador italiano também percebe as mudanças no mundo desde o presente em direção ao futuro: “o mundo já está mudando e mudará ainda mais” [Il mondo ormai sta cambiando e cambierà di più]. Assim como o narrador brasileiro, quando reclama que: “Muita gente esquece a vida/ Faz morrer a esperança/ Sem querer acreditar que existe amor/ O mundo está mudando”.

Contudo, a epifania do narrador da versão italiana será diferente da brasileira, como se nota nos versos: “È la pioggia che va e ritorna il sereno”, em que “sereno” remete ao céu claro, à calmaria após a tempestade, logo, temos: “é a chuva que vai e retorna a calmaria”. Isso equivale a dizer que a epifania do narrador italiano vai na direção da mudança efetiva à qual ele se agarra no refrão. Ainda, o narrador italiano atribui o cansaço, a falta de esperança e a descrença, não a si próprio, mas a um sujeito indeterminado, como se observa nestes versos: “quantas vezes nos disseram/ sorrindo tristemente/ a esperança dos jovens é volátil” [Quante volte ci hanno detto/ sorridendo tristemente/ le speranze dei ragazzi sono fumo], e nestes: “estão cansados de lutar e não creem mais em ninguém” [Sono stanchi di lottare e non credono più a niente].

Essa indeterminação do sujeito se aplica às formas verbais “disseram”, “estão” e “não creem”, correspondentes a terceira pessoa do plural, um *eles* que, apesar disso, permite uma oposição a um *nós*, no caso do narrador, “i ragazzi”, os jovens. Isso se confirma na próxima estrofe em que o narrador reporta a relação de um *nós* contra um *vocês*: “Mas nós que estamos correndo avançaremos mais. Vocês não veem que o céu fica mais azul a cada dia.” [Ma noi che stiamo correndo, avanderemo di più./ Ma non vedete che il cielo ogni giorno diventa più blu.] Assim, a posição do narrador italiano estará definida entre os jovens que acreditam num futuro melhor e condenam toda desesperança dos mais velhos, ainda que sejam esses mais experientes, talvez. Essa posição, tema clássico de outras canções, filmes e livros, reflete o

caráter jovem como uma defesa de valores, como a esperança no futuro, a luta persistente pela mudança e a oposição ao padrão estabelecido. De qualquer modo, é uma canção de esperança representativa de qualquer categoria de pessoas que acredite num futuro melhor.

No álbum *As 12 Mais*, a versão “A Chuva Que Cai” traz uma discussão de ideias, na estrutura da canção. O narrador descreve o mundo, não se dirigindo a ninguém específico, mas como se pensasse consigo mesmo. O mundo “cheio de dinheiro e ambição” no qual ele procura a vida, a esperança e o amor, está se perdendo porque existe “muita gente que esquece” essas coisas. Como vimos, o início da canção se alinha em ponto de vista com a canção italiana. Logo, porém, o narrador diz que o mundo está mudando e se perdendo:

O mundo está mudando
Sem querer se perdendo
E no céu milhões de nuvens
Já começam a chorar

Há um paralelismo entre mudar e perder-se que à primeira vista confunde o leitor, já que tudo parecia ir tão bem. Essa estrofe antecipa a epifania, que será oposta àquela trazida pelo narrador italiano, como se nota nestes versos:

Outro dia eu sozinho
Num lugar que é bem tristonho
Percebi que a esperança é um sonho
Muita gente de lutar está cansada
E não crêem mais em nada
E fogem deste mundo

Aqui sabemos que a própria esperança do narrador fica embaraçada, parecendo afinal que ele próprio está mudando. E ele, de fato, muda sua atitude. Cede à desesperança e descreve chuva que cairá, como se o céu, num ato de tristeza, chorasse sobre o mundo, como nos versos do refrão: “E a chuva cairá/ Sobre o mundo pequeno”.

Depois esse refrão desertor, a canção encerra com a repetição dos versos cujo tom profético é entendido pelo tempo verbal empregado no futuro: “a chuva cairá”. Paradoxalmente, o que se percebe nessa canção, tomada hipoteticamente como música para a juventude, é a desesperança do narrador e seu temperamento apocalíptico, descrevendo o infortúnio, talvez a punição, talvez a purificação, vindos do céu e descendo sobre o mundo perdido, no formato de desastre natural.

Comparativamente, as três canções trazem três pontos de vista diferentes. A americana traz o conflito entre dois pontos de vista amparados no tempo e no temperamento dos personagens, a italiana traz o ponto de vista otimista, representativo do que se costumou estereotipar como juvenil, enquanto a brasileira traz uma visão fatalista, meio apocalíptica dos

tempos. Essa é mais uma vez, o ponto de vista que encontramos no romantismo brasileiro, desta vez, no estilo Alvarez de Azevedo.

3.4.1 Mighty Quinn

Ainda no mesmo álbum, *As 12 Mais da Juventude*, dos Carbonos, aparece na faixa número oito, a versão para “Mighty Quinn”. Enquadro essa versão “Mighty Quinn” na categoria iê iê iê, cuja definição é oferecida por José Ramos Tinhorão no último capítulo da obra *História social da música popular brasileira* (2010), intitulado “O Movimento Tropicalista e o Rock Brasileiro”.

Embora seja uma canção complexa, na qual estão intrinsecamente relacionados letra e arranjo, permitindo-nos uma rica interpretação pela dupla camada semântica de seu texto, como veremos, ela nos é apresentada como foram apresentadas as canções dos Beatles em início de carreira, isto é, música para jovens comprarem e dançarem sem se preocupar com a letra toda, mas divertindo-se com outros aspectos excelentes da canção, como o refrão e o embalo. Inicialmente, explica Tinhorão (2010), o termo iê iê iê é derivado de um verso da canção “She Loves You”, dos Beatles. Lembro a primeira estrofe que diz assim:

She loves you, yeah, yeah, yeah
She loves you, yeah, yeah, yeah
She loves you, yeah, yeah, yeah

“She Loves You”, não raro nos Beatles, começa com o refrão puxando o carro, que, logo de saída, entrega a ideia principal da canção. Devido à ênfase naquela única mensagem, diluída nos três versos repetidos, e formados da explícita mesma frase, nos é permitido aplicar uma tradução possível e concisa, para esses versos todos, que consista aproximadamente nisto: “Ela te ama, siiiiiiim”.

Entretanto, para nomear o gênero no Brasil, a palavra “yeah”, por sua vez derivada de “yes” que em língua portuguesa equivale a “sim”, não foi traduzida. A expressão iê iê iê foi criada foneticamente a partir do que um brasileiro poderia reproduzir ao ouvir o trio de sons “yeah, yeah, yeah”, inteligentemente. Esse recurso, conhecido popularmente no Rio Grande do Sul como “cantar em inglês de churrascaria”, deixa entrever, no entanto, não só a má pronúncia, na opinião de alguns professores da língua, mas principalmente o fato de poucos na audiência estarem de fato prestando atenção na letra.

Posteriormente, Tinhorão descreve as relações do iê iê iê, cujo rei é Roberto Carlos, com a criação de produtos de consumo destinados à categoria *jovem*, como sugere o título do quarto LP do rei, *Roberto Carlos Canta para a Juventude*, lançado em 1965, mesmo ano em que Dylan lança *Bringing it All Back Home* em março e *Highway 61 Revisited* em agosto. Implícita na explicação de Tinhorão fica a ideia de que a juventude da época, no Brasil, devido a provavelmente um conjunto complicado de razões, pouco se interessava pelas letras, desde que ressoassem na canção algumas emoções óbvias, e contanto que o ritmo fosse tão agradável quanto o dos Beatles, ou semelhante, ainda que em alguns casos apenas o lembrasse remotamente. No contexto trazido por Tinhorão, valia a pena para o jovem da época, no entanto, aceitar as canções como lhes eram propostas, emparelhar sua identidade e atitudes com aquelas associadas ao jovem hipotético projetado pelo marketing e, por fim, comprar o disco.

No caso da versão brasileira “Mighty Quinn”, do grupo Os Carbonos, percebe-se que a letra foi mantida quase igual à canção original “The Mighty Quinn (Quinn The Esquimo)”, de Bob Dylan, exceto pelo fato de Os Carbonos dividirem o título e escolherem a primeira metade, começarem o canto a partir do refrão e por terem introduzido uma flauta. A banda inglesa Manfred Mann, que também gravou uma versão para essa música em 1968, parece ter feito a mesma escolha de título e de arranjo, como se pode ouvir na versão deles. Manfred Mann começou nos anos sessenta em Londres, seus componentes tinham formação universitária em música clássica e faziam jingles, além de gravarem músicas sob encomenda para programas de televisão, nos moldes da Jovem Guarda. Os integrantes cantavam, vestiam-se, mexiam-se e posavam para fotos de maneira tal que poderiam ser tomados pelos Beatles. Assim, tanto os Manfred quanto os Carbonos invocam com o refrão, desde logo, a participação solícita do ouvinte. É como se nos convidassem entusiasticamente a acompanhá-los. Dessa maneira, organizam o arranjo pela flauta que antecede toda a caminhada da narrativa. Eu diria que essa introdução pela flauta lembra a chamada do Flautista de Hamelin¹¹⁷, da maneira como ela ressoa na minha imaginação.

No original, “The Mighty Quinn (Quinn The Esquimo)”, esse refrão inicial não existe, mas está nos dois versos finais de cada estrofe. Então, as bandas, ou seus produtores, enfim, transformaram em refrão inicial os dois versos finais que no original encerram as estrofes de nove versos. Abaixo, a letra da primeira estrofe de Dylan:

¹¹⁷ Flautista de Hamelin é um personagem dos irmãos Grimm, que toca flauta para hipnotizar ratos. Ele é uma referência à lenda alemã do Caçador de Ratos que toca uma flauta para atrair crianças e as faz desaparecer afogando-as no Rio Weser. Disponível: < http://www.rattenfaenger-von-hameln.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13&Itemid=55 >. Acesso: 03 fev 2012.

Ev'rybody's building the big ships and the boats
 Some are building monuments
 Others, jotting down notes
 Ev'rybody's in despair
 Ev'ry girl and boy
 But when Quinn the Eskimo gets here
 Ev'rybody's gonna jump for joy
 Come all without, come all within
 You'll not see nothing like the mighty Quinn¹¹⁸

A versão de Dylan começa com uma narrativa longa e lenta. É certo que as versões mantêm a mesma letra, mas esse começo é diferente. Aqui, temos um narrador que introduz a narrativa com uma descrição da cena que ele observa numa comunidade e isso nos dá um panorama do que está acontecendo lá, antes de nos juntarmos ao coro cantante do refrão. A cena descrita pelo narrador traz uma imagem segundo a qual todos estão trabalhando no que parece ser um canteiro de obras, talvez da construção civil de uma cidade. Nos três primeiros versos, este é o ambiente descrito, aos poucos e cuidadosamente, pelo narrador: “Todos estão construindo navios e barcos/ Alguns estão construindo monumentos/ Outros tomando notas”. Então, enquanto “todos” fazem algum trabalho braçal, “alguns” constroem monumentos e “outros” tomam notas em suas pranchetas, como demonstram os três primeiros versos “Ev'rybody's building the big ships and the boats/Some are building monuments/ Others, jotting down notes”.

Apesar de desenvolver-se lentamente na descrição, a cena evocada pelos três versos iniciais da letra fazem várias referências à constante movimentação dos personagens trabalhadores, oferecendo um panorama de um canteiro de obras dinâmico. Esse ritmo pode ser observado na introdução da canção original, em que o arranjo do contrabaixo dá a marcação do andamento de intensa movimentação, porém menos organizada do que uma marcha conduzida por flauta. Ouve-se ainda, sobre essa movimentação, o arranjo da guitarra base que lembra um trem iniciando sua partida e se alinhando ao mesmo tempo ao trabalho das ferramentas sobre os trilhos, como as batidas de cravo com marretas. O início do arranjo recupera o estilo de *working songs* cantadas por *chain gangs*¹¹⁹ à beira da estrada, como pode ser visto no filme dos irmãos Coen, *E Aí Meu Irmão, Cadê Você*.

A versão de Dylan pode ser conferida no álbum *Self Portrait* (1970)¹²⁰. Ironicamente, a data de gravação desse álbum é posterior a das bandas Manfred e Carbonos. O que

¹¹⁸ Tradução literal de apoio para o leitor: “Todos estão construindo os grandes navios e os barcos/ Alguns estão construindo monumentos/ Outros, tomando notas/ Todos estão em desespero/ Cada moça e moço/ Mas quando Quinn o Esquimó chegar aqui/ Todos irão pular de alegria/ Vocês não verão nada como o poderoso Quinn”.

¹¹⁹ *Chain gang* é uma formação de prisioneiros amarrados por correntes e levados a trabalharem na construção de estradas e outros trabalhos pesados. A história remonta ao sul dos Estados Unidos do século dezanove. *Working songs* são canções associadas ao trabalho, cantadas pelos trabalhadores para coordenar o ritmo do trabalho.

¹²⁰ A canção pode ser consultada, letra e alguns segundos da performance, online no site Bobdylan.com, onde estão quase todas as letras dos álbuns de Dylan, porém, aqui eu reproduzo o título da canção original de acordo com HINTON, Brian.

aconteceu é que a original cujo título é “The Mighty Quinn (Quinn The Eskimo)” pertence ao conjunto de gravações feitas por Dylan e The Band entre junho e setembro de 1967 e que resultou nas sessões de gravação chamadas *The Basement Tapes*, numa referência ao porão da casa onde foram gravadas, na fase delimitada por alguns jornalistas e críticos da época como pós-acidente de moto, quando Bob Dylan reunido com The Band compunha e regravava dezenas de canções em seu estúdio caseiro. A casa, apelidada de Big Pink, ficava em West Saugerties, Ulster County, NY, Estados Unidos, região onde posteriormente houve o conhecido Festival de Woodstock. Muito antes do álbum oficial, intitulado *The Basement Tapes*, ser lançado pela gravadora Columbia, o que só ocorreu em 1975, isto é, oito anos depois, algumas dessas canções já circulavam pelos Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Brasil.

A narrativa, então, se desenvolve lentamente, enquanto o narrador observa as cenas diante dele e vai deixando claro que tinha estado ali, recentemente, como alguém que costumasse frequentar o lugar, sendo que o descreve usando os tempos verbais do presente, “está construindo, estão construindo, estão tomando notas” [is building, are building, jotting down], congelando a cena como se a visse diante de si ou a recuperasse da memória recente. Acresce que, ao longo da narrativa, ele vai somando detalhes à cena, por exemplo, “inalar fumaça e gerar ansiedade” [guarding fumes and making haste], “circuito de alimentação de pombos” [Feeding pigeons on a limb], os quais nos permitem inferir a existência de condições, algumas muito desagradáveis outras apenas entediadas, embutidas nesse mundo que o narrador está lendo. Ele as traz à tona pelo exercício de sua observação aguda sobre esse cenário que vê e interpreta. Muitos, como o meu amigo Alex Whitegum, acreditam que nessa canção haja uma linha de referência às lidas com drogas, cocaína e heroína, por exemplo, que poderiam aludir ao sentido de palavras como “açúcar”, “segurar fumaça”, “pular de alegria”, “vou te dizer pra quem ligar”, “vão querer tirar um cochilo” [sugar, guarding fumes and making haste, jump for joy, I’ll tell you who to call, gonna wanna doze].

Seria tolo descartar solenemente possíveis referências como essas, já que uma leitura cuidadosa da letra revela que elas são bastante consistentes ao longo do texto para gerar uma defesa da interpretação. Quem as procurar, as encontrará em cada uma das estrofes, inclusive aludindo à possibilidade de Mighty Quinn, o personagem, ser o próprio *drug dealer*¹²¹ entusiasticamente esperado para aliviar as dores de todos. Apesar de não descartá-las, prefiro

Bob Dylan: gravações comentadas e discografia completa. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009. Brian Hinton é musicólogo colecionador, que tem como fonte de consulta as próprias capas dos LPs.

¹²¹ Traficante.

associá-las a mais uma camada semântica dessa interpretação do que instituí-las como tema central, por duas razões. A primeira é que as dores de todos também podem ser causadas pelo trabalho e aliviadas por drogas quaisquer e a segunda é que tanto o mundo da dependência do trabalho como o mundo da dependência química podem configurar abuso e comprometer a saúde do indivíduo.

Na primeira estrofe e ao mesmo tempo em que todos trabalham, o narrador nos informa nos versos 4 e 5 que “todos estão em desespero/ Cada gurria e guri” [Ev’rybody’s in despair/Ev’ry girl and boy], isto é, naquele ambiente estão todos em desespero por alguma razão que não fica esclarecida naqueles mesmos versos, que aparece, porém, mais tarde na segunda estrofe. Na medida em que a narrativa continua, alguns comentários indiretos que o narrador faz permitem inferir as razões do desconforto de todos. Por exemplo, no segundo verso da segunda estrofe, ele diz ser igual a todos e gostar dos benefícios desse trabalho, ou função coletiva, “mas segurar fumaça e ficar estressado” [But guarding fumes and making haste] são adversidades que ele dispensaria, pois “não são o lance dele” [It ain’t my cup of meat]. Esses versos fazem ao mesmo tempo referência literal à insalubridade no ambiente de trabalho industrial e aos efeitos do vício em substâncias que causam síndrome de abstinência, trazem à lembrança do leitor aquelas condições que os órgãos de saúde sugerem evitar, como respirar fumaça e desenvolver o estresse ou fissura (no sentido de apego), com o intuito de melhorar as condições de saúde das pessoas em geral.

Ao passarmos para a terceira estrofe, somos informados acerca do perfil do narrador, cujas descrições ele próprio fornece com abundância de detalhes espalhados pelos três primeiros versos: “A cat’s meow and a cow’s moo, I can recite ’em all/Just tell me where it hurts yuh, honey/And I’ll tell you who to call”. Nesses versos, ele anuncia compreender qualquer língua, qualquer chamado não apenas por saber até mesmo “declamar os miados dos gatos e o mugido das vacas”, mas também por aceitar ser chamado quando “algo dói” ou incomoda e, caso a solução lhe escape, ele alega saber a quem chamar. Do mesmo modo, o narrador trata o seu interlocutor com tal consideração que se assemelha ao conforto dado por alguém a quem se tem um sentimento de carinho, como fica explicitado pela escolha da palavra “honey”, que se traduz por “querido” ou “querida”.

Enfim, os desconfortos, a insalubridade, o tédio, e até as manhas do interlocutor a quem o narrador se reporta, serão levados em consideração e, sobretudo, terão um fim quando chegar o aclamado personagem Mighty Quinn. Este, um esquimó com referência cruzada ao ator Antony Quinn, que fez muitos personagens definidos etnicamente ao longo de sua carreira, aliviará o peso sobre todos. Observe a última estrofe:

A cat's meow and a cow's moo, I can recite 'em all
 Just tell me where it hurts yuh, honey
 And I'll tell you who to call
 Nobody can get no sleep
 There's someone on ev'ryone's toes
 But when Quinn the Eskimo gets here
 Ev'rybody's gonna wanna doze
 Come all without, come all within
 You'll not see nothing like the mighty Quinn¹²²

Nos versos quatro e cinco, sabemos pelo narrador, que “Ninguém consegue dormir/ Tem alguém sobre os dedos de todos/ Mas quando Mighty Quinn chegar/ Todos vão querer tirar um cochilo” [Nobody can get no sleep/There's someone on ev'ryone's toes/But when Quinn the Eskimo gets here/Ev'rybody's gonna wanna doze]. Esse peso, que é exercido por alguém identificado na canção apenas pela palavra “someone”, que desce sobre os dedos de todos só será aliviado com a chegada de Mighty Quinn, seja ele quem for, um sindicalista, um cantor, um governante, um traficante.

Os ingleses da banda Manfred Mann, que lançaram sua versão no formato single em 1968, modificaram o título para “The Mighty Quinn” apenas, aquele pedaço que está antes dos parênteses no título original, e chegaram ao primeiro lugar da Billboard inglesa no mesmo ano, estabelecendo a canção como um sucesso da época. No mesmo ano ainda, a dupla canadense Ian and Sylvia grava o álbum *Nashville*, no qual aparece a mesma canção apenas com o título ligeiramente modificado para “Quinn The Esquimo”, ou seja, aquele outro pedaço dentro dos parênteses no título original, garantindo o sucesso da canção também no Canadá. A coincidência é que Albert Grossman, o gerente de Bob Dylan desde 1962 a 1970, também gerenciava a dupla de canadenses e a canção foi espalhada para outros grupos arriscarem suas versões.

Assim, independentemente das projeções do crescente mercado da música brasileira e com toda riqueza cultural que ela já acumulara, algumas versões brasileiras para canções de Dylan paradoxalmente afastavam-se tanto do padrão dylanesco, como dos modelos disponíveis brasileiros, os quais Tinhorão simboliza pela inserção de um instrumento musical nos arranjos do samba: o surdo de marcação – talvez isso tivesse ocorrido não apenas com as versões de Dylan, mas também com as de outros compositores estrangeiros, o que demandaria outra pesquisa. De fato, aproximavam-se mais do padrão Beatles do que do próprio Dylan, cuja fama também já estava consagrada nos Estados Unidos, cuja entrada no Brasil ainda não

¹²² Tradução literal de apoio para o leitor: “Um miado de gato e um mugido de vaca, eu sei recitá-los todos/ Só me diga onde dói, tá, meu bem/ E eu te direi a quem telefonar/ Ninguém consegue dormir/ Tem alguém sobre os dedos dos pés de todos/ Mas quando Quinn o Esquimó chegar aqui/ Todos vão querer cochilar/ Venham todos os de fora, venham todos de dentro/ Vocês não verão nada como o poderoso Quinn”.

havia sido oficializada e cuja canção estava, bem ali, sendo versada. Os detalhes dessa aproximação mostrados na análise confirmariam a abordagem que Tinhorão faz do iê-iê-iê brasileiro dos anos 60, época em que a diversidade rítmica brasileira cedeu espaço para a centralização beatlemaniaca, garantia de vendas para a categoria jovem. Tinhorão não exagerou em apontar como razões do empobrecimento dos ritmos brasileiros da época, acima de tudo, a força da indústria fonográfica estrangeira. O filtro da própria indústria brasileira da música parecia calibrado para fazer tudo, ou quase tudo, soar como Beatles, mesmo diante de um compositor como Dylan, que escolheu a linha melódica guiada pelo contrabaixo, a melhor opção roqueira americana para o surdo de marcação. Não surpreende, dado o contexto do fim dos anos 60 na música brasileira que nessa versão do grupo para “Mighty Quinn” (1968) se ouça menos o contrabaixo de marcação de Dylan e mais a flauta mágica de Manfred Man *a la* Beatles e sua *Misteriosa Turnê* do ano anterior, em 1967.

Finalmente, o álbum duplo *Self Portrait* (1970) de Dylan surpreendeu os críticos sérios e de longa data conhecedores e estudiosos da obra de Dylan, como Greil Marcus que escreveu sobre o álbum para a revista *Rolling Stone*, em que chegou a abrir sua resenha com a frase: “Mas que merda é essa?” [What is this shit?]¹²³. Acredito que uma das razões para a surpresa seja o timbre *soft*, isto é, suave e superbacana que Dylan aplica de forma a se tornar irreconhecível nesse álbum, sob o provocativo título que se traduz por *Autorretrato*.

Outra razão é que a pegada folk rock dylanésca séria e as tradicionais incorporações de estilos divide espaço do álbum com um pop melodioso que abre com “All The Tired Horses” na faixa número um. O arranjo começa com um coro feminino de vozes no estilo Kossoy Sisters em “I’ll Fly Away” e Alison Krauss na canção tradicional “Down In The River to Pray” que podem, ambas, serem ouvidas na trilha de T-Bone Burnett para o filme dos irmãos Coen *E Aí Meu Irmão, Cadê Você* (2000). O coro é logo acompanhado por uma batida ao violão que lembra uma introdução sacra, de ária, enfim, clássica do tipo que se espera ouvir em um desempenho de orquestra tocando num teatro. Seguem-se violoncelos e violinos que arrematam o temperamento clássico do arranjo que dá corpo ao mantra da letra. Mantra é com o que se parece a única frase da letra, ao ser vinculada a esse arranjo arrebatador e espiritual.

A frase curta dá, por sua vez, o temperamento do álbum: “Todos os cavalos cansados ao sol/ Como se espera de mim que faça alguma cavalgada? Humm” [All the tired horses in the Sun/ How'm I supposed to get any ridin' done? Hmm]. Aqui está o autorretrato: Dylan nas

¹²³ Greil Marcus, “Self Portrait No. 25”, in *Studio A: The Bob Dylan Reader* (1970), p. 74 (Benjamin Hedin, ed., 2004), *apud* referência número 1, no verbete *Self Portrait*. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Self_Portrait_\(Bob_Dylan_album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Self_Portrait_(Bob_Dylan_album))>. Acesso em 21 fev 2010.

letras com o usual tom irônico, questionador e até piadista. Essa é a abertura do álbum que, novamente, expande as possibilidades de interpretação ao ampliar a gama de estilos apresentados. Dylan parece não ter limites para lançar mão de quaisquer estilos que estiverem disponíveis na canção para interpretar a complexidade da cultura americana. É esse o álbum que ele escolhe para incluir a “Mighty Quinn” original.

Como vimos nesta seção, na versão brasileira para Mighty Quinn, as variações no título e a coincidência com o título da versão inglesa somadas a aspectos significativos do arranjo, tal como a flauta e o início com o refrão, sugerem que Os Carbonos filtraram essa versão provavelmente através da banda inglesa. Mas isso é apenas uma especulação que, no entanto, condiz, por sua vez, com a curiosidade acerca da existência de vias de circulação dessas canções por fora do circuito das gravadoras, concomitantemente ao fenômeno da indústria fonográfica oficial. Vale lembrar que os anos 60 são o período de lançamento do extraoficial álbum duplo apelidado de *Great White Wonder* (1969), contendo gravações de Dylan – desde fitas cassete de 1961, supostamente pertencentes à alguma ex-namorada de Minnesota, até canções que provavelmente vazaram do projeto *Basement Tapes* com The Band, gravadas na casa Big Pink em 1967. Com uma capa branca lisa, título escrito à mão e encarte desenhado à caneta esferográfica, o álbum contém tanto “Mighty Quinn” como “Quinn The Esquimo” em duas faixas diferentes e ficou famoso na história da indústria da música como o grande álbum ilegal de todos os tempos, não autorizado pela gravadora, nem pelo compositor¹²⁴. É a pirataria americana dos anos 60, que se não nascia simultaneamente à indústria fonográfica, praticamente dividia o berçário com ela. Clinton Heylin a chama de fenômeno:

a rápida emergência do circuito de álbuns piratas colecionáveis em torno do sucesso de *Great White Wonder* sugere uma considerável demanda latente. Aliás, foi a estranhíssima confluência entre suprimento e demanda que resultou no fenômeno *Great White Wonder*, pois era certamente um fenômeno, estritamente relacionado com a crescente mitologia que circundava a caveira de um tal Sr Dylan. (HEYLIN, 1995, p.42).

Na verdade, essa liga entre suprimento e demanda corresponde ao interesse crescente no material do velho Dylan¹²⁵, ou seja, aquele de 1965, de *Bringing it All Back Home* e de *Highway 61 Revisited*, álbuns que eram chamados de “música de ácido”, como Shelton (2011) nos informa. É o mesmo interesse naquele Dylan que “preferia queimar no altar a oferecer continhos morais de ribalta”, como diz Heylin (1995), e cujos álbuns foram lançados pré-

¹²⁴ HEYLIN, Clinton. *Bootleg: The Secret History of the Other Recording Industry*. New York: St. Martin's Griffin, 1995, p. 46.

¹²⁵ HEYLIN, Clinton. *Bootleg: The Secret History of the Other Recording Industry*. New York: St. Martin's Griffin, 1995, p. 42.

acidente de moto, pré-Big Pink e pré-The Band, mas que, afinal, estava de novo mudando o teor das composições para lançar oficialmente, em 1967, o álbum *John Wesley Harding*. A esse período correspondente ao velho Dylan, Shelton (2011) chama de “primeiro ciclo rock”, do qual ele seleciona três álbuns representativos: *Bringing it All Back Home* (1965), *Highway 61 Revisited* (1965) e *Blonde on Blonde* (1966).

De qualquer maneira, a grande repercussão dessas gravações, oficiais ou piratas, feitas por Dylan, ou por outros compositores e grupos em versões para seus respectivos álbuns, lançados em vários países, é uma explicação possível para a aproximação do grupo Os Carbonos com essa canção “Mighty Quinn” que introduz a obra de Dylan no Brasil. É desse primeiro ciclo rock dylanescos, meio ácido, que viriam as canções matéria-prima para as versões feitas ao longo dos anos 60, 70 e boa parte dos 80 no Brasil, quando, aparentemente, os compositores brasileiros são tomados daquela mesma urgência, em relação à leitura desse material, da qual foram tomados os americanos do negócio da música e da mídia, talvez porque Dylan, segundo Michael Gray, unia a força do rock’n’roll, cuja base é o blues, com o poder da poesia, no exato momento em que toda a cultura rock, todo o mundo pop rock, pós-Beatles, de fato, começava¹²⁶.

¹²⁶ GRAY, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York, London, 2006.

4 APONTAMENTOS FINAIS

Dylan teve grande repercussão no Brasil depois de ter colhido os frutos de sua escolha tecnológica pela guitarra elétrica no verão de 1965, dia 25 de julho no Festival de Newport. Antes disso, porém, o compositor americano já trabalhava com afinco no desenvolvimento de sua escrita e de sua habilidade com os diferentes gêneros dentro da música americana, o que direcionou seu amadurecimento como letrista e intérprete da realidade cultural de seu país. Desde então, Dylan percorreu o caminho volátil das definições entre música, poesia, crônica, narrativa e historiografia, gêneros enfim pouco dados a contornos nítidos, como são os gêneros musicais, folk, rock, blues, pop, rap, dance. Isso tudo, em meio a constantes exigências de parte do público, dos críticos, da mídia, por explicações de sua obra, que extrapolaram por sua vez as fronteiras nacionais. Apesar disso, sua repercussão em função do uso de guitarra elétrica no contexto da música folk dos anos sessenta americanos, jamais o libertou do rótulo da rebeldia entre os compositores brasileiros.

Vimos nas nossas análises que o trabalho do compositor, análogo ao de um carpinteiro munido de formão e martelo, concentrou-se na descoberta e no entalhe da linguagem, na criação de imagens claras, na expressão de lirismo poético, religioso e existencialismo crítico, a serviço da releitura histórica e cultural do povo americano, moldado no contexto das suas canções, desde o lançamento do primeiro álbum em 1962, sem interrupção nos anos sessenta e adiante pelos anos 2000, até hoje, quando Dylan passa dos setenta anos de idade e cinquenta de carreira artística. O trânsito entre gêneros, temas e nacionalidades é o necessário efeito colateral para atingir o resultado de reler e equacionar a identidade complexa de um país e de um homem. Antes do Primeiro Ciclo Rock (ao qual pertencem os álbuns *Back Home*, *Highway 61*, *Blonde on Blonde*) Dylan trabalhara em quatro outros álbuns já. É um curto período de tempo esse que vai da estreia em 1962 ao *going electric* de 1965, mas a produção e o estudo são intensos. Essa relação é mais facilmente percebida se mudarmos o foco, das análises que consideram a passagem dos anos na carreira do músico, para a produção discográfica e para o conteúdo cambiante dos álbuns, em vez da repercussão midiática tecnológica revestida de identidade rebelde.

Na leitura brasileira, em geral, os compositores ainda não saíram dessa fixação simbólica, com algumas exceções. Primeiramente, de acordo com os dados estatísticos apresentados no capítulo dois, a pesquisa sugere que as versões brasileiras anteriores ao Primeiro Ciclo Rock privilegiam a tradução total da letra original, sugerindo também uma

tendência que eu considero relevante de traduzir a letra em oposição à tendência de apenas regravar a canção original sem discutir assuntos em contexto brasileiro. Posteriormente, entre as versões referentes ao que Shelton denominou Primeiro Ciclo Rock, ou seja, 1965 e 66, a tendência a traduzir dividiu espaço com as citações de Bob Dylan e suas canções mais famosas da época respectiva. Citar o músico ficou mais frequente do que traduzir sua obra. Essa é bem a época recuperada pela gravadora do grupo Os Carbonos cujas versões aproveitam mais a fosca imagem de rebelde do que o conteúdo da obra do compositor americano. Isso sugere que os brasileiros talvez tenham se deixado levar pelo uso da tecnologia como principal elemento definidor de estilo e identidade, menos como um entre vários recursos úteis e necessários e mais como um símbolo de geração e atitude jovem. Finalmente, de acordo com os intervalos de tempo pesquisados, o interesse das versões brasileiras recai sobre três canções: “Mr. Tambourine Man” (1965) e “Like a Rolling Stone” (1965), que pertencem ao que Shelton chamou de Primeiro Ciclo Rock, e “Blowing in the Wind” (1963) praticamente a única representante das leituras brasileiras que foram feitas do Dylan pré-Ciclo Rock, a despeito de seus quatro álbuns do período, entre eles *Another Side of Bob Dylan* (1964) que abre com “All I Really Want To Do” e encerra com “It Ain’t Me, Babe”. As três canções focadas pelos brasileiros são, em comparação com a vasta obra de Dylan, insuficientes para se fazer alguma leitura fértil dessa obra, do que se pode inferir que Dylan é quase um desconhecido no Brasil, no contexto da canção brasileira.

Das leituras que se fizeram no Brasil, ficam ressaltados nesta pesquisa os aspectos midiáticos alimentados pela indústria fonográfica, os aspectos da leitura regionalista abordados através das versões de “Blowin’ In The Wind” e, pela observação dos quadros estatísticos, os aspectos da reprodução via *cover*. Inicialmente, nos anos sessenta, no Brasil, quando predominava a Jovem Guarda, a indústria fonográfica tendia a incorporar a sonoridade Beatles à música popular brasileira. Bob Dylan foi incluído, juntamente com outros cancionistas estrangeiros, nessa leva. A análise da versão que Os Carbonos fizeram para “Mighty Quinn” de certa maneira ilustra isso. Depois, nos anos setenta, Dylan recebe as versões regionalistas de duas vertentes, como vimos nas análises de “Blowin’ In The Wind” nas versões de Diana Pequeno e Durval e Davi. Enquanto a primeira faz uma leitura do Dylan revolucionário e cantor de protesto, os sertanejos fazem outra leitura, baseada nas experiências de um narrador em primeira pessoa, que privilegia os temas da vida cotidiana. Além disso, esses últimos oferecem uma releitura do ponto de vista histórico do regionalismo. Enquanto o ponto de vista tradicional, adotado por Diana Pequeno, saúda e idealiza um passado de glórias em detrimento de um presente urbano e miserável, a dupla sertaneja

equilibra os tempos privilegiando o diálogo entre passado e presente, dentro de um contexto geográfico e temporal rural-urbano em constante transição. Alguns temas clássicos do estilo sertanejo, como a infelicidade amorosa do caipira traído, também são relidos sob outro ponto de vista e com a inclusão de outros personagens, conferindo complexidade ao estilo e reproduzindo o próprio modo dylanescos de reler a história, utilizando elementos da literatura.

As versões, traduções, releituras, reinterpretações, recriações ou, se preferirem, transcrições, abrangentes da obra de Dylan, ainda estão por serem feitas. Há excelentes investidas nesse sentido, como a versão brasileira para “I Want You” (1966), sob o título “Tanto”, incluída na obra do grupo Skank, no álbum de mesmo nome, publicado em 1992. Além dessa, vale mencionar três canções de Vitor Ramil: “Joquim” (1987) do álbum *Tango* (1987), “Só Você Manda em Você” e “Um Dia Você Vai Servir a Alguém”, ambas do álbum *Tambong* (2000) que releem canções originais de um Dylan dos anos 70, respectivamente aquelas dos álbuns *Desire* (1976), do superlúrico *Blood On The Tracks* (1975) e de *Slow Train Coming* (1979) o primeiro da fase que Michael Gray chama de *Born Again period*. A análise dessas canções “Joey”, “You’re A Big Girl Now” e “Gotta Serve Somebody”, entre outras, e de suas respectivas versões não foram incluídas nesta pesquisa, apesar de estarem catalogadas nos quadros estatísticos.

A pesquisa concentrou-se na análise de algumas canções apenas, por motivo de adequação à logística do mestrado que é um curto período de trabalho para um assunto que se revelou mais complexo do que o projetado no início, mas ainda poderá ser ampliada para todas as canções coletadas nos quadros estatísticos gerados ao longo do trabalho. A pergunta inicial era acerca do narrador das canções de Dylan em comparação com o narrador das versões brasileiras, porém esse foco teve que ser reajustado em função da ausência de dados estatísticos entre originais e versões, bem como de um critério que permitisse referenciar os períodos da obra de Dylan em relação às versões brasileiras, que contribuíssem para compor um panorama dessa história. A abordagem seguinte, provavelmente para um próximo trabalho, será sobre a análise de todas as canções do quadro de levantamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANDIDO, A. A Literatura e a Formação do Homem. In: CANDIDO, A. **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2002. Cap. 6. Coleção Espírito Crítico.
- CRAY, E. **Ramblin' Man: The Life & Times of Woody Guthrie**. [S.l.]: W.W.Norton, 2004.
- DETTMAR, K. J. H. Introduction. In: DETTMAR, K. J. H. **The Cambridge Companion to Bob Dylan**. Cambridge Collections Online. ed. [S.l.]: Cambridge University Press, 2009.
- DYLAN, B. **Chronicles: Volume One**. New York: Simon & Schuster, 2004.
- DYLAN, B. **Crônicas: Volume Um**. Tradução Lúcia Brito. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.
- ERBSEN, Wayne. **Rural Roots of Bluegrass: songs, stories & history**. Native Ground Books & Music, 2003.
- ESCUADERO, Vicente. **Bob Dylan: las palabras**. Madrid: Ediciones Jucar, 1996.
- ESPINOSA, Pablo. El premio Nobel de literatura a Bob Dylan. **Revista de la Universidad de México**. número 97, marzo 2012. Disponível:
<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9712/conten.html>>. Acesso em 25/09/2012.
- FAUX, Danny. **Bob Dylan, 3: Alias Bob Dylan y muchas cosas mas**. vol.3. Madrid: Ediciones Jucar, 1983.
- FISCHER, L. A. **De ponta com o vento norte: crônicas**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- GRAY, Michael. **Bob Dylan Encyclopedia**. New York: Continuum, 2006.

HARVEY, T. **The formative Dylan**: transmission and stylistic influences, 1961-1963. [S.l.]: Scarecrow Press, 2001.

HEYLIN, C. **Bootleg**: The Secret History of the Other Recording Industry. New York: St. Martin's Griffin, 199. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

HINTON, Brian. **Bob Dylan**: gravações comentadas e discografia completa. Tradução Estúdio Candombá. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

KOMARA, E. (Ed.). **Encyclopedia of the blues**. New York: Routledge, v. I, 2006.

LICHFIELD, J. Literary Nobel Is Blowin' in the Wind. **The Independent**, 7 outubro 2009.

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

NEPOMUCENO, R. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999. Coleção Todos os Cantos.

OAKLEY, Giles. **The Devil's Music**: a history of the blues. New York/London: A Harvest/HBJ edition, 1978.

ORDOVÁS, Jesús. **Bob Dylan**. vol.1. Madrid: Ediciones Jucar, 1983.

RATO, Mariano Antonín. **Bob Dylan**, 2. vol.2. Madrid: Ediciones Jucar, 1983.

RICOEUR, P. **Sobre a Tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SHELTON, R. Bob Dylan: A Distinctive Folk-Song Stylist. **New York Times**, New York, 29 setembro 1961.

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

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **The Country and the City**. New York: Oxford University Press, 1973.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: a vocabulary of culture and society**. New York: Oxford University Press, 1983.

Sites e cancionistas:

DYLAN, B. **Bob Dylan**. New York: Columbia Records, 1962.

_____, B. **Bringing it All Back Home**. New York: Columbia Records, 1965.

_____, B. **Highway 61 Revisited**. New York: Columbia Records, 1965.

_____, B. **Blond on Blond**. New York: Columbia Records, 1966.

_____, B. **Slow Train Coming**. New York: Columbia Records, 1979.

INSTITUTO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2011. Disponível em:

<<http://institutocravoalbin.com.br/publicacoes-do-icca/dicionario-cravo-albin/>>.

OS Carbonos Discografia. **Jovem Guarda**. Disponível em:

<<http://www.jovemguarda.com.br/>>. Acesso em: 6 fevereiro 2012.

RENATO e Seus Blue Caps. Disponível em: <<http://www.renatoeseusbluecaps.com.br/>>.

Acesso em: 05 fevereiro 2012.

ROMÃO, J.; SANTOS, C. Os Carbonos Tema para Jovens Namorados. **Músicas dos Anos 60 - Recordar é Viver**. Disponível em: <<http://musicasdosanos60.blogspot.com/2011/09/os-selvagens-dont-leave-me-now-lp-1971.html>>. Acesso em: 6 fevereiro 2012.

SONY MUSIC ENTERTAINMENT. **Bob Dylan**, 2011. Disponível em: <<http://www.bobdylan.com/>>. Acesso em: 15 jan 2011

STAGGER Lee. Disponível em: <<http://www.staggerlee.com/pgs/the-list.php>>. Acesso em: 28 janeiro 2012.

TÁPIA, Marcelo. Transcrição: teoria e prática. **Revista Humboldt**. maio 2010. Disponível em: < <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/kul/pt6075970.htm>>. Acesso 24/09/2012.

ANEXO A – Letras das versões com referências anteriores ao PCR e suas originais

VERSÕES

“Blowin In The Wind” – *Diana Pequeno* (1978)

Diana Pequeno – Tradução

Quantos caminhos
Um homem deve andar
Pra que seja aceito como um homem
Quantos mares
Uma gaivota irá cruzar
Pra poder descansar na areia
Quanto tempo
As balas de canhões explodirão
Antes de serem proibidas

The answer my friend
is blowing in the wind
The answer is blowing in the wind

Quantas vezes
Deve um homem olhar pra cima
Para poder ver o céu
Quantos ouvidos
Um homem deve ter
Para ouvir os lamentos do povo
Quantas mortes
Ainda serão necessárias
Para que se saiba que já se matou demais

The answer my friend
Is blowing in the wind
The answer is blowing in the wind

Quanto tempo
Pode uma montanha existir
Antes que o mar a desfaça
Quantos anos
Pode um povo viver
Sem conhecer a liberdade
Quanto tempo
Um homem deve virar a cabeça
Fingindo não ver o que está vendo
The answer my friend
Is blowing in the wind
The answer is blowing in the wind

“A Resposta Está no Ar” – *O Homem da Terra* (1980)

Durval e Davi – tradução adaptada de Diana Pequeno

Quantos caminhos
Um homem deve andar
Pra que seja aceito como um homem
Quantos mares
Uma gaivota irá cruzar
Pra poder descansar na areia
Quanto tempo
As balas de canhões explodirão
Antes de serem proibidas

A Resposta meu amigo
Está no ar
A Resposta meu amigo está no ar

Quantas vezes
Deve um homem olhar pra cima
Para poder ver o céu
Quantos ouvidos
Um homem deve ter
Para ouvir os lamentos do povo
Quantas mortes
Ainda serão necessárias
Para que se saiba que já se matou demais

A Resposta meu amigo
Está no ar
A Resposta meu amigo está no ar

Quanto tempo
Pode uma montanha existir
Antes que o mar a desfaça
Quantos anos
Pode um povo viver
Sem conhecer a liberdade
Quanto tempo
Um homem deve virar a cabeça
Fingindo não ver o que está vendo

“Man Of Constant Sorrow” – *Bluegrass 4 Breakfast* (2003)

Trem 27 – regravação conectada ao filme *O Brother* (2000)

In constant sorrow, all through these days

I am a man in constant sorrow,
I've seen troubles all my days;
I'll bid farewell to old Kentucky,
The place where I was born and raised.
(The place where he was born and raised)

For six long years I've been in trouble.
No pleasures here on earth I've found,
For in this world I'm bound to ramble,
I have no friends to help me out.
(He has no friends to help him out)

It's fair thee well, my old true lover,
I never expected to see you again.
For I'm bound to ride that Northern Railroad,
perhaps I'll die upon this train
(Perhaps he'll die upon this train)

You can bury me in Sunny Valley,
For many years there I may lay.
And then you may learn to love another
while I am sleeping in my grave.
(While he is sleeping in his grave)

Maybe your friends think I'm just a stranger
My face you never will see no more
But there is one promise that is given,
I'll meet you on Gods golden shore
(He'll meet you on God's golden shore)

“O Vento Vai Responder (Blowin' In The Wind)”

Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando (2008)

Zé Ramalho – tradução

Quantos caminhos se tem que andar
Antes de tornar-se alguém?
Quantos dos mares temos que atravessar
Pra poder, na areia, descansar?
Quantas mais balas perdidas voarão
Antes de desaparecer?

Escute o que diz
O vento, my friend
O vento vai responder

Quantas vezes olharemos o céu
Antes de saber enxergar?
Quantos ouvidos terá o poder
Para ouvir o povo chorar?
Quantas mais mortes o crime fará
Antes de se satisfazer?

Escute o que diz
O vento, my friend
O vento vai responder

Quantos anos pode uma montanha existir
Antes do mar lhe cobrir?
Quantos seres ainda irão torturar
Antes de se libertar?
Quantas cabeças viraram assim
Fingindo não poderem ver?
Escute o que diz
O vento, my friend
O vento vai responder

“Não Pense Duas Vezes, Tá Tudo Bem (Don't Think Twice, It's All Right)”

Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando (2008)

Zé Ramalho, Babal – tradução¹²⁷

Não adianta se sentar e imaginar, não
Nem importa como for
Não adianta se sentar e imaginar, não
Você nunca se queixou

Quando o galo cantar, no quebrar da aurora
Olhe na janela, eu já estou indo embora
Você é a razão d'eu estar mundo afora
Não pense duas vezes, tá tudo bem
Não adiantará acender a sua luz, não
Essa luz não tem clarão
Não adiantará acender a sua luz, não
Estou do lado da escuridão

Mesmo assim desejei que você dissesse
Algo para me fazer mudar, se quisesse
Mas a gente nunca se falou, nem se adianta meu nome chamar, não
Nem como nunca chamou
Não adianta meu nome chamar, não
Você nunca me escutou

Vou passando e pensando pelo caminho
Na mulher que amei e me tirou a calma
Lhe dei meu coração e ela quis minha alma
Nem pensei duas vezes, tá tudo bem

¹²⁷ Avohai Editora / Special Rider Music (Sony Music) BR-EMI-08-00571

ORIGINAIS

“I Am a Man of Constant Sorrow” – (Vo 5208, 1928)

Emry Arthur – versão de “Farewell Song” de Richard D. Burnett – versão¹²⁸

I am a man of constant sorrow,
I've seen trouble all of my days;
I'll bid farewell to old Kentucky,
The place where I was born and raised.

Oh, six long year I've been blind, friends.
My pleasures here on earth are done,
In this world I have to ramble,
For I have no parents to help me now.

So fare you well my own true lover,
I fear I never see you again,
For I'm bound to ride the Northern Railroad,
Perhaps I'll die upon the train.

Oh, you may bury me in some deep valley,
For many year [sic] there I may lay.
Oh, when you're dreaming while you're slumbering
While I am sleeping in the clay.

Oh, fare you well to my native country,
The place where I have loved so well,
For I have all kinds of trouble,
In this vain world no tongue can tell.

Dear friends, although I may be a stranger,
My face you may never see no more;
But there's a promise that is given,
Where we can meet on that beautiful shore.

¹²⁸ Emry Arthur faz a primeira gravação em 1928 pela Vocalion e usa o título “I Am a Man of Constant Sorrow”. A letra aqui está de acordo com a letra impressa no livro *Songs Sung By R. D. BURNETT. The blind man. Monticello – Kentucky* (sem data), sob o título “Farewell Song”, da qual se deduz, no cruzamento de dados biográficos de R.D. Burnett, que possa ter sido composta em 1912. ERBSEN, Wayne. *Rural Roots of Bluegrass: songs, stories & history*. Native Ground Music, 2003.

“Man Of Constant Sorrow” – *Bob Dylan* (1962)

Bob Dylan – versão¹²⁹

I am a man of constant sorrow
I've seen trouble all my days
I'll say goodbye to Colorado
Where I was born and partly raised

Through this open world I'm a-bound to ramble
Through ice and snow, sleet and rain
Im a-bound to ride that mornin' railroad
Perhaps I'll die upon that train

Your mother says that I'm a stranger
A face you'll never see no more
But here's one promise to ya
I'll see you on God's golden shore

I'm a-goin' back to Colorado
The place that I've started from
If I'd knowed how bad you'd treat me
Babe, I never would have come

¹²⁹ Letra na íntegra disponível em: bobdylan.com. Todas as letras das canções de Dylan foram conferidas nesse site e nos Bob Dylan Songbooks.

“Blowin' In The Wind” - *Freewheelin' Bob Dylan* (1963)Bob Dylan – original¹³⁰

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes, 'n' how many seas must a white dove sail
Before she sleeps in the sand?
Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly
Before they're forever banned?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

How many years can a mountain exist
Before it's washed to the sea?
Yes, 'n' how many years can some people exist
Before they're allowed to be free?
Yes, 'n' how many times can a man turn his head
Pretending he just doesn't see?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

How many times must a man look up
Before he can see the sky?
Yes, 'n' how many ears must one man have
Before he can hear people cry?
Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows
That too many people have died?
The answer, my friend, is blowin' in the wind
The answer is blowin' in the wind

¹³⁰ Copyright © 1962 by Warner Bros. Inc.; renewed 1990 by Special Rider Music. Disponível em:
<<http://www.bobdylan.com/us/albums#ixzz2CD1G1vHZ>>. Acesso: 14/11/2011

“Don't Think Twice, It's All Right” *Freewheelin' Bob Dylan* (1963)

Bob Dylan – original¹³¹

Well, It ain't no use to sit and wonder why, babe
Even if you don't know by now
An' it ain't no use to sit and wonder why, babe
You don't have to do it somehow
When your rooster crows at the break of dawn
Look out your window and I'll be gone
You're the reason I'm trav'lin' on
But Don't think twice, it's all right

It ain't no use in turnin' on your light, babe
That light I never knowed
An' it ain't no use in turnin' on your light, babe
I'm on the dark side of the road
But I wish there was somethin' you would do or say
To try and make me change my mind and stay
We never did too much talkin' anyway
But don't think twice, it's all right

So it ain't no use in callin' out my name, gal
Like you never done before
An' It ain't no use in callin' out my name, gal
I can't hear you anymore
I'm a-thinkin' and a-wond'rin' walkin' down the road
I once loved a woman, a child I'm told
I give her my heart but she wanted my soul
Don't think twice, it's all right

So long honey, babe
Where I'm bound, I can't tell
Goodbye's too good a word, babe
So I'll just say fare thee well
I ain't sayin' you treated me unkind
You could've done better but I don't mind
You just kinda wasted my precious time
But don't think twice, it's all right

¹³¹ Copyright © 1963 by Warner Bros. Inc.; renewed 1991 by Special Rider Music

“I Am a Man of Constant Sorrow” – *O Brother Where Art Thou* (2000)

Soggy Botton Boys and Dan Tyminski – regravação

In constant sorrow all through his days

I am a man of constant sorrow
I've seen trouble all my days
I bid farewell to ol' Kentucky
The place where I was born and raised.
(The place where he was born and raised)

For six long years I've been in trouble,
No pleasure here on earth I've found
For in this world, I'm bound to ramble,
I have no friends to help me now.
(He has no friends to help him now)

It's fair thee well, my old true lover,
I never expected to see you again.
For I'm bound to ride that Northern Railroad,
Perhaps I'll die upon this train
(Perhaps he'll die upon this train)

You can bury me in Sunny Valley,
For many years there I may lay.
And you will learn to love another
While I am sleeping in my grave.
(While he is sleeping in his grave)

Maybe your friends think I'm just a stranger
My face you never will see no more
But there is one promise that is given,
I'll meet you on Gods golden shore
(He'll meet you on God's golden shore)

ANEXO B – Letras das versões referentes ao PCR e suas originais

VERSÕES

“Velha Roupa Colorida” *Alucinação* (1976)

Belchior – citação da obra “Like a Rolling Stone”

Você não sente nem vê
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
 Que uma nova mudança em breve vai acontecer
 E o que há algum tempo era jovem novo
 Hoje é antigo, e precisamos todos rejuvenescer

Nunca mais meu pai falou: "She's leaving home"
 E meteu o pé na estrada, "Like a Rolling Stone..."
 Nunca mais eu convidei minha menina
 Para correr no meu carro...(loucura, chiclete e som)
 Nunca mais você saiu a rua em grupo reunido
 O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quero cartaz

No presente a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais
 No presente a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais

Como Poe, poeta louco americano,
 Eu pergunto ao passarinho: "Black bird, o que se faz?"
 Haven never haven never haven
 Black bird me responde
 Tudo já ficou atrás
 Haven never haven never haven
 Assum-preto me responde
 O passado nunca mais

Você não sente não vê
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
 Que uma nova mudança em breve vai acontecer
 O que há algum tempo era jovem novo,
 Hoje é antigo
 E precisamos todos rejuvenescer (bis)
 E precisamos rejuvenescer

“Negro Amor (It’s All Over Now, Babe Blue)” *Caras e Bocas* (1977)

Caetano Veloso, Péricles Cavalcanti, por Gal Costa – tradução

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 e 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 pra 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

“Mr. Tambourine Man” *Renato e Seus Blue Caps* (1981)

Renato e Seus Blue Caps – versão de versão

Hey, Mr. Tambourine Man
 Toque uma canção
 Que me deixe flutuando sobre o mundo
 Hey, Mr. Tambourine Man
 Toque mais pra mim
 Quero estar voando em notas pelo mundo
 Nesta mágica viagem
 Que me leva pelo céu
 Entre estrelas de papel
 Pelo céu da minha boca
 Eu vou cantando
 Em nuvens de fumaça
 Como novelas de lã
 Tudo pronto pra partir
 Mesmo pra qualquer lugar
 Quero mais é esquecer
 O hoje até amanhã
 Hey, Mr. Tambourine Man
 Toque uma canção
 Quero estar voando em notas pelo mundo
 Hey, Mr. Tambourine Man
 Toque uma canção
 Que me deixe flutuando sobre o mundo
 Hey, Mr. Tambourine Man
 Toque mais pra mim
 Quero estar voando em notas pelo mundo

“Lira dos Vinte Anos” *Elogio da Loucura* (1988)

Belchior, Francisco Casaverde – citação do autor e da obra – remete ao artigo da *Life* (1965)

Os filhos de Bob Dylan,
 Clientes da Coca-cola
 Os que fugimos da escola
 Voltamos todos pra casa.
 Um queria mandar brasa;
 Outro ser pedra que rola...
 Daí o money entra em cena e arrasa
 E adeus, caras bons de bola!

Mamãe! Como pôde acontecer?
 Ó meu coração-lobo mau não aguenta!
 ...e andarmos apressados
 Deu em chegar atrasados
 Ao fim dos anos cinquenta!
 Meu pai não aprova o que eu faço.
 Tampouco eu aprovo o filho que ele fez.
 Sem sangue nas veias, com nervos de aço,
 Rejeito o abraço que me dá por mês.

“O Estrangeiro” *Estrangeiro* (1989)

Caetano Veloso – citação da obra¹³² – remete às notas introdutórias do álbum *Bringing It All Back Home* (1965)

O pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara
 O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
 A Baía de Guanabara
 O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara
 Pareceu-lhe uma boca banguela
 E eu, menos a conhecera, mais a amara?
 Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela
 O que é uma coisa bela?
 O amor é cego
 Ray Charles é cego
 Stevie Wonder é cego
 E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem
 Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?
 Uma arara?
 Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara
 Em que se passara passa passará um raro pesadelo
 Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o Amaro
 Eu não sonhei:
 A praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e óleo diesel
 Sob meus tênis
 E o Pão de Açúcar menos óbvio possível
 À minha frente
 Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas
 À áspera luz laranja contra a quase não luz, quase não púrpura
 Do branco das areias e das espumas
 Que era tudo quanto havia então de aurora
 Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas
 E uma menina ainda adolescente e muito linda
 Não olho pra trás mas sei de tudo
 Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo
 Mas eu não desejo ver o terno negro do velho
 Nem os dentes quase-não-púrpura da menina
 (Pense Seurat e pense impressionista
 Essa coisa da luz nos brancos dente e onda
 Mas não pense surrealista que é outra onda)
 E ouço as vozes
 Os dois me dizem
 Num duplo som
 Como que sampleados num Sinclavier:
 "É chegada a hora da reeducação de alguém
 Do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém
 O certo é louco tomar eletrochoque
 O certo é saber que o certo é certo
 O macho adulto branco sempre no comando
 E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
 Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
 Riscar os índios, nada esperar dos pretos"
 E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento
 Sigo mais sozinho caminhando contar o vento
 E entendo o centro do que estão dizendo

¹³² © Editora Gapa 63627914 BRPGD890002

Aquele cara e aquela:

É um desmascaro

Singelo grito:

"O rei está nu"

Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nu

E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo

E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo

("Some may like a soft brazilian singer

But I've given up all attempts at perfection")

“Tanto” *Skank* (1992)

Chico Amaral – tradução

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
 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

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

“Negro Amor” *Tchau Radar!* (1999)

Caetano Veloso, Péricles Cavalcanti, por Engenheiros do Havaí – versão de versão

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 pra trás
 Esqueça os mortos eles não levantam mais
 E 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

“Negro Amor” *Eu Só Penso em Você* (data?)

Caetano Veloso, Péricles Cavalcanti, por Eugênia Miranda – versão de versão¹³³

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 e 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 pra 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

¹³³ Essa versão foi encontrada depois do Quadro 1 já pronto. Relaciono-a para constar como mais uma ênfase na tradução que, no entanto, acaba sendo outra versão de versão.

“Mademoiselle Marchand” *Uma Tarde na Fruteira* (2004)

Júpiter Maçã – citação da obra “Mr Tambourine Man”

mademoiselle marchand
envolvimento íntimo com peças raras
mercando emoções
de um carinho raro projetando coisas

mademoiselle marchand
mademoiselle marchand...
j'e t'aime an passant

de joelhos em minhas preces
estimulando risadinhas em mademoiselle
a energia é densa
fantasmas abandonam o brechó

mademoiselle marchand...

o sol é lindo
a manhã é jovem
as peças de antiquário
se foram com ela
na chegada da manhããããã

louças e papiros
não mais decoram o sobrado alternativo
francesa não existe lá
inglesas e o amor também partiram

mademoiselle marchand...

sonoridade emerge
mr. tambourine man by the byrds
recomponho-me sozinho
existem antiquários hoje em mim
mademoiselle marchand...

“It’s All Right Ma (I’m only Bleeding)” *A Foreign Sound* (2004)

Caetano Veloso – regravação

Darkness at the break of noon
 Shadows even the silver spoon
 The handmade blade, the child’s balloon
 Eclipses both the sun and moon
 To understand you know too soon
 There is no sense in trying

Pointed threats, they bluff with scorn
 Suicide remarks are torn
 From the fool’s gold mouthpiece the hollow horn
 Plays wasted words, proves to warn
 That he not busy being born is busy dying

Temptation’s page flies out the door
 You follow, find yourself at war
 Watch waterfalls of pity roar
 You feel to moan but unlike before
 You discover that you’d just be one more
 Person crying

So don’t fear if you hear
 A foreign sound to your ear
 It’s alright, Ma, I’m only sighing

As some warn victory, some downfall
 Private reasons great or small
 Can be seen in the eyes of those that call
 To make all that should be killed to crawl
 While others say don’t hate nothing at all
 Except hatred

Disillusioned words like bullets bark
 As human gods aim for their mark
 Make everything from toy guns that spark
 To flesh-colored Christs that glow in the dark
 It’s easy to see without looking too far
 That not much is really sacred

While preachers preach of evil fates
 Teachers teach that knowledge waits
 Can lead to hundred-dollar plates
 Goodness hides behind its gates
 But even the president of the United States
 Sometimes must have to stand naked

An’ though the rules of the road have been lodged
 It’s only people’s games that you got to dodge
 And it’s alright, Ma, I can make it

Advertising signs they con
 You into thinking you’re the one
 That can do what’s never been done
 That can win what’s never been won
 Meantime life outside goes on
 All around you

You lose yourself, you reappear
 You suddenly find you got nothing to fear
 Alone you stand with nobody near
 When a trembling distant voice, unclear
 Startles your sleeping ears to hear
 That somebody thinks they really found you

A question in your nerves is lit
 Yet you know there is no answer fit
 To satisfy, insure you not to quit
 To keep it in your mind and not forget
 That it is not he or she or them or it
 That you belong to

Although the masters make the rules
 For the wise men and the fools
 I got nothing, Ma, to live up to

[...]

Old lady judges watch people in pairs
 Limited in sex, they dare
 To push fake morals, insult and stare
 While money doesn't talk, it swears
 Obscenity, who really cares
 Propaganda, all is phony

While them that defend what they cannot see
 With a killer's pride, security
 It blows the minds most bitterly
 For them that think death's honesty
 Won't fall upon them naturally
 Life sometimes must get lonely

My eyes collide head-on with stuffed
 Graveyards, false gods, I scuff
 At pettiness which plays so rough
 Walk upside-down inside handcuffs
 Kick my legs to crash it off
 Say okay, I have had enough, what else can you show me?

And if my thought-dreams could be seen
 They'd probably put my head in a guillotine
 But it's alright, Ma, it's life, and life only

Te entrega guri

“Mr Tambourine Man” - *Vintage A Máquina do Tempo* (2005)

Canibais – regravação

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come followin' you

[...]

Take me on a trip upon your magic swirlin' ship
My senses have been stripped, my hands can't feel to grip
My toes too numb to step
Wait only for my boot heels to be wanderin'
I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade
Into my own parade, cast your dancing spell my way
I promise to go under it

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
I'm not sleepy and there is no place I'm going to
Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
In the jingle jangle morning I'll come followin' you

[...]

“Babylon” *Baladas do Asfalto e Outros Blues* (2006)

Zeca Baleiro – citação da obra “Like a Rolling Stone”

esta canção, originalmente um reggae e composta quando eu ainda morava em São Luís, foi, há exatos dez anos, uma espécie de hino bandido e boêmio. tentei incluí-la nos discos anteriores, mas não consegui chegar a um resultado satisfatório. resolvi então atualizar a letra e mudei a levada e a textura pra que ela ficasse condizente com o resto do disco.

baby i'm so alone
vamos pra babylon
viver a pão-de-ló e moët chandon
vamos pra babylon
vamos pra babylon
gozar sem se preocupar com amanhã
vamos pra babylon
baby baby babylon
comprar o que houver au revoir ralé
finesse s'il vous plaît mon dieu je t'aime glamour
manhattan by night
passear de iate nos mares do pacífico sul
baby i'm alive like a rolling stone
vamos pra babylon
vida é um souvenir made in hong kong
vamos pra babylon
babylon
vamos pra babylon
vem ser feliz ao lado desse bon vivant
vamos pra babylon

baby baby babylon
 de tudo provar champanhe caviar
 scotch escargot rayban bye bye miserê
 kaya now to me o céu seja aqui
 minha religião é o prazer
 não tenho dinheiro pra pagar a minha ioga
 não tenho dinheiro pra bancar a minha droga
 eu não tenho renda pra descolar a merenda
 cansei de ser duro vou botar minh'alma à venda
 eu não tenho grana pra sair com o meu broto
 eu não compro roupa por isso que eu ando roto
 nada vem de graça nem o pão nem a cachaça
 quero ser o caçador ando cansado de ser caça

“Viola De Aço” - *Uma Tarde na Fruteira* (2008)

Júpiter Maçã – citação da obra “Mr. Tambourine”

Júpiter Maçã – citação da obra
 Quando pega? viola de aço
 Quando pega? viola de aço
 Quando pega? viola de aço
 Quando pega? viola de aço
 Museu de arte moderna
 Museu de arte moderna
 Museu de arte moderna
 Museu de arte moderna
 Mr.Tambourine take it all
 Take days off
 Go to Holiday
 Mr.Tambourine go to stuff
 For Holidays
 And Mr. Dreher try to safe your propriety
 Try to work it out
 Try to have a hood
 Try to put it out
 The trouble was in there
 The computer machine
 Mr. Moonlight was an old song
 Everybody know
 Mr. Moonlight was an old song
 Everybody know is an old song
 Mr.Simpson went to play the drum
 But he didn't don't know how to play so one
 Now Mr.Simpson don't have never known
 How to have fun
 But he don't know how to make it fun
 But he don't know how to make it fun
 But he don't know how to make it fun
 Quando pega? viola de aço
 Quando pega? viola de aço
 Quando pega? viola de aço
 Quando pega? viola de aço
 Museu de arte moderna
 Museu de arte moderna

“Compositor” - *Locomotores* (2007)

Locomotores, letra de Maurico Chaise – citação da obra “Desolation Row”

Ele passou no teste pra virar um compositor
Gravou seu disco em sete notas
E virou cantor
Errou o pulo quando disse:
"Também vou tocar"
Num instrumento bom ou ruim
Vai ter que se afinar

E tá bebendo que nem louco
Não dá pra aguentar
Já é um fogo atrás do outro
Até se matar
Ninguém aguenta

Ele falando em suas composições
Se alimentou de vários riscos, danos, situações

É vou te dizer que numa dessas tuas variações
Eu me inspirei pra fazer
Uma das minhas canções
Pra te mostrar
Que eu não perdi meu tempo por aqui
Eu vou quebrando tudo e tu vai ter que admitir

Esse teu papo é tão retrô em dar continuidade
Pra uma cena que tá morta
E pra falar a verdade
Os teus conselhos de cachaça
São uma bobagem
Volume alcoólico demais
Excesso de bagagem

Mas tudo bem a Desolation Row é pela estrada
Enquanto isso eu sigo por aqui
Na minha área
Eu vou seguindo noite e dia
Até de madrugada
Eu fico ouvindo Bob Dylan
Com meus camaradas

São vinte e cinco temas
Pra virar uma estrela
Espero que tu não me arrume mais problemas
To deslanchando, agora vai
Não tem mais volta não
Vou desbancar os que se acham
Donos da razão

“Como Uma Pedra a Rolar” – *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008)

Zé Ramalho, Babal – tradução de “Like A Rolling Stone”

Houve um tempo em que você se vestia bem
 Jogava moedas para os vagabundos
 Não era assim?
 As pessoas lhe diziam para se cuidar
 Porque estava caindo e ia se queimar

Você só sorria, para ironizar
 Até dos que não tinham onde se deitar
 Agora não tem mais a empáfia
 agora a sua voz já não diz tanta lábia
 Você está sozinha agora
 Sem saber onde vai comer...

Deve ser ruim, deve ser ruim
 Não ter onde ficar
 Completamente sozinha
 Como uma pedra a rolar

Nem a sociedade
 Nem a escola lhe ensinavam nada
 Pois apenas... te mimavam
 Ninguém falou como é viver na rua
 e é ali onde você vai se virar

nunca achou que isso fosse lhe acontecer
 Pos sua posição política iria lhe comprometer
 E agora não tem mais onde ir
 E o seu orgulho nada vale aqui
 Pois não há mais nenhum alibi
 Nem o que barganhar

Deve ser ruim, deve ser ruim
 Não ter aonde ficar
 Completamente sozinha
 Como uma pedra a rolar

Nunca encarou os palhaços e mágicos
 Fazendo truques, rindo pra você
 Nunca entendeu, que não se pode
 Usar os outros pra se ter
 O que se quer

Você, que desfilava com seu diplomata
 Que num cavalo reluzente tudo lhe tomava
 Agora é tarde para voltar
 Sei que é duro, mas vai aceitar
 Você não tem mais nenhum segredo
 Nem mais charme pra jogar

Deve ser ruim, deve ser ruim
 Não ter aonde ficar
 Completamente sozinha
 Como uma pedra a rolar

Princesa, com seu séquito brilhante

Cheia de presentes, pra esnoabar
 Agora não tá fácil
 Teve que tirar o seu anel de diamantes
 E penhorar

Você só queria ir se divertir
 Tal qual Napoleão, quando foi mentir
 E agora não tem nada a fazer
 Quando não se tem nada
 Nada se tem a perder
 Você está invisível agora
 A ilusão acabou

Deve ser ruim, deve ser ruim
 Não ter onde ficar
 Completamente sozinha
 Como uma pedra a rolar

“Negro Amor” *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008)

Zé Ramalho – versão de versão

Vá, se mande, junte tudo
 Que 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 pra trás
 Esqueça os mortos 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

“Rock Feelingood” *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008)

Zé Ramalho e Maurício Baia – tradução

A vida anda boa
 Mas há uma exceção:
 Não encontro a melodia
 Da real satisfação
 Na escola, atualmente
 Eu temo uma reprovação
 E eu não quero ser
 Mais um desses "nerds"

O rock é pesado e eu vou dizer mais
 Na minha "fase terra"
 Eu não serei só mais um rapaz
 Tem muita gente aí
 Que não sabe do que é capaz
 Acabarão se entrelaçando
 Feito vermes

E a mãe tá na cozinha
 Fazendo arroz com feijão
 O pai tá no trabalho
 Preocupado com a situação
 E o filho tá no quarto
 Fumando um cigarrão

A lua está cheia
 e vem me mostrar
 E o que vejo nela
 Eu não consigo explicar
 As pessoas ao meu lado
 Já não querem notar
 E eu continuo a busca
 Atrás de mim mesmo

Meu guia me dizia:
 "Você não tem o que temer
 Forças invisíveis irão ajuda você..."
 A cabeça tá confusa
 Mas já sei o que fazer
 Vou tocar um rock
 Assim no feelingood

A mãe tá na cozinha
 Fazendo arroz com feijão
 O pai tá no trabalho
 Preocupado com a situação
 O filho tá no quarto
 Fumando um cigarrão

O "Tropa de Elite"
 Mostrou a classe média
 Como sendo responsável
 Por essa grande tragédia
 Pois compra a sua groga
 E financia a violência
 È mais um peso
 Em nossa consciência

O sol nasce e esconde
 O que a lua vem a dizer
 E o brilho dessa luz
 Eu só encontro em você
 Aí durmo feliz
 Nesse lindo Amanhecer
 Sem paranóia
 Nessa minha existência

Aí, a mãe tá na cozinha
 Fazendo arroz com feijão
 O pai tá no trabalho
 Preocupado com a situação
 E o filho ta no quarto
 Fumando um cigarrão

“Mr. do Pandeiro” *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008)

Ze Ramalho, Bráulio Tavares – tradução

Hey, mister do pandeiro, toque para mim!
 Não estou com sono e não tenho onde ir
 Hey, Jackson do pandeiro, toque pra mim!
 E entre as canções desta manhã
 Eu poderei te seguir

Sei que, á noite, seus impérios
 Desmoronam sobre o chão
 Ao toque das minhas mãos
 Eu só enxergo na manhã
 Um sol de assassinar

O cansaço me atordoa
 Enquanto eu ando para o além
 Procurando por ninguém
 Em velhas ruas, já desertas
 Sem poder sonhar

Hey, mister do pandeiro, toque para mim!
 Não estou com sono e não tenho onde te seguir

Me leve nas viagens
 Do seu mágico navio
 Eu já cansei deste vazio
 As minhas mãos tremem de frio
 Mas os meus pés, que o chão feriu

Ainda têm forças pra seguir
O teu caminho

Eu irei onde você quiser
Pelas rotas que tracei
Se o teu canto eu escutei
Enfeitiçado eu fiquei
E sei que já não vou seguir sozinho

Hey, Jackson do pandeiro, toque para mim!
Não estou com sono e não tenho onde ir
Hey, Jackson do pandeiro, toque para mim!
E entre as canções desta manhã
Eu poderei te seguir

Se uma gargalhada louca
Esvoaçar pela amplidão
E ecoar sem direção
Alguém vai pensar que são
As muralhas do horizonte a sabar

E se alguém ouvir o eco
De uma canção feita em pedaços
Ressoando nos espaços
É só a voz deste palhaço
Que canta, enquanto segue os passos
De uma sombra que ele vive a procurar

Hey, mister do pandeiro, toque para mim!
Não estou com sono e não tenho onde ir
Hey, Jackson do pandeiro, toque para mim!
E entre as canções desta manhã
Eu poderei te seguir

Vou sumir por entre a névoa
De um delírio enfumaçado
Vou para um mar de vendavais
Longe das garras da tristeza e da aurora

Sob um céu de diamantes
Vou dançar como um menino
Entre o oceano cristalino
E um circo errante e peregrino
Deixo as memórias e o destino
Sumir num abismo sem fim
Quero, amanhã, lembrar que hoje
Eu fui embora

Hey, mister do pandeiro, toque para mim!
E entre as canções desta manhã
Eu poderei te seguir

“Mr. Tambourine Man” – *Catadô de Bromélias* (2008)

Zé Geraldo – tradução de “Mr. Tambourine Man”

Ei mr tambourine man
toca uma canção
tô sem sono e não tenho para onde ir
ei mr tambourine man
toca uma canção
que me deixe flutuando pelo mundo

nesta mágica viagem
que me leva pelo céu
entre estrelas de papel
pelo céu da minha boca vou cantando
em nuvens de fumaça
feito um novelo de lã
estou pronto pra partir
seja pra qualquer lugar
quero esquecer o hoje
e quem sabe o amanhã

ei mr tambourine man
toca uma canção
quero flutuar em notas pelo mundo
ei mr tambourine man
toca uma canção
tô sem sono e não tenho para onde ir

feito um lobo solitário
a vagar dentro da noite
pelos cantos onde eu ando
entre errantes e vadios
entre loucos delirantes
um bando de sozinhos
é com eles que eu divido
a minha solidão
é com eles que eu posso
abrir o coração
mostrar minhas fraquezas
falar da minha busca
perdido na multidão
à espera de um sinal
à procura de um olhar
que possa me mostrar de novo a direção

Ei mr tambourine man
toca uma canção
tô sem sono e não tenho para onde ir
ei mr tambourine man
toca uma canção pra mim
to sem sono e não tenho para onde ir

ORIGINAIS

“Like a Rolling Stone” *Highway 61 Revisited* (agosto 1965)

Bob Dylan – original¹³⁴

Once upon a time you dressed so fine
 You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
 People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"
 You thought they were all kiddin' you
 You used to laugh about
 Everybody that was hangin' out
 Now you don't talk so loud
 Now you don't seem so proud
 About having to be scrounging for your next meal

How does it feel
 How does it feel
 To be without a home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone?

You've gone to the finest school all right, Miss Lonely
 But you know you only used to get juiced in it
 And nobody has ever taught you how to live on the street
 And now you find out you're gonna have to get used to it
 You said you'd never compromise
 With the mystery tramp, but now you realize
 He's not selling any alibis
 As you stare into the vacuum of his eyes
 And ask him do you want to make a deal?

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone?

You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns
 When they all come down and did tricks for you
 You never understood that it ain't no good
 You shouldn't let other people get your kicks for you
 You used to ride on the chrome horse with your diplomat
 Who carried on his shoulder a Siamese cat
 Ain't it hard when you discover that
 He really wasn't where it's at
 After he took from you everything he could steal

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone?

¹³⁴ © 1965 by Warner Bros. Inc.; renewed 1993 by Special Rider Music

Princess on the steeple and all the pretty people
 They're drinkin', thinkin' that they got it made
 Exchanging all kinds of precious gifts and things
 But you'd better lift your diamond ring, you'd better pawn it babe
 You used to be so amused
 At Napoleon in rags and the language that he used
 Go to him now, he calls you, you can't refuse
 When you got nothing, you got nothing to lose
 You're invisible now, you got no secrets to conceal

How does it feel
 How does it feel
 To be on your own
 With no direction home
 Like a complete unknown
 Like a rolling stone?

“It's All Over Now, Baby Blue” *Bringin' It All Back Home* (março 1965)

Bob Dylan – original

You must leave now, take what you need, you think will last
 But whatever you wish to keep, you better grab it fast
 Yonder stands your orphan with his gun
 Crying like a fire in the sun
 Look out the saints are 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 drawing crazy patterns on your sheets
 This sky, too, is folding under you
 And it's all over now, Baby Blue

All your seasick sailors, they are rowing home
 All your reindeer armies, are all going home
 The lover who just walked out your door
 Has taken all his blankets from the floor
 The carpet, too, is moving under you
 And it's all over now, Baby Blue

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

“It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” *Bringin It All Back Home* (março1965)

Dylan – original¹³⁵

Darkness at the break of noon
 Shadows even the silver spoon
 The handmade blade, the child’s balloon
 Eclipses both the sun and moon
 To understand you know too soon
 There is no sense in trying

Pointed threats, they bluff with scorn
 Suicide remarks are torn
 From the fool’s gold mouthpiece the hollow horn
 Plays wasted words, proves to warn
 That he not busy being born is busy dying

Temptation’s page flies out the door
 You follow, find yourself at war
 Watch waterfalls of pity roar
 You feel to moan but unlike before
 You discover that you’d just be one more
 Person crying

So don’t fear if you hear
 A foreign sound to your ear
 It’s alright, Ma, I’m only sighing

As some warn victory, some downfall
 Private reasons great or small
 Can be seen in the eyes of those that call
 To make all that should be killed to crawl
 While others say don’t hate nothing at all
 Except hatred

Disillusioned words like bullets bark
 As human gods aim for their mark
 Make everything from toy guns that spark
 To flesh-colored Christs that glow in the dark
 It’s easy to see without looking too far
 That not much is really sacred

While preachers preach of evil fates
 Teachers teach that knowledge waits
 Can lead to hundred-dollar plates
 Goodness hides behind its gates
 But even the president of the United States
 Sometimes must have to stand naked

An’ though the rules of the road have been lodged
 It’s only people’s games that you got to dodge
 And it’s alright, Ma, I can make it

Advertising signs they con
 You into thinking you’re the one
 That can do what’s never been done

¹³⁵ © 1965 by Warner Bros. Inc.; renewed 1993 by Special Rider Music

That can win what's never been won
 Meantime life outside goes on
 All around you

You lose yourself, you reappear
 You suddenly find you got nothing to fear
 Alone you stand with nobody near
 When a trembling distant voice, unclear
 Startles your sleeping ears to hear
 That somebody thinks they really found you

A question in your nerves is lit
 Yet you know there is no answer fit
 To satisfy, insure you not to quit
 To keep it in your mind and not forget
 That it is not he or she or them or it
 That you belong to

Although the masters make the rules
 For the wise men and the fools
 I got nothing, Ma, to live up to

For them that must obey authority
 That they do not respect in any degree
 Who despise their jobs, their destinies
 Speak jealously of them that are free
 Cultivate their flowers to be
 Nothing more than something they invest in

While some on principles baptized
 To strict party platform ties
 Social clubs in drag disguise
 Outsiders they can freely criticize
 Tell nothing except who to idolize
 And then say God bless him

While one who sings with his tongue on fire
 Gargles in the rat race choir
 Bent out of shape from society's pliers
 Cares not to come up any higher
 But rather get you down in the hole
 That he's in

But I mean no harm nor put fault
 On anyone that lives in a vault
 But it's alright, Ma, if I can't please him

Old lady judges watch people in pairs
 Limited in sex, they dare
 To push fake morals, insult and stare
 While money doesn't talk, it swears
 Obscenity, who really cares
 Propaganda, all is phony

While them that defend what they cannot see
 With a killer's pride, security
 It blows the minds most bitterly
 For them that think death's honesty
 Won't fall upon them naturally
 Life sometimes must get lonely

My eyes collide head-on with stuffed
 Graveyards, false gods, I scuff
 At pettiness which plays so rough
 Walk upside-down inside handcuffs
 Kick my legs to crash it off
 Say okay, I have had enough, what else can you show me?

And if my thought-dreams could be seen
 They'd probably put my head in a guillotine
 But it's alright, Ma, it's life, and life only

“Mr. Tambourine Man” *Bringin It All Back Home* (março 1965)

Bob Dylan – original¹³⁶

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 I'm not sleepy and there is no place I'm going to
 Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 In the jingle jangle morning I'll come followin' you

Though I know that evenin's empire has returned into sand
 Vanished from my hand
 Left me blindly here to stand but still not sleeping
 My weariness amazes me, I'm branded on my feet
 I have no one to meet
 And the ancient empty street's too dead for dreaming

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 I'm not sleepy and there is no place I'm going to
 Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 In the jingle jangle morning I'll come followin' you

Take me on a trip upon your magic swirlin' ship
 My senses have been stripped, my hands can't feel to grip
 My toes too numb to step
 Wait only for my boot heels to be wanderin'
 I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade
 Into my own parade, cast your dancing spell my way
 I promise to go under it

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 I'm not sleepy and there is no place I'm going to
 Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 In the jingle jangle morning I'll come followin' you

Though you might hear laughin', spinnin', swingin' madly across the sun
 It's not aimed at anyone, it's just escapin' on the run
 And but for the sky there are no fences facin'
 And if you hear vague traces of skippin' reels of rhyme
 To your tambourine in time, it's just a ragged clown behind
 I wouldn't pay it any mind
 It's just a shadow you're seein' that he's chasing

¹³⁶ © 1964, 1965 by Warner Bros. Inc.; renewed 1992, 1993 by Special Rider Music

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 I'm not sleepy and there is no place I'm going to
 Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 In the jingle jangle morning I'll come followin' you

Then take me disappearin' through the smoke rings of my mind
 Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves
 The haunted, frightened trees, out to the windy beach
 Far from the twisted reach of crazy sorrow
 Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free
 Silhouetted by the sea, circled by the circus sands
 With all memory and fate driven deep beneath the waves
 Let me forget about today until tomorrow

Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 I'm not sleepy and there is no place I'm going to
 Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me
 In the jingle jangle morning I'll come followin' you

“I Want You” Blonde on Blonde (1966)

Bob Dylan – original

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 me to
 Open up the gate for you

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

How 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
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 it, 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
I want you so bad
Honey, I want you

ANEXO C – Letras das versões com referência posterior ao PCR e suas originais

VERSÕES

“Mighty Quinn” (1968) *As 12 mais da Juventude Vol.3* (1968)

Os Carbonos – regravação

Ev'rybody's building the big ships and the boats
 Some are building monuments
 Others, jotting down notes
 Ev'rybody's in despair
 Ev'ry girl and boy
 But when Quinn the Eskimo gets here
 Ev'rybody's gonna jump for joy
 Come all without, come all within
 You'll not see nothing like the mighty Quinn

I like to do just like the rest, I like my sugar sweet
 But guarding fumes and making haste
 It ain't my cup of meat
 Ev'rybody's 'neath the trees
 Feeding pigeons on a limb
 But when Quinn the Eskimo gets here
 All the pigeons gonna run to him
 Come all without, come all within
 You'll not see nothing like the mighty Quinn

Let me do what I wanna do, I can decide on my own,
 Just tell me where it hurts yuh, honey
 And I'll tell you who to call
 Nobody can get no sleep
 There's someone on ev'ryone's toes
 But when Quinn the Eskimo gets here
 Ev'rybody's gonna wanna doze
 Come all without, come all within
 You'll not see nothing like the mighty Quinn

“Voce Falhou” (1971) *Don't Leave me Now* (1971) Epic

Os Selvagens, com Michael Sullivan – Álvaro Menezes (sob a direção de Rossini Pinto) –
tradução de “If Not For You” (1970)

Você falhou
Ao julgar que eu iria viver
Toda vida esperando você
E de mim zombou
Você falhou

Você falhou
Acreditando que a vida é assim
Quis fazer um boneco de mim
É... mas eu não sou.
Você falhou
Você falhou porque quis, meu amor.
Bem que eu lhe avisei
Meus conselhos você não ouviu
E agora não é mais feliz

“Ele me deu um beijo na boca” *Cores, Nomes* (1982)

Caetano Veloso – citação do autor, remete ao período Born Again

Ele me deu um beijo na boca e me disse:
A vida é oca como a touca de um bebê sem cabeça
E eu ri à beça
E ele: como uma toca de raposa bêbada
E eu disse: chega da sua conversa de poço sem fundo
Eu sei que o mundo
É um fluxo sem leito e é só no oco do seu peito
Que corre um rio
Mas ele concordou que a vida é boa
Embora seja apenas a coroa
A cara é o vazio
E ele riu e riu e riu e ria
E eu disse: basta de filosofia
A mim me bastava que um prefeito desse um jeito
Na cidade da Bahia
Esse feito afetaria toda a gente da Terra
E nós veríamos nascer uma paz quente
Os filhos da Guerra Fria
Seria um antiacidente
Como uma rima
Desativando a trama daquela profecia
Que o Vicente me contou
Segundo a astronomia
Que em novembro do ano que inicia
Sete astros se alinharão em Escorpião como só no dia
Da bomba de Hiroxima
E ele me olhou de cima e disse assim pra mim:
Delfim, Margareth Thatcher, Menahen Begin
Política é o fim

E a crítica que não toque na poesia
 O Time Magazine quer dizer que os Rolling Stones já não cabem no mundo
 Do Time Magazine
 Mas eu digo (ele disse) que o que já não cabe é o Time Magazine
 No mundo dos Rolling Stones forever rockin'and rollin'
 Por que forjar desprezo pelos vivos
 E fomentar desejos reativos?
 Apaches, punks, existencialistas, hippies, beatniks de todos os tempos
 Uni-vos!
 E eu disse: sim, mas sim, mas não, nem isso
 Apenas alguns santos, se tantos, nos seus cantos
 E sozinhos
 Mas ele me falou: você tá triste
 Porque a tua dama te abandona e você não resiste
 Quando ela surge
 Ela vem e instaura o seu cosmético caótico
 Você começa a olhar com um olho gótico de cristão legítimo
 Mas eu sou preto, meu nego
 Eu sei que isso não nega e até ativa o velho ritmo mulato
 E o leão ruge
 O fato é que há istmo entre meu Deus e seus deuses
 Eu sou do clã do Djavan
 Você é fã do Donato e não nos interessa a tripe cristã
 De Dilan Zimmermman
 E ele ainda diria mais
 Mas a canção tem que acabar e eu respondi:
 O Deus que você sente é o Deus dos santos
 A superfície iridescente da bola oca
 Meus deuses são cabeças de bebês sem touca
 Era um momento sem medo e sem desejo
 Ele me deu um beijo na boca
 E eu correspondi àquele beijo

“Furacão” *Cida Moreira* (1986)

Cida Moreira, Miguel Paiva – tradução de “Hurricane” (1976)

Grande tiroteio mortos na boite
 E uma tal de Valentina viu do palco a cena
 O balconista numa poça de sangue
 Gritou: Oh! Meus Deus, mas que grande chacina

Essa é a história do Furacão
 Que a justiça errou na decisão
 Por algo que ele nunca fez
 E na prisão espera a vez de ser um grande campeão

E no meio desta noite lá pros lados do mercado
 Ruy Pancada circulava com dois caras da pesada
 Ele uma promessa de ser grande boxeur
 Não tinha idéia da grande merda que estava pra pintar

Quando um tira fez sinal pra encostar
 Como é comum e comum sempre será
 Naquela zona as coisas são assim
 Se você é negro é melhor não se mostrar saindo por aí

Muito menos discutir

Alfredo Belo tinha um sócio com uma ficha premiada
 Ele e Aldo "Dedos" Barros estavam lá se divertindo
 Eu vi três caras correndo
 Os três de estatura mediana
 Pularam pra dentro de um carro cupê do tipo bacana

Pra Valentina foi assim que ocorreu
 Disse o tira: "Dá um tempo. Esse aqui não morreu!"
 Então levaram o cara pro hospital
 E apesar de estar na reta final
 Fizeram ele jurar que do culpado ele ia se lembrar

No meio da noite trouxeram o Ruy
 Adentro pelo hospital
 Subindo degrau por degrau
 E o cara ferido olhou pelo olho que sobrou
 E disse: "Quem é esse daí? Não foi ele quem matou!"

Essa é a história do Furacão
 Que a justiça errou na decisão
 Por algo que ele nunca fez
 E na prisão espera a vez de ser um grande campeão

O tempo fez o subúrbio ferver
 O Ruy foi viajar
 Seu boxer defender
 Enquanto o Aldo "Dedos" Barros continuava roubando
 E os tiras caçando alguém pra culpar

Lembra do crime que pintou no bar
 Lembra que você viu aquele carro escapar
 Você tá pensando que vai nos enrolar
 Veja bem eu vou lhe ser franco
 Lembra que você é um branco
 Depois que "Dedos" Barros disse "Não estou muito certo"
 O tira disse "OK"!!! Rapaz esperto
 Vamos atrás do outro o tal do Alfredo Belo
 Se ele não quiser voltar pra cana ele vai soltar o lero, é claro

Vocês estão fazendo um bem pra sociedade
 Aquele escroto continua em liberdade
 Eu quero ver ele de molho
 Com dois mil anos de pena... pra descontar
 Não vamos vacilar

Armaram uma cilda pensando em cada lance
 Montaram um grande circo e o juri não deu chance
 Um juiz tão respeitável não deixou que Ruy falasse
 Pros brancos e jurados era um sujo subversivo

Desse jeito se destrói uma vida
 Nas mãos de quem só alimenta a ferida
 Levar a vida por um triz
 E ser comido pelo fogo
 Vivendo num país aonde a vida é um mero jogo

E os criminosos de terno e gravata
 Curtindo a boa vida de boca na mamata

Deixaram um inocente apodrecer na cela
E o frio trazer a noite que gela

Essa é a história do Furacão
Que a justiça errou na decisão
Por algo que ele nunca fez
E na prisão espera a vez de ser um grande campeão

“Joquim” *Tango* (1987)

Vitor Ramil – tradução (ou transcrição) de “Joey” (1976)

Satolep
Noite
No meio de uma guerra civil
O luar na janela
Não deixava a baronesa dormir
A voz da voz de Caruso
Ecoava no teatro vazio
Aqui nessa hora é que ele nasceu
Segundo o que contaram pra mim

Joquim era o mais novo
Antes dele havia seis irmãos
Cresceu o filho bizarro
Com o bizarro dom da invenção
Louco, Joquim louco
O louco do chapéu azul
Todos falavam e todos sabiam
Quando o cara aprontava mais uma

Joquim, Joquim
Nau da loucura no mar das idéias
Joquim, Joquim
Quem eram esses canalhas
Que vieram acabar contigo?

Muito cedo
Ele foi expulso de alguns colégios
E jurou: "Nessa lama eu não me afundo mais"
Reformou uma pequena oficina
Com a grana que ganhara
Vendendo velhas invenções
Levou pra lá seus livros, seus projetos
Sua cama e muitas roupas de lã
Sempre com frio, fazia de tudo
Pra matar esse inimigo invisível

A vida ia veloz nessa casa
No fim do fundo da América do Sul
O gênio e suas máquinas incríveis
Que nem mesmo Julio Verne sonhou
Os olhos do jovem profeta
Vendo coisas que só ontem fui ver
Uma eterna inquietude e virtuosa revolta
Conduziam o libertário

Dezembro de 1937
 Uma noite antes de sair
 Chamou a mulher e os filhos e disse:
 "Se eu sumir procurem logo por mim"
 E não sei bem onde foi
 Só sei que teria gritado
 A uma pequena multidão
 "Ao porco tirano e sua lei hedionda
 Nosso cuspe e o nosso desprezo!"

Joquim, Joquim
 Nau da loucura no mar das idéias
 Joquim, Joquim
 Quem eram esses canalhas
 Que vieram acabar contigo?

No meio da madrugada, sozinho
 Ele foi preso por homens estranhos
 Embarcaram num navio escuro
 E de manhã foram pra capital
 Uns dias mais tarde, cansado e com frio
 Joquim queria saber onde estava
 E num ar de cigarros
 De uns lábios de cobra, ele ouviu:
 "Estás onde vais morrer"

Jogado numa cela obscura
 Entre o começo do inferno e o fim do céu
 Foi assim que depois de muitas histórias
 A mulher enfim o encontrou
 E ele ainda ficou ali por mais dois anos
 Sempre um homem livre apesar da escravidão
 As grades, o frio, mas novos projetos
 Entre eles um avião

O mundo ardia na guerra
 Quando Joquim louco saiu da prisão
 Os guardas queimaram
 Os projetos e os livros
 E ele apenas riu, e se foi
 Em Satolep alternou o trabalho
 Com longas horas sob o sol
 Num quarto de vidro no terraço da casa
 Lendo Artaud, Rimbaud, Breton

Joquim, Joquim
 Nau da loucura no mar das idéias
 Joquim, Joquim
 Quem eram esses canalhas
 Que vieram acabar contigo?

No início dos anos 50
 Ele sobrevoava o Laranjal
 Num avião construído apenas das lembranças
 Do que escrevera na prisão
 E decidido a fazer outros, outros e outros
 Joquim foi ao Rio de Janeiro
 Aos órgãos certos,
 Os competentes de coisa nenhuma

Tirar um licença

O sujeito lá
 Responsável por essas coisas, lhe disse:
 "Está tudo certo, tudo muito bem
 O avião é surpreendente, eu já vi
 Mas a licença não depende só de mim"
 E a coisa assim ficou por vários meses
 O grande tolo lambendo o mofo das gravatas
 Na luz esquecida das salas de espera
 O louco e seu chapéu

Um dia
 Alguém lhe mandou um bilhete decisivo
 E, claro, não assinou embaixo
 "Desiste", estava escrito
 "Muitos outros já tentaram
 E deram com os burros n'água
 É muito dinheiro, muita pressão
 Nem Deus conseguiria"
 E o louco cansado o gênio humilhado
 Voou de volta pra casa

Joquim, Joquim
 Nau da loucura no mar das idéias
 Joquim, Joquim
 Quem eram esses canalhas
 Que vieram acabar contigo?

No final de longa crise depressiva
 Ele raspou completamente a cabeça
 E voltou à velha forma
 Com a força triplicada
 Por tudo o que passou
 Louco, Joquim louco
 O louco do chapéu azul
 Todos falavam e todos sabiam
 Que o cara não se entregava

Deflagrou uma furiosa campanha
 De denúncias e protestos
 Contra os poderosos
 Jogou livros e panfletos do avião
 Foi implacável em discursos notáveis
 Uma noite incendiaram sua casa
 E lhe deram quatro tiros
 Do meio da rua ele viu as balas
 Chegando lentamente

Os assassinos fugiram num carro
 Que como eles nunca se encontrou
 Joquim cambaleou ferido alguns instantes
 E acabou caído no meio-fio
 Ao amigo que veio ajudá-lo, falou:
 "Me dê apenas mais um tiro por favor
 Olha pra mim, não há nada mais triste
 Que um homem morrendo de frio"

Joquim, Joquim

Nau da loucura no mar das idéias
 Joquim, Joquim
 Quem eram esses canalhas
 Que vieram acabar contigo?

“Romance no Deserto” *Romance no Deserto* (1987)

Fagner, Fausto Nilo – tradução de “Romance In Durango”, *Desire* (1976)

Eu tenho a boca que arde com sol
 O rosto e a cabeça quente
 Com Madalena vou embora
 Agora ninguém vai pegar a gente
 Dei minha viola num pedaço de pão
 Um esconderijo e um aguardente
 Mas um dia eu arranjo outra viola
 E na viagem vou contar pra Madalena
 (REFRÃO...)
 Não chore não querida, esse deserto finda,
 Tudo acontece 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 ninha 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
 (REFRÃO...)
 O padre vai rezar uma prece tão antiga
 Domingo na capela da fazenda
 Brinco de ouro e botas coloridas
 Nós dois aprisionados nesta lenda
 Ouço 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 traz daquela serra
 Mira mas não erra minha pequena
 A noite é longa e é tanta terra
 Poderemos estar mortos noutra cena
 (REFRÃO...)

“Frevoador” – *Frevoador* (1992)
 Zé ramalho¹³⁷ – tradução de “Hurricane” (1976)

Você não sabe como se portar
 Nem a maneira certa de mudar
 Uma rameira cheia de bandeiras
 E beiras
 Queiras e cheiras
 Nas sorrateiras
 Presas das garras...
 Dos gaviões

É um tapete mais que voador
 Um calafrio, mas quero calor
 Um cavaleiro no meio da noite
 Que veio
 Na madrugada
 Tão faiscante
 É sonho gigante
 De machucada
 Fala calada
 Da solidão

Isso é viagem para um lotação
 E nessa trip eu não entro não
 Eu vou na Challenger ou num cometa
 Se for...
 No meio das asas
 Menos nas asas
 De um avião

“Jokerman” *Circuladô ao Vivo* (1992)
 Caetano Veloso – regravação de “Jokerman” (1983)

Standing on the waters casting your bread
 While the eyes of the idol with the iron head are glowing.
 Distant ships sailing into the mist,
 You were born with a snake in both of your fists while a hurricane was blowing.
 Freedom just around the corner for you
 But with the truth so far off, what good will it do?

Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Ohhhhh, oh, oh, ohhhhh oh oh oh oh Jokerman.
 So swiftly the sun sets in the sky,
 You rise up and say goodbye to no one.
 Fools rush in where angels fear to tread,
 Both of their futures, so full of dread, you don't show one.
 Shedding off one more layer of skin,
 Keeping one step ahead of the persecutor within.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.

¹³⁷ © Sony Music Edições Musicais Ltda.

You're a man of the mountains, you can walk on the clouds,
 Manipulator of crowds, you're a dream twister.
 You're going to Sodom and Gomorrah
 But what do you care? Ain't nobody there would want to marry your sister.
 Friend to the martyr, a friend to the woman of shame,
 You look into the fiery furnace, see the rich man without any name.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.
 Well, the Book of Leviticus and Deuteronomy,
 The law of the jungle and the sea are your only teachers.
 In the smoke of the twilight on a milk-white steed,
 Michelangelo indeed could've carved out your features.
 Resting in the fields, far from the turbulent space,
 Half asleep near the stars with a small dog licking your face.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh. oh. oh. Jokerman.
 Well, the rifleman's stalking the sick and the lame,
 Preacherman seeks the same, who'll get there first is uncertain.
 Nightsticks and water cannons, tear gas, padlocks,
 Molotov cocktails and rocks behind every curtain,
 False-hearted judges dying in the webs that they spin,
 Only a matter of time 'til night comes steppin' in.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.
 It's a shadowy world, skies are slippery gray,
 A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet.
 He'll put the priest in his pocket, put the blade to the heat,
 Take the motherless children off the street
 And place them at the feet of a harlot.
 Oh, Jokerman, you know what he wants,
 Oh, Jokerman, you don't show any response.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.

Standing on the waters casting your bread
 While the eyes of the idol with the iron head are glowing.
 Distant ships sailing into the mist,
 You were born with a snake in both of your fists while a hurricane was blowing.
 Freedom just around the corner for you
 But with the truth so far off, what good will it do?

Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Ohhhhhh, oh, oh,ohhhhhh oh oh oh oh Jokerman.
 So swiftly the sun sets in the sky,
 You rise up and say goodbye to no one.
 Fools rush in where angels fear to tread,
 Both of their futures, so full of dread, you don't show one.
 Shedding off one more layer of skin,
 Keeping one step ahead of the persecutor within.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.
 You're a man of the mountains, you can walk on the clouds,
 Manipulator of crowds, you're a dream twister.
 You're going to Sodom and Gomorrah

But what do you care? Ain't nobody there would want to marry your sister.
 Friend to the martyr, a friend to the woman of shame,
 You look into the fiery furnace, see the rich man without any name.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.
 Well, the Book of Leviticus and Deuteronomy,
 The law of the jungle and the sea are your only teachers.
 In the smoke of the twilight on a milk-white steed,
 Michelangelo indeed could've carved out your features.
 Resting in the fields, far from the turbulent space,
 Half asleep near the stars with a small dog licking your face.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh. oh. oh. Jokerman.
 Well, the rifleman's stalking the sick and the lame,
 Preacherman seeks the same, who'll get there first is uncertain.
 Nightsticks and water cannons, tear gas, padlocks,
 Molotov cocktails and rocks behind every curtain,
 False-hearted judges dying in the webs that they spin,
 Only a matter of time 'til night comes steppin' in.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.
 It's a shadowy world, skies are slippery gray,
 A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet.
 He'll put the priest in his pocket, put the blade to the heat,
 Take the motherless children off the street
 And place them at the feet of a harlot.
 Oh, Jokerman, you know what he wants,
 Oh, Jokerman, you don't show any response.
 Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.

“If You See Him Say Hello” – *The Stonewall Celebration Concert* (1994)

Renato Russo – gravação de “If You See Her, Say Hello” (1975)

If you see him, say hello, he might be in Tangier
 He left here last early spring, is livin' there, I hear
 Say for me that I'm all right though
 Things get kind of slow
 He might think that I've forgotten him,
 Don't tell him it isn't so.
 We had a falling-out, like lovers often will
 And to think of how he left that night,
 It still brings me a chill
 And though our separation,
 It pierced me to the heart
 He still lives inside of me, we've never been apart
 If you get close to him, kiss him once for me
 I always have respected him
 For doing what he did and gettin' free
 Oh, whatever makes him happy,
 I won't stand in the way

Though the bitter taste still lingers on
 From the night I tried to make him stay
 I see a lot of people as I make the rounds
 And I hear his name here and there
 As I go from town to town
 And I've never gotten used to it,
 I've just learned to turn it off
 Either I'm too sensitive or else I'm gettin' soft.
 Sundown, yellow moon, I replay the past
 I know every scene by heart,
 They all went by so fast
 If he's passin' back this way,
 I'm not that hard to find
 Tell him he can look me up if he's got the time.

“O Amanhã É Distante” *O Grande Encontro I* (1996)

Geraldo Azevedo – tradução de “Tomorrow Is a Long Time” (1971)

E se hoje não fosse essa estrada
 Se a noite não tivesse tanto atalho
 O amanhã não fosse tão distante
 Solidão seria nada pra você

Se, ao menos, o meu amor estivesse aqui
 E eu pudesse ouvir seu coração
 Se, ao menos mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez

Meu reflexo, não consigo ver na água
 Nem fazer canções sem nenhuma dor
 Nem ouvir o eco dos meus passos
 Nem lembrar meu nome
 Quando alguém chamou

Se, ao menos, o meu amor estivesse aqui
 E eu pudesse ouvir seu coração
 Se, ao menos, mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez
 Nem ouvir os ecos dos meus passos
 Nem lembrar meu nome
 Quando alguém chamou
 Se, ao menos, mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez

Há beleza no rio do meu canto
 Há beleza em tudo que há no céu
 Porém, nada, com certeza, é mais bonito
 Quando lembro dos olhos do meu bem

Se, ao menos, mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez

“Um Dia Você Vai Servir a Alguém” *Tambong* (2000)
 Vitor Ramil – tradução de “Gotta Serve Somebody” (1979)

Você pode ser rei no país do futebol
 Pode ser viciado em bingo e nunca ver a luz do sol
 Você pode ser um mago e vender livros de montão
 Pode ser uma socialite, enriquecer vendendo pão

Mas um dia vai servir a alguém, é
 Um dia vai servir a alguém
 Seja ao diabo
 Ou seja a Deus
 Um dia você vai servir a alguém

Pode ser incendiário e fazer um índio arder
 Você pode ser o índio vendo a chama acender
 Pode ser um bom ladrão, pode ser um mau juiz
 Pode ter um passado limpo, pode ter uma cicatriz

refrão

Você pode estar na mídia sem saber porque
 Você pode ser dono de uma rede de TV
 Você pode dar o fora tendo tudo pra ficar
 Adotar um nome diferente, você pode mesmo se isolar

refrão

Você pode trabalhar na construção civil
 Pode estar desempregado, com a vida por um fio
 Você pode ter poder, fazer coisas que ninguém fizer
 Pode ter mulheres numa jaula, pode ter as drogas que quiser

refrão

Você pode desejar a cura com Lacan
 Você pode procurar os serviços de um xamã
 Você pode ser um pregador, chutar os santos do altar
 Você pode ter um bom discurso, você pode nem saber falar

refrão

Você pode ser demente, pode ser doutor
 Você pode ser sincero, pode ter rancor
 Você pode ser um crente, você pode ser ateu
 Pode ser um leitor vaidoso ou uma miss que nunca leu

refrão

Você pode ser turco, pode ser nissei
 Pode estar ali na esquina, estar onde jamais pensei
 Você pode me adular, você pode me esquecer
 Você pode estar me ouvindo agora, você pode mesmo nem saber

“Só Você Manda Em Você” do álbum *Tambong* (2000)
Vitor Ramil – tradução de “You’re A Big Girl Now” (1975)

Um papo breve e tão sutil
Depois de tudo, me confundiu
Eu tô de novo na chuva, oh!
Você em terra firme
Sempre certa do que dizer
Pois só você manda em você

Pássaro tão só no fio de luz
Canta uma canção que me seduz
Eu me pareço com ele, oh!
Cantando só pra você
Que nem ao menos pode me ouvir
Eu canto pra me consumir

O tempo é uma nave que corre demais
Mas reconheço o que deixamos pra trás
Eu posso mudar, eu juro, oh!
Mas que poder você tem!
Posso mudar pra valer
É só você também querer

O amor é simples, fácil dizer
Você sempre soube disso, acabo de aprender
Também sei onde te encontro, oh!
Talvez no quarto de alguém
Mas não vai me custar entender
Pois só você manda em você

Noite escura, raios no ar
Qual o sentido de tanto andar
Eu tô vagando na chuva, oh!
A dor vagando em mim
Como um tiro no coração
Desde o começo dessa canção

“Wigwam Para Dylan” *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008)

Zé Ramalho – letra¹³⁸ para instrumental de “Wigwam” (1970)

não bastasse o poeta
ser a faca da noite
não bastasse o açoite
da mulher predileta

não bastasse o profeta
se vingar do futuro
e os lamentos do muro
na passagem secreta

e eu te vejo assim
como uma vela que acende
ou como disse Elton John:
"like a candle in the wind"

e eu não sei se terá fim
se és a última irmã
és a lágrima das trevas
e a luz dessa manhã

e eu te vejo assim
como uma vela que acende
ou como disse Elton John
"like a candle in the wind"

e eu não sei se terá fim
se és a última irmã
és a lágrima das trevas
e a luz dessa manhã

“O Homem Deu Nome a Todos Animais”

Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando (2008)

Zé Ramalho – tradução

O homem deu nome a todos animais
desde o início, desde o início
O homem deu nome a todos animais
desde o início, há muito tempo atrás

o homem deu nome a todos animais
desde o início, desde início
o homem deu nome a todos animais
desde o início, há muito tempo atrás

viu um animal com tal poder
garras afiadas e um porte

¹³⁸ © Avohai Editora / Big Sky Music (Sony Music)

quando rugia, tremia o chão
disse com razão: chamar-se-á leão

o homem deu nome a todos animais
desde o início, desde o início
o homem deu nome a todos animais
desde o início, há muito tempo atrás

viu um animal que era tão manso
puro, lindo, nenhum mal fará
mas seu predador, que não é bobo
vou chamar de lobo e sempre o caçará
era a ovelha

o homem deu nome a todos animais
desde o início, desde o início
o homem deu nome a todos animais
desde o início, há muito tempo atrás
O homem deu nome a todos animais
desde o início, desde o início
o homem deu nome a todos animais
desde o início, há muito tempo atrás

viu outro animal se alimentar
no peito da mãe, seu leite a sugar
viu que aquela fêmea não é fraca
d'outras se destaca e a chamou de vaca

o homem deu nome a todos animais
desde o início, desde o início
o homem deu nome a todos os animais
desde o início, há muito tempo atrás

viu uma criatura se arrastando
no chão, sibilando lentamente
só não percebeu foi o veneno
dentro de seu início
o homem deu nome a todos animais
desde o início, há muito tempo atrás

“Tá Tudo Mudando” *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008)

Gabriel Moura e Maurício Baia – tradução para “Things Have Changed” (2000)

Um preocupado
Andando preocupado
Ninguém à minha frente
Nada ao meu lado
Uma mulher no meu colo
E ela bebe champanhe

Pele alva, olhos assassinos
Olho pro céu
Com um velho olhar de menino
Estou bem vestido
Esperando o último trem

Em pé, num cadafalso
Com minha cabeça num laço
Tenho mais ou menos
Um segundo e meio
Para saber o que faço

Pessoas loucas
Tempo estranho!
Estou trancado
Eu não alcanço
Eu me importava
Mas tá tudo mudando...

Esse lugar
Não me faz bem à saúde
Eu deveria
Estar em Hollywood
Por um segundo
Eu pensei ver algo se mover

Tome lições de dança
Vá num Candomblé
Leve a vida como pode
Vá até onde der
Só um tolo ia achar
Que não há o que dizer

Muita água embaixo da ponte
Muitas outras coisas também
Não se levante, cavalheiro
Eu estou apenas de passagem

Pessoas loucas
Tempo estranho!
Estou trancado
Eu não alcanço
Eu me importava
Mas tá tudo mudando...

Andando milhas de estrada ruim
Se a Bíblia está correta
O mundo vai explodir
Fico longe de mim
Até me perder

A mão afaga a arma que atira
A verdade desse mundo
Vem de uma grande mentira
De mãos atadas
Ninguém pode vencer

José e Dona Lúcia
Eles pularam no lago
Pra cometer este erro
Eu não estou preparado

Pessoas Loucas
Tempo estranho!
Estou Trancado

Eu não alcanço
 Eu me importava
 Mas tá tudo mudando...

“O Amanhã É Distante” *Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando* (2008)

Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Babal – versão de versão

E se hoje não fosse essa estrada
 Se a noite não tivesse tanto atalho
 O amanhã não fosse tão distante
 Solidão seria nada pra você

Se, ao menos, o meu amor estivesse aqui
 E eu pudesse ouvir seu coração
 Se, ao menos
 mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez

Meu reflexo, não consigo ver na água
 Nem fazer canções sem nenhuma dor
 Nem ouvir o eco dos meus passos
 Nem lembrar meu nome
 Quando alguém chamou

Se, ao menos, o meu amor estivesse aqui
 E eu pudesse ouvir seu coração
 Se, ao menos, mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez
 Nem ouvir os ecos dos meus passos
 Nem lembrar meu nome
 Quando alguém chamou
 Se, ao menos, mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez

Há beleza no rio do meu canto
 Há beleza em tudo que há no céu
 Porém, nada, com certeza, é mais bonito
 Quando lembro dos olhos do meu bem

Se, ao menos, mentisse ao meu lado
 Estaria em minha cama, outra vez

“If Not For You” Zé Ramalho Canta Bob Dylan – *Tá Tudo Mudando* (2008)

Zé Ramalho – regravação¹³⁹

If not for you
Babe, I couldn't find the door
Couldn't even see the floor
I'd be sad and blue
If not for you

If not for you
Babe, I'd lay awake all night
Waiting for the mornin' light
To shine in through
If not for you

If not for you
My sky would fall
Rain would gather too
Without your love I'd be nowhere at all
I'd be lost if not for you
And you know it's true

If not for you
The winter would have no spring
Couldn't hear the robin sing
Anyway it's true
If not for you

If not for you
My sky would fall
Rain would gather too
Without your love I'd be nowhere at all
I'd be lost if not for you
And you know it's true

If not for you
The winter would have no spring
Couldn't hear the robin sing
Anyway It's true
If not for you
If not for you

¹³⁹ NOTA: atenção pra ligeira modificação da estrofe final comparando com a original

“Batendo na porta do céu - versão II (Knock, knock, knocking on heaven's door)”

Ze Ramalho canta Bob Dylan Ta Tudo Mudando (2008)

Zé Ramalho – tradução¹⁴⁰

Mãe, tire essas algemas de mim
Me proteja com o seu véu
Está escuro demais pra ver
Me sinto até batendo na porta do céu

Bate, Bate, Bate na porta do céu
Bate, Bate, Bate na porta do céu

Mãe, tire essas armas pra mim
A camisa e o chapéu
A grande nuvem escura já me envolveu
Me sinto até batendo na porta do céu

Bate, bate, bate, bate na porta do céu
Bate, bate, bate na porta do céu

ORIGINAIS

“The Mighty Quinn (Quinn The Eskimo)” de Basement Tapes (junho a outubro de 1967)

gravação caseira no porão da Big Pink e *Self Portrait* (1970)

Bob Dylan – original

Ev'rybody's building the big ships and the boats
Some are building monuments
Others, jotting down notes
Ev'rybody's in despair
Ev'ry girl and boy
But when Quinn the Eskimo gets here
Ev'rybody's gonna jump for joy
Come all without, come all within
You'll not see nothing like the mighty Quinn

I like to do just like the rest, I like my sugar sweet
But guarding fumes and making haste
It ain't my cup of meat
Ev'rybody's 'neath the trees
Feeding pigeons on a limb
But when Quinn the Eskimo gets here

¹⁴⁰ Além dessa, há outra versão intitulada igualmente e acrescida de “versão I” © Avohai Editora / Ram's Hom Music (Sony Music)

All the pigeons gonna run to him
 Come all without, come all within
 You'll not see nothing like the mighty Quinn

A cat's meow and a cow's moo, I can recite 'em all
 Just tell me where it hurts yuh, honey
 And I'll tell you who to call
 Nobody can get no sleep
 There's someone on ev'ryone's toes
 But when Quinn the Eskimo gets here
 Ev'rybody's gonna wanna doze
 Come all without, come all within
 You'll not see nothing like the mighty Quinn

“If Not For You” *New Morning* (1970)

Bob Dylan – original¹⁴¹

If not for you
 Babe, I couldn't find the door
 Couldn't even see the floor
 I'd be sad and blue
 If not for you

If not for you
 Babe, I'd lay awake all night
 Wait for the mornin' light
 To shine in through
 But it would not be new
 If not for you

If not for you
 My sky would fall
 Rain would gather too
 Without your love I'd be nowhere at all
 I'd be lost if not for you
 And you know it's true

If not for you
 My sky would fall
 Rain would gather too
 Without your love I'd be nowhere at all
 Oh! what would I do
 If not for you

If not for you
 Winter would have no spring
 Couldn't hear the robin sing
 I just wouldn't have a clue
 Anyway it wouldn't ring true
 If not for you

¹⁴¹ Copyright © 1970 by Big Sky Music; renewed 1998 by Big Sky Music

“Tomorrow Is A Long Time” - *Bob Dylan's Greatest Hits, Vol. 2* (1971)

Bob Dylan –original¹⁴²

If today was not an endless highway
 If tonight was not a crooked trail
 If tomorrow wasn't such a long time
 Then lonesome would mean nothing to you at all
 Yes, and only if my own true love was waitin'
 Yes, and if I could hear her heart a-softly poundin'
 Only if she was lyin' by me
 Then I'd lie in my bed once again
 I can't see my reflection in the waters
 I can't speak the sounds that show no pain
 I can't hear the echo of my footsteps
 Or can't remember the sound of my own name
 Yes, and only if my own true love was waitin'
 Yes, and if I could hear her heart a-softly poundin'
 Only if she was lyin' by me
 Then I'd lie in my bed once again
 There's beauty in the silver, singin' river
 There's beauty in the sunrise in the sky
 But none of these and nothing else can touch the beauty
 That I remember in my true love's eyes
 Yes, and only if my own true love was waitin'
 Yes, and if I could hear her heart a-softly poundin'
 Only if she was lyin' by me
 Then I'd lie in my bed once again

“Knockin On Heaven's Door” Pat Garrett & Billy The Kid (1973)

Bob Dylan – original¹⁴³

Mama, take this badge off of me
 I can't use it anymore
 It's gettin' dark, too dark for me to see
 I feel like I'm knockin' on heaven's door

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

Mama, put my guns in the ground
 I can't shoot them anymore
 That long black cloud is comin' down
 I feel like I'm knockin' on heaven's door

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

¹⁴² Copyright © 1963 by Warner Bros. Inc.; renewed 1991 by Special Rider Music

¹⁴³ Copyright ©1973 by Ram's Horn Music; renewed 2001 by Ram's Horn Music

“You’re a Big Girl Now” *Blood On The Tracks* (1975)

Bob Dylan – original¹⁴⁴

Our conversation was short and sweet
It nearly swept me off-a my feet
And I’m back in the rain, oh, oh
And you are on dry land
You made it there somehow
You’re a big girl now

Bird on the horizon, sittin’ on a fence
He’s singin’ his song for me at his own expense
And I’m just like that bird, oh, oh
Singin’ just for you
I hope that you can hear
Hear me singin’ through these tears

Time is a jet plane, it moves too fast
Oh, but what a shame if all we’ve shared can’t last
I can change, I swear, oh, oh
See what you can do
I can make it through
You can make it too

Love is so simple, to quote a phrase
You’ve known it all the time, I’m learnin’ it these days
Oh, I know where I can find you, oh, oh
In somebody’s room
It’s a price I have to pay
You’re a big girl all the way

A change in the weather is known to be extreme
But what’s the sense of changing horses in midstream?
I’m going out of my mind, oh, oh
With a pain that stops and starts
Like a corkscrew to my heart
Ever since we’ve been apart

“If You See Her Say Hello” *Blood on The Tracks* (1975)

Bob Dylan – original¹⁴⁵

If you see her, say hello, she might be in Tangier
She left here last early Spring, is livin’ there, I hear
Say for me that I’m all right though things get kind of slow
She might think that I’ve forgotten her, don’t tell her it isn’t so

We had a falling-out, like lovers often will
And to think of how she left that night, it still brings me a chill
And though our separation, it pierced me to the heart
She still lives inside of me, we’ve never been apart

¹⁴⁴ Copyright © 1974 by Ram's Horn Music; renewed 2002 by Ram's Horn Music

¹⁴⁵ Copyright © 1974 by Ram's Horn Music; renewed 2002 by Ram's Horn Music

If you get close to her, kiss her once for me
 I always have respected her for busting out and gettin' free
 Oh, whatever makes her happy, I won't stand in the way
 Though the bitter taste still lingers on from the night I tried to make her stay

I see a lot of people as I make the rounds
 And I hear her name here and there as I go from town to town
 And I've never gotten used to it, I've just learned to turn it off
 Either I'm too sensitive or else I'm gettin' soft

Sundown, yellow moon, I replay the past
 I know every scene by heart, they all went by so fast
 If she's passin' back this way, I'm not that hard to find
 Tell her she can look me up if she's got the time

“Joey” Desire (1976)

Bob Dylan and Jacques Levy - original¹⁴⁶

Born in Red Hook, Brooklyn, in the year of who knows when
 Opened up his eyes to the tune of an accordion
 Always on the outside of whatever side there was
 When they asked him why it had to be that way, “Well,” he answered,
 “just because”

Larry was the oldest, Joey was next to last
 They called Joe “Crazy,” the baby they called “Kid Blast”
 Some say they lived off gambling and runnin' numbers too
 It always seemed they got caught between the mob and the men in blue

Joey, Joey
 King of the streets, child of clay
 Joey, Joey
 What made them want to come and blow you away?

There was talk they killed their rivals, but the truth was far from that
 No one ever knew for sure where they were really at
 When they tried to strangle Larry, Joey almost hit the roof
 He went out that night to seek revenge, thinkin' he was bulletproof

The war broke out at the break of dawn, it emptied out the streets
 Joey and his brothers suffered terrible defeats
 Till they ventured out behind the lines and took five prisoners
 They stashed them away in a basement, called them amateurs

The hostages were tremblin' when they heard a man exclaim
 “Let's blow this place to kingdom come, let Con Edison take the blame”
 But Joey stepped up, he raised his hand, said, “We're not those kind of men
 It's peace and quiet that we need to go back to work again”

Joey, Joey
 King of the streets, child of clay

¹⁴⁶ Copyright © 1975 by Ram's Horn Music; renewed 2003 by Ram's Horn Music

Joey, Joey
 What made them want to come and blow you away?

The police department hounded him, they called him Mr. Smith
 They got him on conspiracy, they were never sure who with
 "What time is it?" said the judge to Joey when they met
 "Five to ten," said Joey. The judge says, "That's exactly what you get"

He did ten years in Attica, reading Nietzsche and Wilhelm Reich
 They threw him in the hole one time for tryin' to stop a strike
 His closest friends were black men 'cause they seemed to understand
 What it's like to be in society with a shackle on your hand

When they let him out in '71 he'd lost a little weight
 But he dressed like Jimmy Cagney and I swear he did look great
 He tried to find the way back into the life he left behind
 To the boss he said, "I have returned and now I want what's mine"

Joey, Joey
 King of the streets, child of clay
 Joey, Joey
 Why did they have to come and blow you away?

It was true that in his later years he would not carry a gun
 "I'm around too many children," he'd say, "they should never know of one"
 Yet he walked right into the clubhouse of his lifelong deadly foe
 Emptied out the register, said, "Tell 'em it was Crazy Joe"

One day they blew him down in a clam bar in New York
 He could see it comin' through the door as he lifted up his fork
 He pushed the table over to protect his family
 Then he staggered out into the streets of Little Italy

Joey, Joey
 King of the streets, child of clay
 Joey, Joey
 What made them want to come and blow you away?

Sister Jacqueline and Carmela and mother Mary all did weep
 I heard his best friend Frankie say, "He ain't dead, he's just asleep"
 Then I saw the old man's limousine head back towards the grave
 I guess he had to say one last goodbye to the son that he could not save

The sun turned cold over President Street and the town of Brooklyn mourned
 They said a mass in the old church near the house where he was born
 And someday if God's in heaven overlookin' His preserve
 I know the men that shot him down will get what they deserve

Joey, Joey
 King of the streets, child of clay
 Joey, Joey
 What made them want to come and blow you away?

“Hurricane” *Desire* (1976)

Bob Dylan and Jacques Levi – original

Pistol shots ring out in the barroom night
 Enter Patty Valentine from the upper hall
 She sees the bartender in a pool of blood
 Cries out, “My God, they killed them all!”
 Here comes the story of the Hurricane
 The man the authorities came to blame
 For somethin’ that he never done
 Put in a prison cell, but one time he could-a been
 The champion of the world

Three bodies lyin’ there does Patty see
 And another man named Bello, movin’ around mysteriously
 “I didn’t do it,” he says, and he throws up his hands
 “I was only robbin’ the register, I hope you understand
 I saw them leavin’,” he says, and he stops
 “One of us had better call up the cops”
 And so Patty calls the cops
 And they arrive on the scene with their red lights flashin’
 In the hot New Jersey night

Meanwhile, far away in another part of town
 Rubin Carter and a couple of friends are drivin’ around
 Number one contender for the middleweight crown
 Had no idea what kinda shit was about to go down
 When a cop pulled him over to the side of the road
 Just like the time before and the time before that
 In Paterson that’s just the way things go
 If you’re black you might as well not show up on the street
 ’Less you wanna draw the heat

Alfred Bello had a partner and he had a rap for the cops
 Him and Arthur Dexter Bradley were just out prowlin’ around
 He said, “I saw two men runnin’ out, they looked like middleweights
 They jumped into a white car with out-of-state plates”
 And Miss Patty Valentine just nodded her head
 Cop said, “Wait a minute, boys, this one’s not dead”
 So they took him to the infirmary
 And though this man could hardly see
 They told him that he could identify the guilty men

Four in the mornin’ and they haul Rubin in
 Take him to the hospital and they bring him upstairs
 The wounded man looks up through his one dyin’ eye
 Says, “Wha’d you bring him in here for? He ain’t the guy!”
 Yes, here’s the story of the Hurricane
 The man the authorities came to blame
 For somethin’ that he never done
 Put in a prison cell, but one time he could-a been
 The champion of the world

Four months later, the ghettos are in flame
 Rubin’s in South America, fightin’ for his name
 While Arthur Dexter Bradley’s still in the robbery game
 And the cops are puttin’ the screws to him, lookin’ for somebody to blame
 “Remember that murder that happened in a bar?”

“Remember you said you saw the getaway car?”
 “You think you’d like to play ball with the law?”
 “Think it might-a been that fighter that you saw runnin’ that night?”
 “Don’t forget that you are white”

Arthur Dexter Bradley said, “I’m really not sure”
 Cops said, “A poor boy like you could use a break
 We got you for the motel job and we’re talkin’ to your friend Bello
 Now you don’t wanta have to go back to jail, be a nice fellow
 You’ll be doin’ society a favor
 That sonofabitch is brave and gettin’ braver
 We want to put his ass in stir
 We want to pin this triple murder on him
 He ain’t no Gentleman Jim”

Rubin could take a man out with just one punch
 But he never did like to talk about it all that much
 It’s my work, he’d say, and I do it for pay
 And when it’s over I’d just as soon go on my way
 Up to some paradise
 Where the trout streams flow and the air is nice
 And ride a horse along a trail
 But then they took him to the jailhouse
 Where they try to turn a man into a mouse

All of Rubin’s cards were marked in advance
 The trial was a pig-circus, he never had a chance
 The judge made Rubin’s witnesses drunkards from the slums
 To the white folks who watched he was a revolutionary bum
 And to the black folks he was just a crazy nigger
 No one doubted that he pulled the trigger
 And though they could not produce the gun
 The D.A. said he was the one who did the deed
 And the all-white jury agreed

Rubin Carter was falsely tried
 The crime was murder “one,” guess who testified?
 Bello and Bradley and they both baldly lied
 And the newspapers, they all went along for the ride
 How can the life of such a man
 Be in the palm of some fool’s hand?
 To see him obviously framed
 Couldn’t help but make me feel ashamed to live in a land
 Where justice is a game

Now all the criminals in their coats and their ties
 Are free to drink martinis and watch the sun rise
 While Rubin sits like Buddha in a ten-foot cell
 An innocent man in a living hell
 That’s the story of the Hurricane
 But it won’t be over till they clear his name
 And give him back the time he’s done
 Put in a prison cell, but one time he could-a been
 The champion of the world

“Gotta Serve Somebody” *Slow Train Coming* (1979)

Bob Dylan – original¹⁴⁷

You may be an ambassador to England or France
 You may like to gamble, you might like to dance
 You may be the heavyweight champion of the world
 You may be a socialite with a long string of pearls

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed
 You're gonna have to serve somebody
 Well, it may be the devil or it may be the Lord
 But you're gonna have to serve somebody

You might be a rock 'n' roll addict prancing on the stage
 You might have drugs at your command, women in a cage
 You may be a businessman or some high-degree thief
 They may call you Doctor or they may call you Chief

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed
 You're gonna have to serve somebody
 Well, it may be the devil or it may be the Lord
 But you're gonna have to serve somebody

You may be a state trooper, you might be a young Turk
 You may be the head of some big TV network
 You may be rich or poor, you may be blind or lame
 You may be living in another country under another name

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed
 You're gonna have to serve somebody
 Well, it may be the devil or it may be the Lord
 But you're gonna have to serve somebody

You may be a construction worker working on a home
 You may be living in a mansion or you might live in a dome
 You might own guns and you might even own tanks
 You might be somebody's landlord, you might even own banks

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed
 You're gonna have to serve somebody
 Well, it may be the devil or it may be the Lord
 But you're gonna have to serve somebody

You may be a preacher with your spiritual pride
 You may be a city councilman taking bribes on the side
 You may be workin' in a barbershop, you may know how to cut hair
 You may be somebody's mistress, may be somebody's heir

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed
 You're gonna have to serve somebody
 Well, it may be the devil or it may be the Lord
 But you're gonna have to serve somebody

Might like to wear cotton, might like to wear silk
 Might like to drink whiskey, might like to drink milk

¹⁴⁷ Copyright © 1979 by Special Rider Music

You might like to eat caviar, you might like to eat bread
 You may be sleeping on the floor, sleeping in a king-sized bed

But you're gonna have to serve somebody, yes indeed
 You're gonna have to serve somebody
 Well, it may be the devil or it may be the Lord
 But you're gonna have to serve somebody

You may call me Terry, you may call me Timmy
 You may call me Bobby, you may call me Zimmy
 You may call me R.J., you may call me Ray
 You may call me anything but no matter what you say

You're gonna have to serve somebody, yes indeed
 You're gonna have to serve somebody
 Well, it may be the devil or it may be the Lord
 But you're gonna have to serve somebody

“Man Gave Name to All The Animals” *Slow Train Coming* (1979)

Bob Dylan – original¹⁴⁸

Man gave names to all the animals
 In the beginning, in the beginning
 Man gave names to all the animals
 In the beginning, long time ago

He saw an animal that liked to growl
 Big furry paws and he liked to howl
 Great big furry back and furry hair
 “Ah, think I’ll call it a bear”

Man gave names to all the animals
 In the beginning, in the beginning
 Man gave names to all the animals
 In the beginning, long time ago

He saw an animal up on a hill
 Chewing up so much grass until she was filled
 He saw milk comin’ out but he didn’t know how
 “Ah, think I’ll call it a cow”

Man gave names to all the animals
 In the beginning, in the beginning
 Man gave names to all the animals
 In the beginning, long time ago

He saw an animal that liked to snort
 Horns on his head and they weren’t too short
 It looked like there wasn’t nothin’ that he couldn’t pull
 “Ah, think I’ll call it a bull”

Man gave names to all the animals
 In the beginning, in the beginning

¹⁴⁸ Copyright © 1979 by Special Rider Music

Man gave names to all the animals
In the beginning, long time ago

He saw an animal leavin' a muddy trail
Real dirty face and a curly tail
He wasn't too small and he wasn't too big
"Ah, think I'll call it a pig"

Man gave names to all the animals
In the beginning, in the beginning
Man gave names to all the animals
In the beginning, long time ago

Next animal that he did meet
Had wool on his back and hooves on his feet
Eating grass on a mountainside so steep
"Ah, think I'll call it a sheep"

Man gave names to all the animals
In the beginning, in the beginning
Man gave names to all the animals
In the beginning, long time ago

He saw an animal as smooth as glass
Slithering his way through the grass
Saw him disappear by a tree near a lake . . .

"Jokerman" *Infidels* (1983)

Bob Dylan – original¹⁴⁹

Standing on the waters casting your bread
While the eyes of the idol with the iron head are glowing.
Distant ships sailing into the mist,
You were born with a snake in both of your fists while a hurricane was blowing.
Freedom just around the corner for you
But with the truth so far off, what good will it do?

Jokerman dance to the nightingale tune,
Bird fly high by the light of the moon,
Oh, oh, oh, Jokerman.

So swiftly the sun sets in the sky,
You rise up and say goodbye to no one.
Fools rush in where angels fear to tread,
Both of their futures, so full of dread, you don't show one.
Shedding off one more layer of skin,
Keeping one step ahead of the persecutor within.

Jokerman dance to the nightingale tune,
Bird fly high by the light of the moon,
Oh, oh, oh, Jokerman.

¹⁴⁹ Copyright ©1983 Special Rider Music

You're a man of the mountains, you can walk on the clouds,
 Manipulator of crowds, you're a dream twister.
 You're going to Sodom and Gomorrah
 But what do you care? Ain't nobody there would want to marry your sister.
 Friend to the martyr, a friend to the woman of shame,
 You look into the fiery furnace, see the rich man without any name.

Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.

Well, the Book of Leviticus and Deuteronomy,
 The law of the jungle and the sea are your only teachers.
 In the smoke of the twilight on a milk-white steed,
 Michelangelo indeed could've carved out your features.
 Resting in the fields, far from the turbulent space,
 Half asleep near the stars with a small dog licking your face.

Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh. oh. oh. Jokerman.
 Well, the rifleman's stalking the sick and the lame,
 Preacherman seeks the same, who'll get there first is uncertain.
 Nightsticks and water cannons, tear gas, padlocks,
 Molotov cocktails and rocks behind every curtain,
 False-hearted judges dying in the webs that they spin,
 Only a matter of time 'til night comes steppin' in.

Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.

It's a shadowy world, skies are slippery gray,
 A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet.
 He'll put the priest in his pocket, put the blade to the heat,
 Take the motherless children off the street
 And place them at the feet of a harlot.
 Oh, Jokerman, you know what he wants,
 Oh, Jokerman, you don't show any response.

Jokerman dance to the nightingale tune,
 Bird fly high by the light of the moon,
 Oh, oh, oh, Jokerman.

“Things Have Changed” *The Essential Bob Dylan* (2000)

Bob Dylan – original¹⁵⁰

A worried man with a worried mind
 No one in front of me and nothing behind
 There's a woman on my lap and she's drinking champagne
 Got white skin, got assassin's eyes
 I'm looking up into the sapphire-tinted skies
 I'm well dressed, waiting on the last train

¹⁵⁰ Copyright © 1999 by Special Rider Music

Standing on the gallows with my head in a noose
Any minute now I'm expecting all hell to break loose

People are crazy and times are strange
I'm locked in tight, I'm out of range
I used to care, but things have changed

This place ain't doing me any good
I'm in the wrong town, I should be in Hollywood
Just for a second there I thought I saw something move
Gonna take dancing lessons, do the jitterbug rag
Ain't no shortcuts, gonna dress in drag
Only a fool in here would think he's got anything to prove

Lot of water under the bridge, lot of other stuff too
Don't get up gentlemen, I'm only passing through

People are crazy and times are strange
I'm locked in tight, I'm out of range
I used to care, but things have changed
I've been walking forty miles of bad road
If the Bible is right, the world will explode
I've been trying to get as far away from myself as I can
Some things are too hot to touch
The human mind can only stand so much
You can't win with a losing hand

Feel like falling in love with the first woman I meet
Putting her in a wheelbarrow and wheeling her down the street

People are crazy and times are strange
I'm locked in tight, I'm out of range
I used to care, but things have changed

I hurt easy, I just don't show it
You can hurt someone and not even know it
The next sixty seconds could be like an eternity
Gonna get low down, gonna fly high
All the truth in the world adds up to one big lie
I'm in love with a woman who don't even appeal to me

Mr. Jinx and Miss Lucy, they jumped in the lake
I'm not that eager to make a mistake

People are crazy and times are strange
I'm locked in tight, I'm out of range
I used to care, but things have changed

ANEXO D – Letras das citações de autor, sem definição pontual do período a que se referem

“Como Diria Dylan” *Estradas* (1980)

Zé Geraldo – citação de autor, não remete a período único

Hei você que tem de 8 a 80 anos
 Não fique aí perdido como ave sem destino
 Pouco importa a ousadia dos seus planos
 Eles podem vir da vivência de um ancião
 ou da inocência de um menino

O importante é você crer
 na juventude que existe dentro de você

Meu amigo meu compadre meu irmão
 Escreva sua história pelas suas próprias mãos

Nunca deixe se levar por falsos líderes
 Todos eles se intituam porta vozes da razão
 Pouco importa o seu tráfico de influências
 Pois os compromissos assumidos quase sempre ganham subdimensão
 O importante é você ver o grande líder que existe dentro de você

Meu amigo meu compadre meu irmão
 Escreva sua história pelas suas próprias mãos

Não se deixe intimidar pela violência
 O poder da sua mente e toda sua fortaleza
 Pouco importa esse aparato bélico universal
 Toda força bruta representa nada mais do que um sintoma de fraqueza
 O importante é você crer nessa força incrível que existe dentro de você

Meu amigo meu compadre meu irmão
 Escreva sua história pelas suas próprias mãos

“Querida Superhist X Mr. Frog” *A Sétima Efervescência* (1996)

Jupiter Maçã, citação de autor, sem referência a período específico

Uh-la-la, uh-la-la, uh-la...
 Hey querida, gosto muito de você
 De olhar gravuras e de conversar com você
 Hey querida, você é demais!
 Hey você, querida superhist
 Hey querida, mil incensos pra você
 Traduz: um som de bob dylam pra você

Hey querida, voce é demais!
Hey você, querida superhist

Um cheese burger não é um hot dog
Do mesmo jeito que eu não sou mr frog...

Mas quem é mr frog? quem é mr frog?
Quem é ele? onde é que ele vai?
Quem é mr frog? quem é mr frog?
Será que ele faz alguma terapia?
Será que ejacula dentro da pia?
Mr frog?!? mr frog?!?

Hey querida, domingo vamos passear
Lá no parque da redenção, vamos viajar
Hey querida, você é demais!
Hey você, querida superhist. querida superhist
Querida superhist. querida superhist.

“Debaixo do Chapéu” – *Cachorro Grande* (2001)

Cachorro Grande – citação de autor, não remete a período específico

De baixo do meu chapéu
com o nariz gelado
Maxigola quente soando diferente
Meu chapéu tipo Bob Dylan me ajuda a pensar
Nos timbres e nas cores
da minha música...

Senta e me aqueça
com sua paciência
Toda circunferência
da minha cabeça...

“A Marchinha Psicótica de Doutor Soup” *Uma Tarde na Fruteira* (2004)

Júpiter Maçã – citação de autor, não remete a período

Antes de nada eu gostaria de explicar
Segue agora um mosaico de imagens mil
Chamado a marchinha psicótica de doutor Soup.
A noiva do arlequim e o malabarista chegaram junto com a fada e o inspetor nazista
Chacretes e coristas em teatro de revista
Bem-vindos a orgia niilista
Ai que gostoso, que delícia, muito mais paulista
Anunciados o homem-bala e a mulher canhão. a musa do pinóquio era bolchevista
A mais formosa melindrosa pega na suíça
Suíça pra ela era pegar rapaz
E pra provar minha querida, o meu amor tão radical
Eu escrevi essa marchinha para tocar no carnaval
O milênio passaria, e a marchinha seguiria sendo cult, underground...
Mas até 2020 seria revisitada e virar hit nacional...

O timbre do Caetano é super bacana
Não pense que eu estou copiando e que eu sou banana
Peguei emprestado pras artes da semana
Abrindo as portas da percepção
Um tal de Aldous Huxley de cara ficou doidão
Tomando toda a solução.
Doidão é apelido para a paranóia
Toda jibóia, toda bóia, toda clarabóia
Querida, que tal baixar o televisor?
Deitado no divã com Woody Allen
Eu tive um sonho com aquele estranho, velho alien
Que era cabeça Bob Dylan, barba Ginsberg, Allen
E pra provar minha querida, o meu amor tão radical
Eu escrevi essa marchinha para tocar no carnaval
O milênio passaria, e a marchinha seguiria sendo cult, underground...
Mas até 2020 seria revisitada e virar hit nacional...