

UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
Bacharel em Letras Português

**A influência de Jack Kerouac na transição musical de Bob Dylan
em 1965**

Curitiba, Paraná
2007

GISELE PACOLA

**A influência de Jack Kerouac na transição musical de Bob Dylan
em 1965**

**Monografia apresentada como requisito
parcial à obtenção de grau de Bacharel em
Letras Português com Ênfase em Estudos
Literários, ao Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade Federal do
Paraná.**

Prof^a. Orientadora: Luci Collin Lavalle

**Curitiba, Paraná
2007**

Meu mais profundo agradecimento:

À Luci Collin, orientadora visionária deste projeto humilde porém audacioso, por seu otimismo inesgotável e incentivo constante em todos os momentos e idéias (por mais arriscadas que fossem);

Aos escritores Cláudio Willer e Dave Moore por prestarem auxílio literário para o desenvolvimento desta pesquisa, tanto em seus trabalhos com alto nível de seriedade bibliográfica, quanto pelos conselhos pessoais e carinho gratuito dedicado a esta desconhecida aluna de Letras;

A Jack Kerouac, pela inspiração e por seus livros originais em estilo e cheios de humanidade;

A Bob Dylan, seja pela trilha sonora na hora de escrever este projeto, pela extensa produção artística que gerou horas de trabalho gratificantes, ou pela simpatia curiosa ao estudar um artista que nem me atrevo a adjetivar;

E logicamente, a Deus, cujo agradecimento fica entre nós dois.

...para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo, aqueles que nunca bocejam ou dizem chavões, mas queimam, queimam, queimam...

Jack Kerouac

SUMÁRIO

RESUMO	VI
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: O FENÔMENO BEAT	4
1.1 CONTRACULTURA E O MOVIMENTO BEAT	4
1.1.1 <i>Princípios e Características da Contracultura</i>	5
1.2 A GERAÇÃO BEAT E A AMÉRICA DOS ANOS 50	7
1.2.1 <i>O ambiente sócio-político norte-americano dos anos 50</i>	7
1.2.2 <i>Os beatniks: quem eram eles?</i>	9
1.2.3 <i>O estilo literário beat</i>	14
CAPÍTULO 2: JACK KEROUAC	20
2.1 KEROUAC, UM NOVO ESTILO: A PROSÓDIA BOP	211
2.2 OBRAS	24
2.2.1 <i>Mexico City Blues: 242 Choruses</i>	24
2.2.2 <i>The Subterraneans (Os Subterrâneos)</i>	27
2.2.3 <i>Desolation Angels</i>	29
2.2.4 <i>On the Road (Pé na Estrada)</i>	31
CAPÍTULO 3: BOB DYLAN	36
3.1 UM RECORTE DA HISTÓRIA – OS EUA DOS ANOS 60	40
3.2 O MOVIMENTO FOLK	43
3.3 TRAJETÓRIA MUSICAL: BOB DYLAN – 1961 A 1965	44
3.3.1 <i>Bob Dylan (1962)</i>	47
3.3.2 <i>The Freewheelin’ (1963)</i>	48
3.3.3 <i>The Times They Are A-Changin’ (1964)</i>	51
3.3.4 <i>Another Side of Bob Dylan (1964)</i>	52
3.3.5 <i>Bringing It All Back Home (1965)</i>	53
3.3.6 <i>Highway 61 Revisited (1965)</i>	55
3.4 WHAT’S UP, DYLAN?	57
3.5 MÚSICAS SELECIONADAS	63
3.5.1 <i>Blowin’ in the Wind – The Freewheelin’ (1963)</i>	64
3.5.2 <i>Chimes of Freedom – Another Side of Bob Dylan (1964)</i>	66
3.5.3 <i>Subterranean Homesick Blues – Bringing It All Back Home (1965)</i>	69
3.5.4 <i>Desolation Row – Highway 61 Revisited (1965)</i>	73
3.5.5 <i>Like a Rolling Stone – Highway 61 Revisited (1965)</i>	78
CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

ANEXOS.....90

RESUMO

Esta monografia analisa a inserção da “prosódia bop”, estilo literário criado por Jack Kerouac, na transição folk-rock das composições de Bob Dylan no ano de 1965. Com base na pesquisa de teorias desenvolvidas por Kerouac, investigamos como a linguagem do escritor é manifestada nas letras de Bob Dylan, através da influência de seus livros e da maneira como seu modo de escrita é mesclado à interpretação musical.

Primeiramente, partiu-se de uma pesquisa bibliográfica em busca de subsídios que fornecessem um material que atendesse aos objetivos da pesquisa. Dessa maneira, os dois primeiros capítulos - que versam sobre contracultura, o movimento beat, Kerouac e suas obras - servem para embasar o capítulo três, que é a análise prática de tudo o que foi estudado ao longo do trabalho. Esta análise foi realizada com referência em artigos, filmes, revistas e livros que informam a analogia estilística entre os dois artistas, com o intuito de relacionar os métodos de composição musical de Bob Dylan às teorias literárias de construção de texto descritas por Jack Kerouac, aliado a um breve histórico da sociedade e ambiente político vivido por ambos.

Palavras-chave: Jack Kerouac, Bob Dylan, prosódia bop, folk, rock, beat.

INTRODUÇÃO

A monografia *A influência de Jack Kerouac na transição musical de Bob Dylan em 1965* parte da premissa da importância das teorias literárias de Jack Kerouac para o entendimento da linguagem musical e dos métodos composicionais utilizados por Dylan em seu período de transição do folk para o rock na década de 60. A partir do ponto de congruência entre as obras dos dois artistas, viu-se a necessidade de um trabalho acadêmico que exemplificasse a forma com que as duas artes – literatura e música – fundiram-se em apenas uma forma de linguagem: a música. O objetivo principal é analisar como Dylan alcançou o que os beatniks mais desejavam: a união da poesia com a música. Relacionando a tática textual sugerida por Kerouac na prosódia bop - estilo literário onde a técnica de escrita é o reflexo das sensações transmitidas por um músico de jazz - com a linguagem, performance e ritmo usado nas músicas de Dylan em 1965, podemos compreender de que maneira a prosódia pode ser vista na criação melódica do músico, ou como a linguagem do escritor influenciou na construção das composições. O segundo aspecto relevante para a escolha do tema desta pesquisa é a ausência de uma bibliografia elaborada voltada para o estudo. Apesar de constar em várias fontes que a influência de Jack Kerouac em Bob Dylan foi marcante, grande parte das bibliografias aborda o assunto superficialmente, ou ainda intercala os dois artistas sem exemplificar com exatidão a relação entre suas obras.

A monografia é dividida em três capítulos, e apenas no último deles é feita a análise das letras das músicas de Bob Dylan com base nas teorias de construção literária desenvolvidas por Jack Kerouac. Ou seja: os dois primeiros serviram de base teórica para o último. O primeiro capítulo trata de dois temas: contracultura e movimento beat. A partir da leitura de livros como *A Nova Visão de Blake aos Beats*, de Michael McClure, *Contracultura através dos Tempos*, de Dan Joy e Ken Goffman, *Diários de Jack Kerouac* de Douglas Brinkley e a publicação coletiva brasileira de ensaios com o título *Alma Beat*, foi possível dar os primeiros passos para a estruturação tanto da pesquisa como um todo como o objetivo do capítulo, que é inserir o movimento beat na história da contracultura. Em relação a esta, procuramos enfatizar uma breve definição do tema abordando seus princípios e características. Em seguida, é feita uma pesquisa sobre o movimento beat e sua evolução, procurando definir o meio sócio-político no qual surgiram, características do grupo tanto do estilo de vida como dos escritores que julgamos

importantes para a pesquisa, e um breve resumo da literatura desenvolvida pelo grupo na época, com o intuito de focalizar o escritor Jack Kerouac e suas obras, consideradas como símbolo não somente da geração beat, mas também dos movimentos de vanguarda posteriores.

Já no segundo capítulo, a ênfase é sobre Jack Kerouac e sua produção literária. Buscamos primeiramente definir a prosódia bop - estilo literário desenvolvido pelo autor no qual encontramos uma ponte de ligação estética com as músicas de Bob Dylan -, para em seguida analisarmos as características beats em quatro obras do autor que, segundo referências, influenciaram de formas diversas as composições de Bob Dylan. Para a elaboração deste capítulo, recorreremos a duas fases de leitura: a primeira envolve artigos e livros sobre a prosódia bop de Kerouac, para embasar o tópico relativo ao estilo literário; a segunda reúne as obras *Mexico City Blues*, *The Subterraneans*, *Desolation Angels* e *On the Road* de Jack Kerouac, para em seguida analisarmos os livros citados a partir das teorias *Essentials Of Spontaneous Prose* - artigo sobre o método de escrita espontânea - e *Belief & Technique for Modern Prose* - texto com trinta procedimentos para o desenvolvimento da prosódia bop -, ambas escritas também pelo autor.

O terceiro e último capítulo busca compreender a influência das teorias literárias de Jack Kerouac sobre a transição musical folk-rock feita por Bob Dylan na década de 60. De início, uma pequena biografia do músico é feita, seguida do ambiente social que o envolvia e de um curto relato sobre o surgimento do movimento folk, estilo inicial do artista. A partir daí, fazemos uma trajetória musical entre os anos de 1961 e 1965, mostrando o início da carreira do músico desde sua chegada em Nova York até a assinatura do contrato com a Columbia Records, para em seguida analisarmos os seis discos produzidos pelo músico no período 1962-1965 - *Bob Dylan* (1962), *The Freewheelin'* (1963), *The Times They Are A-Changin'* (1964), *Another Side of Bob Dylan* (1964), *Bringing It All Back Home* (1965) e *Highway 61 Revisited* (1965) - junto de características dos álbuns que julgamos importantes definir, com o fim de marcar o caminho artístico percorrido por Bob Dylan até o momento em que muda seu estilo musical para o rock. O reflexo dessa mudança de postura do músico diante da crítica e do cenário musical da época é evidenciado no tópico seguinte, *What's up Dylan?*

O último tópico da pesquisa é o item *Músicas Selecionadas*, no qual realizamos primeiramente a audição para depois fazermos uma análise crítica das letras de cinco músicas de Bob Dylan - *Blowin' in the Wind* (1963), *Chimes of*

Freedom (1964), *Subterranean Homesick Blues* (1965), *Desolation Row* (1965) e *Like a Rolling Stone* (1965) - com o objetivo de encontrar estruturas literárias e musicais análogas à prosódia bop na composição das canções, dando assim fundamento ao estudo realizado. A seleção das músicas teve base em artigos que comentam a relação dos dois artistas estudados, como o leitor verá durante o decorrer da pesquisa.

Em anexo, inserimos alguns textos que julgamos essenciais, como a bibliografia e discografia completa de Kerouac e Dylan (respectivamente), os dois artigos de crítica que lançaram os artistas à fama, artigos da época, as técnicas de prosódia bop descritas por Kerouac, etc, com o intuito de complementar a pesquisa e dar ao leitor a chance de conhecer as obras completas desses dois artistas geniais.

Vale lembrar que o tema deste trabalho é pouco estudado. Apesar de alguns acadêmicos e estudiosos terem abordado o assunto, os poucos arquivos encontrados tratavam do tema de forma breve ou superficial. O mergulho em águas desconhecidas sempre causa apreensão, o que nesse caso apenas aumentou o entusiasmo em busca da ligação entre Kerouac e Dylan. Três fatores foram essenciais para a escolha do tema e realização deste trabalho: a escolha de Dylan por Luci Collin (o que gerou tanto receio como admiração por tratar-se de um artista avesso a explicações de sua música); o artigo de Xavier (2006) que fala sobre o documentário de Scorsese (2005) – o qual retrata exatamente a época de transição musical de Dylan – chamando o músico curiosamente de “O último beatnik”; e finalmente uma conversa informal (porém estimulante) por e-mail com Cláudio Willer, tradutor de “Uivo” de Allen Ginsberg e ensaísta conceituado em relação ao estudo dos beats. Quando questionado sobre o que ele achava do tema desta pesquisa, o poeta responde: “Dylan leitor de Kerouac é algo fora de dúvida, e literatura comparada não precisa ser estudo de influências; pode ser de afinidades e sincronias. Correspondências entre o que está em um texto e no outro serão suficientes”. E, como você leitor verá a seguir, foi o que fizemos.

Capítulo 1: O FENÔMENO BEAT

Não há como falar sobre Jack Kerouac¹ sem antes conhecer o movimento beat. Assim como, para delinear a geração beat, não podemos deixar de contextualizá-la no período histórico da contracultura.

Portanto, o objetivo deste capítulo é abordar os estudos sobre a geração beat e sua inserção na sociedade como movimento contracultural, dando ênfase aos aspectos que caracterizam Kerouac e seu estilo literário.

1.1 CONTRACULTURA E O MOVIMENTO BEAT

Mas, afinal, o que é contracultura?

Timothy Leary, professor de psicologia da Harvard e pioneiro das pesquisas psicodélicas nos EUA, explica que “a contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança” (in JOY, 2004: 9). E é exatamente na mudança e na busca da liberdade da força criativa que o movimento beat se enquadra em meio aos demais movimentos contraculturais, como a contracultura socrática, os taoístas, iluministas, boêmios parisienses do início do século XX e rebeldes sem causa dos anos 50. Conforme Joy:

A contracultura é “ruptura” por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana que é a fonte perene do verdadeiramente novo – e verdadeiramente grandioso - na expressão e no esforço humano. Dessa forma, a contracultura pode ser uma tradição que ataca e dá início a quase todas as outras tradições (JOY, 2004: 13).

A contracultura, como vemos, é um fenômeno que acontece de modo espontâneo, quando grupos sociais buscam liberdade para a criação da arte, sem necessariamente promover conflitos contra aqueles que os inibem. Na maioria dos casos, foi a própria contracultura o catalisador para o desenvolvimento de uma nova cultura. Leary (in JOY, 2004: 9) reforça essa idéia ao afirmar que “a marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez

¹ A partir deste ponto da pesquisa, três escritores beats –Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs- poderão ser chamados apenas como Kerouac, Ginsberg e Burroughs.

de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece”.

A consequência deste tipo de manifestação cultural popular é a incorporação de mitos. “Sempre que pessoas corajosa e apaixonadamente adotam comportamentos desafiadores que buscam libertar os humanos de limitações opressivas” (JOY, 2004: 23), surgem os mitos, seja ele vivido ou imaginado a partir das vidas mais comuns.

No cenário da década de 1950, Kerouac tornou-se “o mais requintado inventor de mitos dos Estados Unidos pós-guerra, criando sua *Lenda de Duluo* ao produzir histórias românticas sobre suas aventuras mundanas” (BRINKLEY, 2006: 10).

Nessa atmosfera bizarra de pavor vermelho, Kerouac era ou muito ingênuo ou muito corajoso por afirmar em *On the Road* que o ladrão de carros e vigarista Dean Moriarty era “um novo tipo de santo americano”, um marginal com uma “explosão selvagem de alegria americana”. Em uma época em que ensinamentos zen-budistas eram considerados propaganda comunista, a luta de Kerouac para tornar vigaristas e desordeiros em heróis estava fadada a surpreender os críticos e preocupar o FBI. (BRINKLEY, 2006: 18).

Diante dessas afirmações, não é difícil concluir porque Kerouac foi considerado o “pai da geração beat”, movimento contracultural dos anos 50. Voltando à definição de contracultura, deve-se salientar que esta não é um estilo de vida que destoa da sociedade dominante. O que acontece é a existência de uma “intenção mútua específica”, onde “a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais” (JOY, 2004: 49). A liberdade de comunicação - chave de liberação do poder criativo do indivíduo - é a característica fundamental da contracultura.

1.1.1 Princípios e Características da Contracultura

Como cada movimento contracultural tem uma característica específica, os escritores Dan Joy e Ken Goffman definiram três princípios fundamentais da contracultura (2004: 50):

- As contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais;

- As contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente;
- As contraculturas defendem mudanças individuais e sociais.

Apesar da individualidade - elemento fundamental da contracultura - ser associada a uma idéia de egoísmo, no âmbito contracultural ela é o seguimento do conselho de Sócrates: “conhece-te a ti mesmo”. O antiautoritarismo, também elemento básico da contracultura, pode ser associado a rebeliões e revolução. Mas o verdadeiro “revolucionário contraculturalista” não pretende estabelecer um regime autoritário em substituição ao antigo, mas buscar liberdade e democracia.

Para Joy e Goffman (2004: 54), as características da contracultura derivam dos princípios que vimos há pouco. As características quase universais definidas pelos autores são:

- Rupturas e inovações radicais em arte, ciência, espiritualidade, filosofia e estilo de vida;
- Diversidade;
- Comunicação verdadeira e aberta e profundo contato interpessoal, bem como generosidade e a partilha democrática dos instrumentos;
- Perseguição pela cultura hegemônica de subculturas contemporâneas;
- Exílio ou fuga.

As contraculturas são “movimentos de vanguarda transgressivos”, e a necessidade de mudança leva o indivíduo naturalmente a uma ampliação dos limites da estética e das visões de mundo convencionais. As inovações, sejam elas políticas, filosóficas ou artísticas, são difundidas em meio a um grupo contracultural, e é pela comunicação aberta – troca de arte e pensamento entre semelhantes - que ela se espalha por outras comunidades contraculturais.

A Geração Beat é um bom exemplo deste fenômeno. Tanto a expressão de fatos e sentimentos íntimos – com a intenção de abrir a alma ao ouvinte - quanto a comunicação intelectual foram importantes nessa comunidade. Assim como Sócrates reunia discípulos ao discursar nos ginásios públicos e mercados de Atenas, o movimento beat atraiu a atenção da mídia graças às discussões coletivas que realizavam. Ginsberg, Kerouac, Diane di Prima, entre outros,

passaram várias noites falando entre si até o amanhecer, muito antes de suas obras serem reconhecidas.

“Os beats se destacaram da sociedade hiperconformista americana dos anos 1950 por intermédio de um dialeto distintivo, de estilos de vestir atípicos e de uma recusa a participar do joguinho econômico mesmo com o risco da pobreza” (JOY, 2004: 57). Essa afirmação denota o caráter antiautoritário, individualista e comunicativo da Geração Beat, o que a enquadra num verdadeiro movimento contracultural.

1.2 A GERAÇÃO BEAT E A AMÉRICA DOS ANOS 50

Nesta pesquisa, analisaremos brevemente a Geração Beat e sua inserção na sociedade norte-americana dos anos 50. Os beats fizeram parte de um movimento social de escritores que compartilhavam suas experiências pessoais e literárias, além de viajar pela América a fim de conhecer as mais diversas paisagens e tipos humanos. A Geração Beat é extensa, tanto em produções literárias como em participantes. Portanto, faremos uma abordagem panorâmica sobre a época, a fim de enquadrar Kerouac no ambiente beat e na sociedade em que ele vivia.

1.2.1 O ambiente sócio-político norte-americano dos anos 50

A década de 1950 foi uma época de conformismo nos Estados Unidos, quando o país “empurrou a ansiedade nuclear para longe comprando novos e brilhantes bens de consumo como lavadoras de pratos, televisores e automóveis rabo-de-peixe” (JOY, 2004: 255). O comunismo e o socialismo foram atacados pelo macarthismo² no início da década.

Michael McClure, um dos expoentes da Geração Beat, comenta sobre a época: “Éramos presas da Guerra Fria e do primeiro embate na Ásia – a Guerra da Coreia. (...) Nós odiávamos a guerra, a desumanidade e a frieza. O país estava sob um clima de lei marcial. (...) Estávamos oprimidos como artistas, e de fato toda a nação estava oprimida” (MCCLURE, 2005: 23).

² Macarthismo: movimento político anticomunista desencadeado nos EUA depois da II Guerra Mundial pelo Senador republicano Joseph McCarthy. Caracterizou-se pela perseguição implacável a comunistas e simpatizantes com base principalmente na delação. Disponível em: <<http://br.geocities.com/vinicrashbr/historia/geral/marcarthismo.htm>>. Acesso em: 27 ago. 07.

Em 1955, Nikita Kruchev (premier soviético) revelou a repressão de Stalin. Os humanistas ficaram revoltados, mas, exceto alguns pacifistas antiautoritários e anarquistas que desprezavam Stalin, a esquerda norte-americana desapareceu durante toda a década. Qualquer tipo de inconformismo era tratado como suspeito de possível foco de desordem, a oposição política era mal vista, e essa cultura acabou gerando um ambiente de descontentamento social; nesse ambiente, surgiu o grupo que iria influenciar o surgimento de várias outras gerações: os beats.

Sobre essa situação social tensa em relação ao movimento beat que surgia, McClure diz: “Alguns de nós (...) não nos eximíamos de falar – tínhamos que falar como tais. Nós percebíamos que a arte da poesia estava praticamente morta – morta pela guerra, morta pela academia, pelo descaso, pela falta de amor e pela indiferença. E sabíamos que éramos capazes de trazê-la de volta à vida” (MCCLURE, 2005: 23).

Havia um grupo surgido anteriormente aos beats que também estava inconformado com a postura social da época. Joy comenta sobre isso:

...a teimosia jorra eternamente nas franjas da civilização ocidental. Uma linhagem jovem e soturna que tinha começado a formar uma subcultura nos anos 1940 preencheu o vácuo rebelde: hipster. Inspirados pelos sons impetuosos e espontâneos do bebop, particularmente Charlie Parker, e se desenvolvendo mais ou menos em paralelo com a evolução do existencialismo francês e sua visão de vida humana como um espaço vazio cercado de um abismo sem sentido, os hipsters eram personagens furtivos – os rebeldes perfeitos para uma época paranóica. (JOY, 2004: 256)

E nesse exemplo de rebelde sem causa, encontramos um aspecto recorrente tanto em Kerouac como em Bob Dylan (a ser focalizado posteriormente): o desinteresse quanto às questões políticas. Como a oposição política era virtualmente proibida, os hipsters formaram um grupo de subcultura. Eles não tinham interesse em confrontar a repressão política, mas também não tinham postura alguma contra os “caretas”. Caroline Bird³ disse em um artigo na Harper's Bazaar⁴, em 1957, que “Não é possível entrevistar um hipster porque o seu principal objetivo é se manter fora da (...) sociedade” (BIRD apud JOY, 2004: 256). Essa característica de marginalidade iria se perpetuar dentro da Geração Beat.

³ Caroline Bird: escritora norte-americana nascida em 1915, escreveu livros e artigos com foco na mulher e sua posição na sociedade. Disponível em: <<http://mysite.verizon.net/vze3rtj5/id4.html>>. Acesso em: 27 ago. 07.

⁴ Harper's Bazaar: revista norte-americana mensal de moda (www.harpersbazaar.com)

Apesar da classe média desaprovarem o comportamento dos hipsters, ela parecia ter uma certa inveja da liberdade que esta comunidade desfrutava. Hollywood produziu filmes que transformaram grandes artistas em hipsters numa visão romântica. Foster escreveu: “Os maneirismos dos hipsters foram incorporados aos estilos de atuação de Marlon Brando, Paul Newman, Montgomery Clift e James Dean. A cultura hipster foi tema de filmes populares como *Êxito Fugaz* (1950) [e] *O homem do braço de ouro* (1956), com Frank Sinatra” (FOSTER apud JOY, 2004: 257).

Um pouco antes, em 1943, uma aliança de hipsters literários começou a tomar forma. Um pequeno grupo de amigos que vivia às margens da vida hipster observava e simpatizava com o movimento, mas evitavam participar dos excessos dos amigos. Como Joy (2004: 258) afirma, “Os escritores são espiões por natureza; observadores reunindo material”. Este grupo do qual falamos era formado por ninguém menos que Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Gregory Corso.

1.2.2 Os beatniks: quem eram eles?

Para os beats, o mal era o convencionalismo burguês, a artificialidade social e o homem no terno cinza.

Bob Dylan

Os beats cresceram entre a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial. Eram jovens que se conheceram dentro e fora das universidades, jovens que não queriam mudar o mundo, e muito menos fazer uma revolução. Eles só queriam o direito de extravasar sua liberdade criativa e interligar seus conhecimentos em comum, seja cruzando os EUA de costa a costa, ou recitando poemas em galerias, buscando sintonia entre a arte e suas próprias vidas. Suas atitudes normalmente iam contra os padrões da sociedade e da literatura da época, o que dá à geração Beat um caráter inovador. No seio de uma sociedade norte-americana reacionária e moralista, os beats “questionaram a legitimidade de toda autoridade instituída, inclusive a dos intelectuais defensores de uma teoria literária sistemática e canônica, e que, nas palavras do poeta Allen Ginsberg, ‘seriam incapazes de reconhecer a poesia se ela os surpreendesse em plena luz do dia’” (in SANTOS, 2005).

Os três expoentes da Geração Beat e seus respectivos livros – que lançaram o movimento beat ao mundo – são Jack Kerouac (*On the Road – Pé na*

estrada, 1957), Allen Ginsberg (*Howl – Uivo, 1956*) e William Burroughs (*Naked Lunch – Almoço Nu, 1959*).

Jack Kerouac e Allen Ginsberg eram estudantes da Universidade de Columbia. Barry Miles descreve uma conversa feita durante uma caminhada de Kerouac e Ginsberg em 1943:

Allen disse a Jack como ficava à sombra dos muros misteriosos na Graham Avenue e especulava sobre como o espaço era grande e onde o universo terminava. Jack falou a Allen sobre como ficava no quintal da casa de seus pais à noite quando todos jantavam e sentia que todos eram fantasmas, comendo comida de fantasmas. Como Allen, ele freqüentemente olhava para as estrelas e pensava sobre o tamanho do universo”. (MILES apud JOY, 2004: 258)

Mais tarde, os dois amigos iriam se encontrar com William Burroughs, e ter uma conversa abstrata junto a seu amigo Lucien Carr sobre o que constituía a arte. Burroughs interrompe a conversa e diz: “Essa (...) é a coisa mais estúpida que eu já ouvi”. Segundo Joy, a partir de então os futuros beats tinham um mestre. Burroughs era mais velho, e ensinou aos jovens “aplicações na vida real da filosofia convencional e anticonvencional e a literatura das experiências com drogas” (JOY, 2004: 258).

Outro nome importante da geração é Lawrence Ferlinghetti, dono da livraria City Lights, em San Francisco, que fazia publicações independentes. E ainda há muitos outros, como o poeta e escritor Gary Snyder, John Clellon Holmes, Gregory Corso, Michael McClure, Hal Chase, Lucien Carr e Diane Di Prima. Mas há um nome que foi essencial para a criação de *On the Road*, de Jack Kerouac: Neal Cassady.

Neal Cassady era companheiro de viagens de Kerouac. Segundo o jornalista Fernando Masini, a relação do escritor com Neal Cassady foi fundamental para Kerouac cruzar o país e desfrutar sua liberdade: “Os dois viajaram por sete anos percorrendo a rota 66, que cruza os EUA na direção leste-oeste, com descidas freqüentes ao México. Saíram de Nova York e cruzaram o país em direção a San Francisco. Dessa jornada saiu o livro *On the Road*, cujo protagonista é Dean Moriarty, o nome criado por Jack para representar o amigo Neal” (MASINI, 2006).

Masini, ao abordar o movimento beat, diz:

A partir dos anos 50, a escrita ganhou som, fúria e movimento nas mãos ligeiras de jovens escritores que decidiram encarar o conservadorismo moral vigente nos EUA e instaurar uma nova maneira de enfrentar o mundo. Essa geração, que passaria a ser reconhecida como “beat”, protagonizou uma reformulação em termos de comportamento, desenvolveu a

expansão da consciência por meio de experiências alucinógenas e ganhou a admiração de jovens insatisfeitos da classe média (MASINI, 2006).

Pode-se afirmar que havia dois grupos beats: o primeiro, com origem em Nova York na década de quarenta, que se encontraria com o segundo em San Francisco na década de cinquenta. O primeiro grupo era formado por Jack Kerouac, Allen Ginsberg, John Clellon Holmes, William Burroughs, Herbert Huncke, Lucien Carr, Hal Chase e Gregory Corso, que se conheceram em diversas ocasiões no ano de 1943. Um ano depois, conhecem Neal Cassady. Este grupo criou um estilo poético urbano com linguajar das ruas, e narravam suas experiências próprias com um estilo inovador e pessoal. Kerouac e Ginsberg vão para San Francisco na década de 1950, e lá conhecem e influenciam outros poetas, escritores, artistas e intelectuais. Com isso, o fenômeno beat se espalha para outras áreas artísticas, como a escultura e a pintura. O beat tinha se tornado um movimento. O segundo grupo, de San Francisco, era formado por Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Norman Mailer, Kenneth Rexroth, David Meltzer, George Herms, Wallace Berman, Bruce Conner, Philip Lamantia, Michael e Joanna McClure e vários outros.

Em novembro de 1952, Holmes apresentou o termo beat em um artigo no *New York Times*, de título “*This is the Beat Generation*” – “*Esta é a Geração Beat*”⁵:

Mais do que simples fadiga, isso [beat] implica a sensação de ter sido usado, de estar em carne viva. Envolve uma espécie de desnudamento da mente, e em última instância, da alma: a sensação de estar sendo reduzido às bases da consciência. Em síntese, significa ser empurrado sem drama contra o muro do isolamento (HOLMES apud JOY, 2004: 262).

O estilo de vida beat “se referia a um estilo de vida aventureira adotado pelos que, sem eira nem beira, andavam à deriva pelas estradas da América em busca de aventura, aproveitando-se do American Way of Life” (BRANDÃO, 1990: 26). Pereira (1983) complementa a idéia dizendo que a postura beat tinha a coragem “de se desligar da sociedade, de existir sem raízes, de empreender uma viagem sem rumo (...), de explorar aqueles domínios de experiência em que a segurança é tédio e portanto doença”.

O grupo se manifestava continuamente a favor do que Herbert Marcuse denominava “O Negativo”:

⁵ O artigo completo pode ser lido nos anexos.

Trata-se de uma manifestação e de um exemplo vivo de desdém pela unidimensionalidade. Para Marcuse, a unidimensionalidade é a interiorização das regras do comércio social, propaganda e insanidade urbana, até que haja apenas uma dimensão – de modo que não reste mais nenhuma diferença entre o que uma vez foi a nossa vida interior e os comerciais de tênis, a obliteração da natureza e a criação de animais em fábricas. Como poeta eu faço a minha declaração contra o “American Way” (MCCLURE, 2005: 210).

Os beats promoviam recitais públicos e gratuitos nas periferias, o que logicamente atraía tanto popularidade quanto a preocupação da censura anticomunista. “Em sua grande maioria, os poetas da era beat eram estudiosos e lidos. Mas zombavam dos literatos quadrados e sua imagem solene, identificando-se muito mais com o saxofonista Charlie Parker ou o ator James Dean” (FROÉS, 1984: 12).

Mas o marco inicial da cultura beat foi a leitura do poema *Uivo*⁶, por Ginsberg.

Em 13 de outubro de 1955, na Six Gallery, em San Francisco, Ginsberg organizou uma leitura de poesia. McClure conta que a Six Gallery era uma oficina mecânica convertida em galeria de arte, um lugar enorme. Improvisaram um tablado, com esculturas de Fred Martin sendo expostas ao fundo. “Cento e cinqüenta espectadores entusiasmados haviam aparecido para nos prestigiar. Dinheiro foi coletado e garrações de vinho comprados para a platéia. (...) Allen começou a ler com uma voz baixa e intensamente clara. De repente, Jack Kerouac começou a gritar “VAI”, cadenciando a leitura do poema” (MCCLURE, 2005: 23). O autor ainda diz que ninguém havia sido tão ousado na poesia, uma barreira tinha sido rompida: “... havíamos atingido um ponto sem volta - e estávamos prontos para ele (...). Nenhum de nós queria voltar para o cinza (...), para a insipidez espiritual (...). Queríamos renovar, inventar e criar o processo enquanto fazíamos. Nós queríamos voz e nós queríamos visões” (MCCLURE, 2005: 24).

Aquela noite de leitura poética é considerada o início do “Renascimento da Poesia de San Francisco”, além de um dos pontos mais marcantes de todo o fenômeno beat. Sobre o evento e sua repercussão, Snyder (2005: 180) comenta:

Todos nós dispúnhamos do resultado de cinco a dez anos escrevendo poemas, e a maioria destes escritos nunca havia sido ouvida por ninguém. (...) Daquela noite em diante, toda semana havia leitura de poesia na casa de alguém, ou nalgum bar ou galeria de San Francisco. Nós tivemos uma súbita sensação de que havíamos finalmente aberto caminho para uma nova liberdade de expressão, de que tínhamos acabado com a força opressora das universidades sobre os poetas, e ido além dos argumentos tediosos e insensatos dos bolcheviques contra os capitalistas que estavam (e ainda estão) esgotando a vida

⁶*Uivo e outros poemas*, Allen Ginsberg. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: LP&M, 2000.

imaginativa de tantos intelectuais no mundo. O que nós tínhamos descoberto, ou redescoberto, era que a imaginação tem uma vida livre e espontânea por si, que se pode confiar nela, que o que flui duma mente espontânea é poesia – e que isto é mais essencial e mais revolucionário que qualquer programa político baseado em “abstrações civilizadas” que acaba assassinando os seres humanos em nome da necessidade histórica ou da Razão ou da Liberdade; a Rússia e a América são, ambas, grandes e ignorantes assassinas do coração do homem.

Segundo Joy, Ginsberg pode ser considerado o divulgador e publicitário dos beats. A *City Lights*, livraria de Lawrence Ferlinghetti, derrubou uma tentativa de censura ao *Uivo*, o que deu a Ginsberg popularidade suficiente para conseguir a publicação da obra de seus amigos. Em seqüência ao *Uivo*, foram publicados *On the Road* (1957), *Os vagabundos iluminados* (1958), *The Subterraneans* (1958), *Dr. Sax* (1959) e *Mexico City Blues* (1959) de Jack Kerouac, a antologia de poemas *Gasoline*, de Gregory Corso, e *O Almoço Nu* (1959), de William Burroughs. Ginsberg conseguiu também “atrair a atenção para escritores do San Francisco Renaissance como Gary Snyder, Philip Whalen, Robert Creeley e Robert Duncan” (JOY, 2004: 264).

Mas, afinal, o que é beat?

Na introdução de *On the Road – Pé na Estrada*⁷, Eduardo Bueno⁸ comenta que foi Kerouac “quem havia dado ressonância e expandira o significado da palavra beat, que escutara pela primeira vez na boca de Herbert Huncke, marginal homossexual que fazia ponto em Times Square, NY, e que aparece brevemente em *On the Road* sob o nome de Elmer Hassel” (in KEROUAC, 2006: 13). Bueno ainda diz:

Para Huncke, beat definia um estado de “exaltada exaustão”. Mas Kerouac logo percebeu as múltiplas ressonâncias da palavra, que significa simultaneamente “batida” (no sentido do ritmo musical), “porrada” (no sentido de golpear), “abatido” ou “exausto” (beated), “pulsação (heart beat), “cadência do verso”, “trajeto” ou “trilha” (no sentido jornalístico), “pilantra” ou “aproveitador” e até “botar o pé na estrada” (“beat the way”, expressão, aliás, muito usada por outro Jack, o London), além de conter, também e acima de tudo, o radical de beatitude – que foi o que realmente despertou Jack para a sonoridade do vocábulo ao qual ele se vincularia pelo resto da vida (in KEROUAC, 2006: 13).

E foi a partir do termo beat e de seus múltiplos significados que Kerouac desenvolveu seu peculiar estilo literário, uma nova literatura que captou “a sonoridade das ruas, das planícies e das estradas americanas (...), influenciando definitivamente todos os movimentos de vanguarda, do be bop ao rock, o pop, os

⁷ A partir deste ponto, citado apenas como *On the Road*.

⁸ *On the Road*, Jack Kerouac. Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: LP&M, 2006.

hippies, o movimento punk e tudo o mais que sacudiu a arte e o comportamento da juventude na segunda metade do século XX” (in KEROUAC, 2006, capa).

O termo *beat* seria interpretado como um estilo de escrever, e o termo *beatnik*, um estilo de viver.

1.2.3 O estilo literário beat

Antes de comentar sobre a literatura beat, é importante ressaltar que os beatniks, apesar de formarem um grupo, não seguiam um padrão estético; o resultado disso foram obras com estilos diversificados entre eles. Os beats não se associaram à idéia de formar um movimento literário, portanto, “como num grupo de Bebop, os beatniks “tocavam” juntos, porém sempre sozinhos” (SANTOS, 2005). Nesta monografia faremos um estudo sobre a literatura beat focado em Jack Kerouac, justamente por saber que, para tratar de toda a produção dos autores do movimento beat, seria necessário abordar cada um deles, especialmente pelo fator diferenciado de suas obras.

Apesar de terem vozes e estilos diferentes, os três principais beats, Kerouac, Ginsberg e Burroughs tinham muitos pontos em comum. “Todos eram radicais quanto à revelação de pensamentos íntimos e/ou aspectos da realidade (...), utilizavam algo semelhante ao fluxo de consciência como método (...) para superar qualquer impulso no sentido de cautela e da autocensura” (JOY, 2004: 264). Cada um deles colocava no papel seu desprezo pela autoridade de forma diferente, o que nos indica seu estilo literário. Joy diz que

Kerouac era propenso a lamentar de forma triste (...) a perda da fronteira selvagem e livre onde os antigos americanos podiam se perder e fugir do confronto cotidiano com tiras e burocratas. Ginsberg identificava raivosamente a grande autoridade e suas armas (...) com a desumanização diária sofrida nas mãos do conservadorismo cruel (...). Burroughs assumia a voz do dominador e a usava prazerosamente para expor o abominável barbarismo por trás da fachada digna dos burgueses democratas detentores do poder (JOY, 2004: 264-265).

Lawrence Ferlinghetti (1984) lembra que⁹ “para escrever utilizando o preceito budista de ‘primeira idéia, melhor idéia’, é necessário ter uma mente rica e fascinante, alimentada de experiências e informações”. Sérgio Cohn¹⁰

⁹ A citação de Ferlinghetti foi retirada do texto “O uivo e o silêncio”, incluído no posfácio do livro *Vida sem fim*, de Lawrence Ferlinghetti (Brasiliense, 1984).

¹⁰ Introdução: A reflexão atuante, por Sérgio Cohn, do livro *A nova visão de Blake aos beats*, Michael McClure. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

acrescenta que “a literatura Beat foi (...) fruto de um encontro entre mentes livres. E assim, a reflexão Beat é, necessariamente, livre” (in MCCLURE, 2005: 8).

A literatura beat foi responsável por várias mudanças na modernização da cultura norte-americana. Segundo Lopes,

Entre as várias contribuições de Kerouac, Ginsberg, Snyder, McClure e os beats podemos mencionar: a revalorização de uma tradição visionária da poesia, então negligenciada pelo cânone formalista da Nova Crítica e a influência de Eliot, redespertando nos EUA o interesse por Whitman, Thoreau, Rimbaud, D.H. Lawrence e Blake; a abertura para outras culturas, a introdução do zen e do budismo e o resgate dos mitos indígenas norte-americanos; a recuperação da tradição oral da poesia, fazendo-a saltar da página impressa para a fala, em recitais pioneiros que fundiam poesia e jazz. (...) A contribuição de Kerouac e os beats foi ter aberto as portas da poesia para tudo o que até então não era considerado “poético”. Sobretudo, a geração beat gerou textos fundamentais da literatura americana contemporânea como *Howl*, *Naked Lunch*, *Riprap*, *Visions of Cody*, *Kaddish*, *A Coney Island of the Mind* e o maravilhoso *Mexico City Blues* (LOPES, 1999).

Eduardo Bueno (in KEROUAC, 2006: 11), ao falar sobre a criação do estilo beat de escrita, comenta que Kerouac o desenvolveu no estilo “laudatório, verborrágico, impressionista, vertiginoso, incontido, espontâneo, repleto de sonoridade, de gíria, de coloquialismo e de aliterações – não a partir de fontes literárias clássicas, mas com base nas cartas quase iletradas que recebeu de Neal Cassady”. Ginsberg (apud WILLER, 2004) nomeava a espontaneidade das palavras aliadas a ritmo e sonoridade, sem preocupação com seu sentido imediato, de “ioga da palavra”.

As obras de estilo beat têm em comum “um vigor narrativo muito intenso, um fluxo de pensamento desordenado, por vezes caótico, e uma ‘linguagem de rua’, cheia de gírias e palavrões (...). Ao ser questionado sobre a desordem narrativa estabelecida em seus livros, Burroughs afirma que é muito difícil para qualquer um parar a fluência das palavras” (MASINI, 2006). Essa fluência comentada por Burroughs pode ser percebida tanto no sentido literário (os beats libertaram-se das amarras acadêmicas em busca da expressão livre das palavras em sua forma mais oral possível) quanto no sentido biográfico de cada participante do movimento. “Em seus livros estão narradas suas vidas, coerentes com suas visões de mundo e concepções literárias. (...) Sua prática intelectual é coerente com sua opção existencial, o que lhe confere maior liberdade e autonomia crítica para interferir na sociedade de sua época” (SANTOS, 2005). “Kerouac trazia, integralmente, sua ‘pessoa’ para o texto. Não só a mente pensante, a consciência reflexiva, mas a pessoa como totalidade: suas paixões, emoções, nervos e carne” (WILLER, 2004). Gregory Corso defende essa afirmação: “A poesia e o poeta são inseparáveis: não posso escrever sobre

poesia sem escrever sobre o poeta. Na verdade, eu, como poeta, sou a poesia que escrevo” (CORSO apud FROÉS, 1984: 13-14).

Os beatniks promoviam leituras públicas de poemas, “numa tentativa de resgatar a tradição oral da literatura e, ao mesmo tempo, de levar a poesia para além dos limites das universidades, bibliotecas e instituições que a tornavam sacra” (SANTOS, 2005). A literatura beat era recitada e ouvida como a música, livre dos limites de um livro. Assim como nas comunidades arcaicas, onde eram realizados cantos sagrados com a intenção de comunhão física e espiritual entre os homens, os saraus realizados pelos beats também tinham a função de unir os participantes ao ritmo das palavras declamadas, ritmo este que cadencia a linguagem oral livre e sem barreiras, usando intensivamente a fala como instrumento para a interligação de experiências em coletividade.

Para alcançar a significação do pensamento é preciso seguir o ritmo em que este foi desenvolvido, para que, quando concretizado na frase, produza ou reaviva algum efeito rítmico da língua que, em virtude do novo contexto, se torna significativo. Essa marcação subjetiva do ritmo é denominada de andamento.

Sobre a questão do andamento na leitura poética, Alfredo Bosi (1977: 87) explica que “na leitura poética o andamento impede que as propriedades sensíveis se cancelem. A linguagem rítmica volta-se para a matéria para reanimá-la com o sopro quente da voz. O que faz da imagem verbal uma palavra concreta, viva, quando não-mítica: *eidos-idea-eidolom*”. O autor também afirma:

O andamento é um efeito móvel da compreensão. Modo sonoro pelo qual se dá a empatia entre o leitor e o texto. Nele se conjugam fôlego, intenção, duração. Dele dependem, na leitura e na execução musical, as medidas internas do ritmo. O andamento é o tempo qualificado. É necessário apreciar na sua justa medida o poder semântico do andamento. Ele mantém em plena vida certas dimensões existenciais do texto, que correriam o risco de se sepultar sob as camadas da letra quando esta é apreendida só mentalmente (BOSI, 1977: 87).

Além de marcar os ritmos da prosa poética, é importante também que se encontre o tom correto e a devida entoação, pois esta “desvela os movimentos da alma que estão trabalhando a frase à procura de palavras” (BOSI, 1977: 94). Bosi ainda comenta sobre o poder que a música tem de entrar no íntimo dos fenômenos e das sensações; a música produz um conhecimento mais imediato do real, atingindo a zona inconsciente, comum ao sujeito e ao mundo (BOSI, 1977: 92). Santos (2005) complementa a idéia dizendo que “a poesia, na qualidade de música, palavra musical, nos permite sentir a energia vibrante que obedece à intencionalidade expressiva e transmite a impressão verdadeira que temos das

coisas”. Mallarmé¹¹ (apud BOSI, 1977: 82), em uma carta a Charles Morice, afirma: “O canto jorra de uma fonte inata, anterior a um conceito, tão puramente que reflete, de fora, mil ritmos e imagens”.

“Na prosa, principalmente a de Kerouac, podemos notar o trabalho sobre a variação na altura, intensidade, tom, duração e ritmo da fala, por meio do qual ele consegue construir trechos poeticamente jazzísticos” (SANTOS, 2005). O beats aplicavam na escrita a espontaneidade que observavam nos músicos do bebop, no modo como estes tocavam suas músicas. O bebop era um jazz moderno, com ritmo rápido, harmonias complexas, melodias sofisticadas e labirínticas, e seções rítmicas que mantêm uma batida regular no baixo e no chimbau da bateria.

Captando a espontaneidade e a rebeldia transmitidas pelos músicos de jazz, os beats criaram uma nova linguagem, livre e ritmada, onde podiam falar de seus temas polêmicos e comunicar a intensidade de suas idéias e sensações; o ritmo do bebop impulsiona o fluxo dos pensamentos, e potencializa “o caráter ondeante, aberto e vário da fala. Fazendo uso da liberdade da solução moderna, o verso livre, os beats trabalharam a frase como quem quer dar voz e tom justos a uma experiência primordial em contraste com a convenção dominante” (SANTOS, 2005).

A crítica em geral não apreciava muito a inserção do movimento beat como movimento literário, devido ao estilo de vida que os escritores beats levavam; estilo esse bem antagônico ao do intelectual de escritório ou do escritor recluso. No manual didático *Beat Literature*¹² de 1966, a idéia dos autores a respeito deste tema é a seguinte:

Talvez em momento algum da história da literatura americana um grupo de escritores tenha estado sob um tão cerrado ataque como os autores Beat. Quase se fica com a impressão que os críticos – ou, pelo menos, os críticos de prestígio dos jornais mais populares – tenham medo de qualquer tentativa de inovação ou qualquer esforço para romper com o estilo e a temática habituais (apud WILLER, 1984: 35).

Críticos como Marius Bewley, Paul Tillich e Philip Rahu não disfarçavam a antipatia ao falar sobre os beats, em comentários como “Eu dei uma lida em tudo isso e me pareceu bastante vazio” (RAHU apud WILLER, 1984: 35). Jean-Jacques Lebel, no posfácio da antologia beat francesa citada anteriormente, comenta sobre os argumentos de natureza social utilizados contra os poetas da beat generation: “Todos esses críticos tendem a julgar a vida pública e particular

¹¹ Em *Propos sur la poésie*, cit., p.164

¹² *Beat Literature* de Gregor Roy, Monarch Press, Monarch Notes and Study Guides, 1966.

destes poetas, em lugar de tentarem captar objetivamente suas obras” (LEBEL apud WILLER, 1984: 37). O escândalo social era tanto que o furor dos críticos, isentos de uma avaliação apenas literária, encobria as obras e o sentidos das mesmas. De acordo com Scoville (2002), o conservadorismo era tanto, que acabaram

Criando estereótipos reproduzidos em textos sensacionalistas nos periódicos e jornais e, criando uma imagem de um ser não social e pseudo-intelectualizado, drogado e pervertido, a comunicação acabou por incentivar a repressão policial dos beatniks. Ao mesmo tempo, o cinema e a televisão distorceram o fundo social do movimento, criando uma imagem que reproduzia um jovem com cavanhaque, “batucando em bongôs” e recitando “poemas” sem sentido. (SCOVILLE, 2002: 223)

Apesar das atitudes sócio-literárias de reprovação em relação ao movimento beat, a influência de Kerouac e dos demais beats foi além do campo literário. A fusão música-palavra tão cobiçada pelos beats vai realizar-se atrás do rock, nos anos 60. “O rock inicial, nos EUA e na Inglaterra, foi um prolongamento dos beats, trocando-se apenas um elemento da equação: o jazz intelectualizado foi substituído pelo rock” (MUGGIATI, 1984: 81). Vários movimentos sociais posteriores a eles foram influenciados, como “a manifestação dos hippies, a experiência com drogas, os discursos fervorosos sobre sexualidade, e os manifestos anti-militares” (MASINI, 2006). “A maioria dos jovens artistas, escritores, cineastas, cantores de música folk e mesmo representantes do ‘novo jornalismo’ foram influenciados pelos beats, embora vários artistas como Bob Dylan mereçam atenção especial por elaborar brilhantemente o estilo beat” (JOY, 2004: 268).

Em relação à união da poesia com a música, elemento característico da literatura beat, um importante defensor da jazz-poetry, Rexroth, afirmou em 1958: “A poesia sempre teve a ganhar quando associada com a música. (...) Não só como letra para as canções, mas também como recitação. Os poemas de Homero foram recitados assim” (REXROTH apud MUGGIATI, 1984: 81).

Platão, em sua teoria da inspiração, ao falar sobre poetas que escrevem guiados pelo espírito da música sem utilizar a razão como censor das palavras, parecia estar falando sobre os beats:

Pois os autores desses grandes poemas que admiramos não alcançam a excelência através de regras da arte, mas descantam as suas formosas melodias em verso num estado de inspiração e, por assim dizer, possuídos de um espírito que não é o seu. Dessarte, os compositores de poesia lírica criam os seus cânticos admiráveis num estado de divina insanidade, como os coribantes, que perdem todo o domínio da razão no entusiasmo da dança sagrada; e durante essa possessão sobrenatural são excitados pelo

ritmo e pela harmonia que comunicam aos homens (apud OSBORNE, S/D, p.186, in SANTOS, 2005).

Gregory Corso (apud MUGGIATI, 1984) fala sobre essa linguagem análoga à improvisação jazzística:

Quando Charlie Parker ou Miles Davis improvisam sobre um tema convencional, se entregam a outros sons originais – próprios e não convencionais. Bem, é isso o que eu faço com a poesia – X, Y & Z, chamem-na automática – eu a chamo um fluxo convencional (porque as palavras são convenções) que é intencionalmente desviado e diversificado no sentido de meu próprio som. Certamente, muitos dirão que um poema escrito desta forma não está polido, etc. - e é assim mesmo que os quero, porque os fiz verdadeiramente meus. (MUGGIATI, 1984: 79).

O próprio Ginsberg, ao falar sobre a musicalidade do amigo Kerouac, acrescenta: “ele era capaz de ouvir a fala americana e ele era capaz de ouvir sua seqüência musical, (...) a maioria dos escritores em prosa sequer tem consciência que a sentença escrita por eles tem um som, sequer estão preocupados com o som na prosa” (GINSBERG apud WILLER, 1984: 46). E é exatamente essa reprodução do ritmo do jazz em forma de palavras, nomeada de *prosódia bop*, uma das maiores contribuições de Jack Kerouac para a literatura americana.

Capítulo 2: JACK KEROUAC

Sou um estranho e solitário católico louco e místico.

Jack Kerouac

Jean-Louis Lebris de Kerouac, conhecido como Jack Kerouac, nasceu em Lowell, Massachusetts, em 12 de março de 1922. Filho mais novo de uma família franco-americana, estudou em escolas católicas e públicas locais. Um de seus maiores traumas, que seria tematizado em seus romances, foi a morte de seu irmão Gerard quando ele tinha apenas nove anos. Kerouac jogava futebol americano, e por ser um bom atleta ganhou uma bolsa para a Universidade de Columbia, em Nova York. Nessa cidade, conheceu Neal Cassady, Allen Ginsberg e William Burroughs. Kerouac largou a faculdade no segundo ano, por conta de uma briga com o técnico de futebol. Foi morar com uma ex-namorada, Edie Parker, indo depois para a Marinha Mercante em 1942. A partir daí, começaram as jornadas infundáveis que se estenderiam por boa parte de sua vida.

Publicou seu primeiro romance, *The Town and the City*, em 1950, com o nome de John Kerouac. Com o estilo influenciado pelo escritor norte-americano Thomas Wolfe, a obra foi bem recebida pela crítica. Mas foi em 1957, com o lançamento de *On the Road*, que Jack Kerouac iria ser transformar em um dos mais polêmicos e famosos escritores do seu tempo. O livro, com inspiração autobiográfica, relata as viagens de Sal Paradise (Jack Kerouac) e Dean Moriarty (Neal Cassady) pelos Estados Unidos e México, usando uma técnica de linguagem muito parecida com a do fluxo de consciência. *On the Road* mostrou para o mundo o que era a “geração beat”, transformando Kerouac num ícone da juventude da época. A partir daí, seguiu-se a publicação de vários outros livros seus, entre eles *The Dharma Burns (Os vagabundos iluminados)* em 1958, *The Subterraneans (Os Subterrâneos)* também em 1958, e *Mexico City Blues: 242 Choruses* em 1959. Depois de 1960, Kerouac adota uma visão de direita politicamente, critica os hippies e apóia a guerra do Vietnã. *Visions of Cody*, publicado integralmente só em 1972, é considerado o livro mais radical do autor.

Kerouac escreveu que em sua velhice pretendia reunir todo o seu trabalho, “deixar a enorme prateleira cheia de livros lá, e morrer feliz”. Ele morreu de cirrose hepática aos 47 anos, em 21 de outubro de 1969, em St. Petersburg, Flórida.

2.1 KEROUAC, UM NOVO ESTILO: A PROSÓDIA BOP

Jazz e bop tinham me convencido de que os poetas podiam se comunicar também por meio da música, do som, como faziam Thelonius Monk, Charlie Parker, Miles Davis.

Michael McClure

Ao desenvolver a *prosódia bop espontânea*, Kerouac não recorreu a modelos literários, mas aos musicais, como “o jazz de Thelonious Monk, Dizzy Gillespie e, principalmente, Charlie Parker” (LOPES, 1999). O encontro de Kerouac com o bop foi o momento decisivo para o autor criar a fusão da palavra com a música. Kerouac explicava seu método de composição com base na respiração e no improviso musical do bebop: “Jazz e bop, no sentido de um saxofonista tomando fôlego e soprando uma frase em seu sax, até ficar sem ar novamente e, quando isso acontece, sua frase, sua declaração foi feita... É assim que separo minhas frases, como separações respirantes da mente” (KEROUAC apud LOPES, 1999). Conforme Brinkley:

Thomas Wolfe não seria mais o norte de Kerouac. Em vez disso, ele iria procurar harmonizar-se com o lamento dos metais dos jazzistas americanos da noite, com a fala rápida dos vagabundos de estrada, com a linguagem dos poetas existencialistas e com as orações dos pastores solitários que iam de Lowell a Laredo em busca de uma nova fé. Na verdade, mesmo o último terço de *The Town and the City* pode ser visto como o início do gênero *road* de Kerouac, que lhe renderia legiões de admiradores devotados ao redor do mundo. Mas apesar de todo o ardor com o qual ele abraçou as exortações dos críticos para ser mais criativo, ele rejeitou de forma explícita os conselhos para cortar alguns adjetivos e frear seus arroubos – as mesmas características que viriam a marcar os trinta livros de prosa e poesia de Kerouac (BRINKLEY, 2005: 16-17).

Kerouac, entre os demais beats, era talvez o mais apaixonado por jazz. Em busca de novos sons para a gravadora de seu amigo Jerry Newman, Kerouac andava pelas bocas musicais de Nova York, o que o colocou em contato direto com a revolução cultural dos jovens músicos negros que criavam o jazz moderno, estética com a qual o autor se identificou muito. O autor de *On the Road* participava com frequência de leituras de poesia acompanhadas de jazz. Jack Chambers conta em seu livro *Milestones: The Music and Time of Miles Davis* que em suas melhores noites, Kerouac interrompia com a poesia e começava um som instrumental com a própria boca, o que chamam de scat singing. John Clellon Holmes, cronista da beat generation, comenta que a maneira de Kerouac “cantar solos à Miles Davis em scat era inteiramente acurada e algo mais do que uma simples imitação” (HOLMES apud MUGGIATI, 1984: 79). Kerouac tocava razoavelmente o bongô, instrumento de percussão da moda nos anos 50, e

chegou até a se apresentar com o pianista Steve Allen e os saxofonistas Al Cohn e Zoot Sims, no Village Voice, reduto do jazz em Nova York, em dezembro de 1957.

Kerouac queria que sua linguagem capturasse “o pensamento em movimento com o máximo de fidelidade à sua ocorrência (“first thought, best thought”), com uma atenção mais dirigida ao som da linguagem, livre das convenções narrativas e das amarras da gramática e sintaxe” (LOPES, 1999). Sobre o estilo verborrágico de escrita, o escritor e tradutor Eduardo Bueno afirma que

Kerouac empenhou-se em forjar uma nova prosódia, capturando a sonoridade das ruas, das planícies e das estradas dos EUA, disposto a libertar a literatura norte-americana de determinadas amarras acadêmicas e de um certo servilismo a fórmulas européias (ou europeizantes). Ao fazê-lo, introduziu o som na prosa - antes e melhor do que qualquer outro romancista de sua geração (BUENO apud MASINI, 2006).

Nessa prosódia musical criada por Kerouac, mais conhecida como *prosódia bop*, os escritores beats ajustavam

as palavras à música e vice-versa, afim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos. A prosódia bop é o resultado do acesso direto ao fluxo que percorre os níveis da consciência e que surge em explosões de palavras raramente revisadas e pouquíssimo separadas por pontuação. (...) A máquina de escrever, como o saxofone, se tornando extensão do corpo para realizar a criação espontânea guiada pelo ritmo e melodia do sentimento verdadeiro, primário. (SANTOS, 2005)

Henry Miller (apud MUGGIATI, 1984: 78) comenta sobre a origem musical do modo bop de se expressar: “... o *prosodista espontâneo do bop* está sempre aberto para o jargão idiomático do seu tempo – o suingue aberto, a batida, o ritmo metafísico disjuntivo que surge tão rápido, tão turbulento, tão precipitado, tão incrivelmente louco que, quando transmitido para o papel, ninguém o reconhece. Ninguém, a não ser os poetas.”

Kerouac não só escrevia no ritmo do jazz, como também sobre o jazz. Exemplo disso são as várias passagens em *On the Road*, onde o autor escolhe o cenário jazzístico como ambientação em diversas partes da obra:

Mergulhamos na noite cálida e louca, ouvindo um sax-tenor incrível soprando o trajeto inteiro, fazendo “ii-yah! ii-yah! ii-yah!”, batíamos palmas na batida do jazz e a rapaziada gritava “vai, vai, vai!”. Dean já estava correndo pela rua com seu dedo suspenso no ar, aos gritos “Toca, homem, toca!” (...) O maravilhoso saxofonista soprava até atingir o êxtase (...) A música rugia e o saxofonista dominava a situação, todos estavam vendo que ele a dominava. Dean agarrava a cabeça no meio da multidão, e era uma multidão muito louca. Todos imploravam, com gritos e olhares desvairados, para que o saxofonista mantivesse o

mesmo ritmo, e ele se contorcia, se inclinava até os joelhos e voltava a erguer-se com o sax, em sintonia com o uivo nítido acima do furor da platéia. Uma negra alta e magra sacudia os ossos quase dentro da boca do sax; ele a afastou com seu som. “li-hii-hi!” (KEROUAC, *On the Road*: 242-243)

O autor beat “só precisa de um tema para que ele improvise em cima, sem bloqueio. Visões, metáforas, figuras, sensações, criadas por meio do princípio mais fundamental da operação poética, a analogia, injetam poesia no meio do discurso prosaico” (SANTOS, 2005). A linguagem do pensamento beat, nesse caso, acaba sendo tão diversificada quanto a música bop. As palavras desta linguagem percorrem longos períodos narrativos, levando em seu andamento rítmico a percepção da prosódia bop, permitindo ao leitor que descubra o sentimento dentro da forma literária. Essa espontaneidade criativa na qual o artista encontra a chave de sua comunicação expressiva é uma das características fundamentais do estilo literário beat.

Sobre as teorias da prosódia bop, Kerouac publicou em 1958, na *Evergreen Review*, o *Essentials Of Spontaneous Prose*¹³, artigo que descreve seu método de escrita espontânea; escreveu também em 1958 *Belief & Technique for Modern Prose*¹⁴, texto que contém trinta procedimentos necessários à escrita da prosódia bop, ou prosa moderna. O conteúdo integral dos textos encontra-se nos anexos.

A seguir, mostraremos alguns trechos destas duas obras, com a intenção de orientar o leitor no estudo que será realizado no tópico *Obras*. Em um trecho de *Essentials*, Kerouac diz que a

...linguagem é o fluxo tranqüilo, a partir da mente, de idéias-palavras pessoais secretas, improvisado (como o músico de jazz) sobre o tema da imagem (...) Nenhuma pontuação separando sentenças-estruturas já arbitrariamente difíceis por falsos dois pontos e vírgulas geralmente desnecessárias – mas o vigoroso traço separando a respiração retórica (como o músico de jazz tomando fôlego entre duas frases) – pausas marcadas que são a essência da nossa fala (...) Improvise tão fundo quanto quiser – escreva tão profundamente, procure tão longe quanto quiser, satisfaça a si mesmo primeiro e então o leitor não poderá deixar de receber o choque telepático e o significado-excitação pelas mesmas leis operando em sua mente (KEROUAC apud MUGGIATI, 1984: 75-76).

O texto *Belief* foi escrito de forma peculiar, numerando os trinta ensinamentos da prosódia bop, sem ordem de importância entre eles. Apenas alguns serão citados, já que o conteúdo completo do texto encontra-se nos anexos da pesquisa.

¹³ A partir deste ponto, poderá ser chamado apenas como *Essentials*.

¹⁴ A partir deste ponto, poderá ser chamado apenas como *Belief*.

1. Rabisque cadernos secretos e páginas loucamente digitadas, para a sua própria alegria.
4. Apaixone-se pela sua própria vida.
8. Escreva o que você quiser infundavelmente do fundo da sua mente.
13. Elimine as inibições literárias, gramaticais e sintáticas.
15. Conte a verdadeira história do mundo em um diálogo interno.
20. Acredite nos sagrados contornos da vida.
22. Não pense em palavras quando parar, tente ver imagens.
29. Você é um gênio o tempo todo.

A partir do trecho citado acima, percebemos a vertente musical constante nos textos de Kerouac, inclusive neste, que explica os métodos de construção literária. A seguir, analisaremos as obras de Kerouac, com base nas informações dadas até agora.

2.2 OBRAS

Nesta monografia, acreditamos ser necessário comentar sobre o estilo literário beat característico em algumas obras de Kerouac. São elas: *On the Road* (*Pé na Estrada*, 1957), *The Subterraneans* (*Os Subterrâneos*, 1958), *Mexico City Blues: 242 Choruses* (1959), e *Desolation Angels* (1965). Estas obras foram escolhidas dentro da produção de Kerouac pois, de acordo com diversas pesquisas e estudos realizados, nelas encontramos pontos de encontro entre o escritor Jack Kerouac e o músico Bob Dylan.

2.2.1 *Mexico City Blues: 242 Choruses*

“Quero ser considerado um jazz-poeta, improvisando um longo blues em uma jam session numa tarde de domingo. Minhas idéias variam e às vezes rolam de chorus a chorus, ou da metade de um chorus à metade do seguinte” (KEROUAC apud MUGGIATI, 1984: 75). Foi com essas palavras que Kerouac apresentou seu livro de poesias, *Mexico City Blues (242 Choruses)*, em 1959.

Apesar de ser reconhecido como romancista, escritor de haikai ou poemas médios sobre Rimbaud ou budismo, Kerouac é pouco conhecido como o autor de poemas longos, como *Washington DC Blues*, *San Francisco Blues* e *Berkeley Blues*. O poema *Mexico City Blues* é considerado um poema épico do escritor na

poesia moderna. Uma das regras deste poema “era que o texto deveria ser escrito num bloco de notas, do tipo que Kerouac sempre carregava no bolso. Em cada página do bloco, seria anotado um refrão. Aos poucos, na composição do poema, cada verso figuraria como uma imagem completa e independente” (MCCLURE, 2005: 92). Outra regra importante do poema era de que ele deveria ser livre, espontâneo, inspirador, e sem julgamentos de valor.

Kerouac começou a escrever o poema na Cidade do México, no início dos anos 1950, logo após ter lido *Cantos*, de Ezra Pound. Ele deixou que o poema fluísse da mesma maneira que o bop, associando o fazer poético à prosódia bop espontânea. Por outro lado, Kerouac “se aproximou da idéia de Sunyata e de nossa ignorância a respeito desta – o Nada no budismo” (MCCLURE, 2005: 93).

Para encontrar elementos da prosódia bop no poema de Kerouac, faremos a análise de apenas dois refrões do poema¹⁵, pois além deste ser longo, o objetivo da pesquisa está em encontrar semelhanças nas músicas de Bob Dylan, como veremos posteriormente.

REFRÃO 2 (verso 1 a 17)

O homem não se abala no centro

No centro o homem

Não se abala

Ele sabe que seu Karma

não está terminado

Mas seu Karma,

Desconhecido para ele,

Pode acabar-

O que é o Nirvana

Homens loucos

Que matam

A Karmas doentes

Se atam

¹⁵ Os versos de *Mexico City Blues* em português foram retirados do livro *A nova visão de Blake aos beats*, de Michael McClure, Azougue Editorial, 2005, p. 92-104.

Homens de paz
 Que amam
 Karmas de pombos
 Irmanam

Os versos acima deixam evidente de que se trata de um poema budista, que espelha a energia kármica e a liberação do espírito. Em um dos tópicos de *Belief*, Kerouac comenta sobre acreditar nos sagrados contornos da vida e esboçar o fluxo que existe intacto na mente. Quando ele diz que no centro o homem não se abala, é porque acredita que no mais profundo estado de consciência, ou seja, no interior da mente, é onde podemos encontrar a verdadeira forma do pensamento; no caso poético, livre de inibições literárias, gramaticais e sintáticas. Ao falar sobre homens que matam ou homens de paz, e os karmas adquiridos por conta disso, Kerouac revela sua visão budista sobre a energia que emana das atitudes praticadas pelo homem, contra ou a seu favor.

REFRÃO 211 (verso 12 a 21)

Toda a infinita concepção das criaturas vivas
 Rangendo em todo canto da Consciência
 Através das dez direções do espaço
 Ocupando dentro & fora de todos os lugares,
 Do supermicroscópico não-inseto
 À imensa Galáxia Bowell Ano-luz
 Iluminando o céu de uma Mente -
 Pobre de mim! Gostaria de estar livre
 desta escravizante engrenagem de carne
 e salvo na morte celestial

A linguagem nos versos citados acima percorre um fluxo natural de idéias, onde as sentenças são separadas por pausas da nossa fala, pausas respiratórias como a de um músico de jazz. Os sete primeiros versos falam sobre a vida, a mente e a transcendentalidade do pensamento, onde a consciência percorre o espaço em toda sua extensão, em busca da iluminação da mente. A forma de escrita e o padrão estilístico destes versos denotam a presença da prosódia bop, ao falar sobre as visões pessoais do indivíduo, na tentativa de passar imagens ao

leitor a partir da descrição natural e profunda das formas que o escritor encontrou para definir seu pensamento. Nos últimos três versos, Kerouac lamenta sua forma carnal de existência ao desejar a liberdade do espírito na morte. O desejo da morte, nesse caso, não é um sentimento de angústia ou solidão perante o mundo, mas sim de libertação da forma corporal para encontrar a ascensão espontânea e mística do espírito.

Escrito com base na energia emocional e no misticismo, trata-se de um poema “anarquista, épico e aberto (...). No *Mexico City Blues* de Kerouac nasceu um substrato autogerado – uma insuperável visão religiosa – e ressoou como um saxofone ressoa! É uma insuperável declaração religiosa, visionária e poética do século XX” (MCCLURE, 2005: 96-97).

2.2.2 *The Subterraneans* (Os Subterrâneos)

Os Subterrâneos é considerado a narrativa mais beat de Kerouac. O livro descreve com detalhes a vida dos marginais e poetas do fim da década de 40 e início dos anos 50 em Nova York, e posteriormente em San Francisco.

A obra fala sobre o triângulo amoroso entre Kerouac (Leo Percepied), Mardou Fox (personagem negra, drogada, e mentalmente confusa) e Gregory Corso (Yuri Gligoric). Aparecem ainda no livro Allen Ginsberg (Adam Moorad), William Burroughs (Frank Carmody) e Lawrence Ferlinghetti (Larry O’Hara). *Os Subterrâneos* foi escrito no ápice do estilo beatnik de viver de Kerouac, entre 1951 e 1955, época de viagens constantes e escrita alucinada.

Apesar do conteúdo do livro ter denotação autobiográfica e confessional, a fidelidade com os acontecimentos reais é relativa. Segundo Willer, há um depoimento de Gregory Corso no qual Mardou Fox havia sido só mais uma transa de Kerouac. “O testemunho ajuda a entender o processo criativo de Kerouac. Mardou foi protagonista de *Os Subterrâneos*, não por sua importância como caso amoroso, mas como símbolo” (WILLER, 2004).

Tratando-se do critério de espontaneidade da escrita e da rapidez de Kerouac para escrever um livro, pode-se dizer que *Os Subterrâneos* é o primeiro entre todos. Kerouac terminou o caso com Mardou Fox e mudou-se para Long Island, onde morava sua mãe. “Trancou-se no sótão de casa, e escreveu suas 111 páginas em três noites de lua cheia, em outubro de 1953” (WILLER, 2004).

A fluência verborrágica e natural das palavras associada à manifestação do pensamento em seu estado mais puro caracteriza a obra com o estilo marcante da prosódia bop, criada por Kerouac.

São jorros de linguagem, blocos compactos de texto misturando relato, evocação e reflexão, indo e vindo no tempo, dentro dos mesmos longos parágrafos. Valendo o paralelo com o jazz, este é um livro com uma batida acelerada e muito “swing”. É um exemplo bem-sucedido do que buscava: levar para o papel o fluxo da consciência, a sucessão de imagens e idéias. E, principalmente, fruir o som e o ritmo das palavras, os valores fonéticos e prosódicos da língua falada. Procurou criar uma literatura orgânica e animada, um texto sobre a vida que, por sua vez, fosse vivo e pulsante (WILLER, 2004).

Os períodos no livro são feitos em longas orações, onde o ritmo da palavra pode ser associado ao andamento do jazz. As frases e os diálogos desencadeiam um processo psicológico e mental do autor, na tentativa de passar a quem lê a sensação que no momento era vivida, na maior parte das vezes numa enxurrada violenta de idéias e considerações íntimas. As orações praticamente não têm pontuação para separá-las, o que as mantém unidas num só fluxo, onde podemos perceber as visões que vieram à mente enquanto o autor escrevia. Um exemplo do estilo de escrita utilizada por Kerouac pode ser visto no trecho do livro, a seguir:

...e, novamente, a diferença não estava isolada em mim que tinha sonhado o pesadelo do chiframento, mas nela, o assunto do sonho, que não tinha sonhado, mas que tinha participado de algum modo daquele sonho confuso lamentável sobre toda essa vida comigo – assim eu achei que agora de manhã ela podia olhar para mim e dizer que alguma coisa tinha morrido – não por causa do balão e “Agora você pode ir embora” – mas o sonho – e assim o sonho, o sonho, eu não paro de falar nisso, desesperadamente eu mastigo o sonho e falo no sonho, na hora do café, com ela, finalmente quando Carmody e Adam e Yuri vieram (solitários e vindo pegar alguma sobra daquela grande corrente que havia entre mim e Mardou, uma corrente que conforme descobri depois todo mundo queria entrar nela)... (KEROUAC, in *Os Subterrâneos*, 2006: 85).

Entre os trinta procedimentos de Kerouac que explicam a prosódia bop em *Belief*, vários dele encaixam-se em *Os Subterrâneos*. Entre eles: “Rabisque cadernos secretos e páginas loucamente digitadas, para a sua própria alegria”, “Na fixação do transe sonhe com o objeto que está perante você”, “Elimine as inibições literárias, gramaticais e sintáticas” e “Se esforce em esboçar o fluxo que já existe intacto na mente”.

Os Subterrâneos apresenta uma narrativa regada de drogas e ambientes suburbanos. Em relação a este assunto, Cláudio Willer (2004), poeta, ensaísta e tradutor de *Uivo* no Brasil, comenta que “drogas atraíam Kerouac mais como tema que como material de consumo. Exceto ocasionais fumadas (como as deste livro

e do final de *On the Road*) e a benzedrina como estimulante, preferia mesmo a bebida, principalmente vinho licoroso”, vício este que transformou o escritor em alcoólatra irrefreável, motivo de sua morte em 1969.

O livro *Os Subterrâneos*, segundo Willer, é uma grande explosão de idéias em seu mais transparente estado,

compondo uma intrincada rede de relações, em um grau de sexualização inédito de um grupo ou movimento. Isso permite falar em revolução sexual, não só por sua amplitude, mas pela coragem de fazer tais coisas virem a público, em vez de varrê-las para baixo do tapete. Ao transitarem, com naturalidade, do misticismo ao cinismo, do amor sublime ao deboche, é como se promovessem a união de dois arquétipos ou modelos do final do século XVIII: um deles, o de Hölderlin e Novalis, do amor único, ideal, e outro, o do Marquês de Sade e Casanova, da libertinagem. Ao integrarem desse modo o sexo à vida e à criação, contribuíram decisivamente para a maior naturalidade, um *ethos* menos vitoriano, no modo como é visto e vivido hoje. (WILLER, in GINSBERG, 1999: 14)

2.2.3 *Desolation Angels*

Kerouac vivia em extremos: “ou a agitação das festas e reuniões beat de Nova York e San Francisco, as viagens frenéticas pelo país em companhia do loquaz e acelerado Neal Cassady; ou então, a reclusão e o silêncio” (WILLER, 2004). *Desolation Angels*¹⁶ (1965) é a seqüência da peregrinação budista iniciada em *The Dharma Burns* (Os Vagabundos Iluminados, 1958).

À procura de elementos da prosódia bop em *Desolation Angels*, Dave Moore – norte-americano estudioso de Jack Kerouac – sugeriu o capítulo 77 da obra, onde Kerouac escreve sobre uma visita a um clube de jazz em San Francisco, em 1956.

"Let's go to the Cellar and hear the jazz," so we cut around the corner and just as we walk in the streetdoor I hear them baying down there, a full group of tenors and altos and trumpets riding in for the first chorus -- Boom, we walk in just in time for the break, bang, a tenor is taking the solo, the tune is simply "Georgia Brown" -- the tenor rides it big and heavy with a big tone -- They've come from Fillmore in cars, with their girls or without, the cool colored cats of Sunday San Fran in incredibly beautiful neat sports attire, to knock your eyes out, shoes, lapels, ties, no-ties, studs -- They've brought their horns in taxis and in their own cars, pouring down into the Cellar to really give it some class and jazz now, the Negro people who will be the salvation of America -- I can see it because the last time I was in the Cellar it was full of surly whites waiting around a desultory jam session to start a fight and finally they did, with my boy Rainey who was knocked out when he wasn't looking

¹⁶ Infelizmente, não encontramos tradução em português de *Desolation Angels* disponível no Brasil, o que logicamente afetou o andamento da pesquisa. Nenhum estudo, ensaio ou comentário mais elaborado sobre a obra foi encontrado. No entanto, não poderíamos deixar de lado este livro, pois Bob Dylan inseriu parte de seu conteúdo em uma música, a qual faz parte deste projeto. Recorremos ao escritor Dave Moore, estudioso de Kerouac nos EUA, por e-mail, em busca de informações que tornassem possíveis ao menos um breve relato sobre a obra nesta pesquisa. O trecho de *Desolation Angels* inserido nesta parte da pesquisa foi enviado por Moore, e, segundo ele, trata-se de um dos momentos mais relativos à prosódia bop nesta obra de Kerouac. O e-mail enviado por Moore encontra-se nos anexos.

by a big mean brutal 250-pound seaman who was famous for getting drunk with Dylan Thomas and Jimmy the Greek in New York -- Now everything is too cool for a fight, now it's jazz, the place is roaring, all beautiful girls in there, one mad brunette at the bar drunk with her boys -- One strange chick I remember from somewhere, wearing a simple skirt with pockets, her hands in there, short haircut, slouched, talking to everybody -- Up and down the stairs they come -- The bartenders are the regular band of Jack, and the heavenly drummer who looks up in the sky with blue eyes, with a beard, is wailing beer-caps of bottles and jamming on the cash register and everything is going to the beat -- It's the beat generation, it's beat, it's the beat to keep, it's the beat of the heart, it's being beat and down in the world and like oldtime lowdown and like in ancient civilizations the slave boatmen rowing galleys to a beat and servants spinning pottery to a beat -- The faces! There's no face to compare with Jack Minger's who's up on the bandstand now with a colored trumpeter who outblows him wild and Dizzy but Jack's face overlooking all the heads and smoke -- He has a face that looks like everybody you've ever known and seen on the street in your generation, a sweet face -- Hard to describe -- sad eyes, cruel lips, expectant gleam, swaying to the beat, tall, majestic -- waiting in front of the drugstore -- A face like Huck's in New York (Huck whom you'll see on Times Square, somnolent and alert, sad-sweet, dark, beat, just out of jail, martyred, tortured by sidewalks, starved for sex and companionship, open to anything, ready to introduce new worlds with a shrug) -- The colored big tenor with the big tone would like to be blowing Sunny Stitts clear out of Kansas City roadhouses, clear, heavy, somewhat dull and unmusical ideas which nevertheless never leave the music, always there, far out, the harmony too complicated for the motley bums (of music-understanding) in there -- but the musicians hear -- The drummer is a sensational 12-year-old Negro boy who's not allowed to drink but can play, tremendous, a little lithe childlike Miles Davis kid, like early Fats Navarro fans you used to see in Espan Harlem, hep, small -- he thunders at the drums with a beat which is described to me by a near-standing Negro connoisseur with beret as a "fabulous beat" -- On piano is Blondey Bill, good enough to drive any group -- Jack Minger blows out and over his head with these angels from Fillmore, I dig him -- It's terrific -- I just stand in the outside hall against the wall, no beer necessary, with collections of in-and-out listeners, with Sliv, and now here returns Chuck Berman (who is a colored kid from West Indies who barged into my party six months earlier high with Cody and the gang and I had a Chet Baker record on and we hoofed at each other in the room, tremendous, the perfect grace of his dancing, casual, like Joe Louis casually hoofing) -- He comes now in dancing like that, glad -- Everybody looks everywhere, it's a jazz-joint and beat generation madtrick, you see someone, "Hi," then you look away elsewhere, for something someone else, it's all insane, then you look back, you look away, around, everything is coming in from everywhere in the sound of the jazz -- "Hi" -- "Hey" -- Bang, the little drummer takes a solo, reaching his young hands all over traps and kettles and cymbals and foot-peddle BOOM in a fantastic crash of sound -- 12 years old -- what will happen? (KEROUAC, *Desolation Angels*, 1965, capítulo 77)

À primeira vista, o aspecto bop mais marcante desta parte do livro é o estilo de pontuação utilizado. Kerouac justifica essa construção literária em *Essentials*, ao dizer: “nenhuma pontuação separando sentenças-estruturas (...) – mas o vigoroso traço separando a respiração retórica (como o músico de jazz tomando fôlego entre duas frases) – pausas marcadas que são a essência da nossa fala”; e em *Belief*, o tópico “Se esforce em esboçar o fluxo que já existe intacto na mente” encaixa-se perfeitamente na proposta utilizada por Kerouac no livro.

A linguagem segue o padrão descrito também em *Essentials*, por seguir um fluxo natural da mente de Kerouac ao contar a jazz session a partir “de idéias-palavras pessoais secretas, improvisado (como o músico de jazz) sobre o tema da imagem”.

A entrega ao devaneio da música neste capítulo do livro é tão intensa e plena que o autor parece estar em transe ao escrever; esta técnica aparece em *Belief* no 8º e no 12º tópico, respectivamente: “Escreva o que você quer infundavelmente do fundo da sua mente”, e “Na fixação do transe sonhando com o objeto que está perante você”. Ao falar sobre o rosto de Jack Minger, Kerouac tenta descrevê-lo no ambiente em que se encontra a partir de imagens da rua, traçando paralelos entre formas conhecidas por ele e as sensações provocadas por elas, usando a técnica mais recorrente do bop em *Belief* (além da ausência da pontuação clássica, é claro): “Não pense em palavras quando parar, tente ver imagens”.

Este capítulo de *Desolation Angels* é uma das representações mais fiéis à prosódia bop criada por Kerouac. O autor escreve sobre o jazz no ritmo do jazz ouvido por ele, em uma narrativa livre de academicismo literário, descrevendo a beat generation em seu mais puro estado da época.

2.2.4 *On the Road (Pé na Estrada)*

“Tenho outro romance em mente – *On the Road* – sobre o qual estou sempre pensando: sobre dois caras que vão de carona para a Califórnia em busca de algo que na verdade eles não encontram, e se perdem na estrada, e fazem todo o caminho de volta com esperanças de algo mais” (KEROUAC, in *Diários de Jack Kerouac*, 2005: 139). Essa é a primeira menção que Kerouac faz em seus diários, em 23 de agosto de 1948, sobre a obra que iria lançá-lo para o mundo.

Na noite de 04 de setembro de 1957, em Nova York, Jack Kerouac e Joyce Johnson – jovem namorada do escritor – foram até uma banca de jornais na esquina da rua 66 com a Broadway, esperar a edição do *The New York Times* do dia seguinte, onde a crítica de Gilbert Millstein¹⁷ sobre *On the Road* seria publicada. O artigo dizia:

On the Road é o segundo romance de Jack Kerouac, e sua publicação é um evento histórico, na medida em que o surgimento de uma genuína obra de arte concorre para desvendar o espírito de uma época. (...) É a mais belamente executada, a mais límpida, e se constitui na mais importante manifestação feita até agora pela geração que o próprio Kerouac, anos atrás, batizou de *beat* e da qual o principal avatar é ele mesmo” (MILLSTEIN apud BUENO in KEROUAC, *On the Road*, 2006: 7)

¹⁷ Uma cópia do artigo de Millstein pode ser lida na versão integral nos anexos.

A obra tem caráter autobiográfico e descreve as viagens de Sal Paradise (Jack Kerouac) e Dean Moriarty (Neal Cassady) pelos Estados Unidos e pelo México. Poucas semanas depois da resenha, o livro de Kerouac chegaria à lista de mais vendidos, onde ficou por várias semanas.

O mito *On the Road* estava lançado. O livro seria nomeado como a “bíblia hippie”, e Kerouac transformado em “pai dos beats”, apesar do autor rejeitar o título. Apenas uma semana depois, em 17 de setembro de 1957, a revista *Time* já acusava Kerouac de ter dado “fundamento à explosiva juventude que, de um canto ao outro do país, se agrupa em torno de *jukeboxes* e se envolve em arruaças sem motivo em plena madrugada” (BUENO, in KEROUAC, 2006: 9). Era apenas o começo de toda a crítica moralista que iria decair sobre a obra. Kerouac se defendia: “... como um rapaz caroneiro vagabundo vai significar alguma coisa (em *On the Road*) para Howard Mumford Jones, que quer que todos sejam como ele (intelectual de classe média ‘responsável’) antes que os aceite?” (KEROUAC, 2005: 268).

Vários mitos cercam *On the Road*, mas o principal deles é publicado até hoje: Kerouac diz ter escrito o livro em apenas três semanas, movido a benzedrina e café, inspirado pelo jazz. Diferente do que muitos pensam, o próprio Kerouac afirma: “E para falar a verdade, comecei mesmo *On the Road* em outubro de 1948, um ano inteiro atrás. Não tenho muita coisa para mostrar depois desse ano, mas o primeiro ano sempre é lento” (KEROUAC, in *Diários de Jack Kerouac*, 2005: 235). Ou seja: o manuscrito datilografado em um rolo de papel de telex (quarenta metros ininterruptos de prosa sem parágrafo) para não perder a inspiração, escrito entre 09 e 27 de abril de 1951, “foi o resultado de um processo exaustivo de esboços, criação de personagens e rascunhos de capítulos e preparação minuciosa” (BRINKLEY, 2005: 19-20).

On the Road foi publicado após uma série de alterações impostas pelos editores, e Kerouac o reescreveu muitas vezes, até ser definitivamente aprovado. A editora *Viking Press* “forçou Jack a suprimir cerca de 120 páginas. Outras tantas, o próprio editor, Malcolm Cowley, se encarregou de cortar (além de incluir ‘milhares de vírgulas inúteis’, segundo Kerouac)” (BUENO in KEROUAC, 2006: 10).

Os personagens no livro formam “um desfile de foras-da-lei, anjos desolados, idiotas sagrados e profetas subterrâneos, todos eles, sem sombra de dúvida, americanos” (BRINKLEY, 2005: 18). A obra inspirou toda uma geração beat a procurar a santidade no mundano, Deus dentro de si mesmo e a beleza em

cada caco de garrafa quebrada na rua; Kerouac estava tentando criar uma história com contexto moderno, “no qual músicos de jazz existencialistas e motoristas errantes das estradas seriam louvados como os novos santos vagabundos” (BRINKLEY, 2005: 17).

A seguir, retiraremos alguns trechos de *On the Road*, para análise.

Um dia eu vagabundeava pelo *campus* quando Chad e Tim Gray me disseram que Dean estava hospedado numa daquelas espeluncas sem água quente no East Harlem, o Harlem espanhol. (...) O tempo inteiro Dean estava dizendo para Marylou coisas do tipo: “Então, garota, cá estamos nós em Nova York, e embora eu não tenha te contado tudo que estava passando pela minha cabeça quando a gente atravessou o Missouri, especialmente na hora em que passamos pelo reformatório de Booneville, que me lembrou do meu problema na prisão, é absolutamente imprescindível dar um tempo em todos os detalhes pendentes do nosso caso e, de uma vez por todas, começar a pensar em planos específicos para nossa vida profissional...” E assim por diante, do jeito que ele falava naquele tempo (KEROUAC, 2006: 20).

Nesta parte inicial do livro, podemos notar a influência da linguagem de Neal Cassady, o personagem Dean Moriarty, como base literária de Kerouac. As frases contínuas, os pensamentos aglutinados em um só bloco, o vocabulário desenfreado e repleto de imagens e lembranças pessoais, são a fonte da criação da prosódia bop. Moriarty, ao descrever suas sensações da viagem que acabara de realizar, aproxima o leitor da maneira como ele viveu o pensamento, seguindo o *Belief* de Kerouac, que propõe o esforço “em esboçar o fluxo que já existe intacto na mente”. O próprio personagem Dean Moriarty é a personificação de uma das técnicas de Kerouac, também descrita em *Belief*: “Submisso a tudo, aberto, ouvindo”. Moriarty, em várias passagens de *On the Road*, busca sensações em pessoas, imagens ou lugares, como se pudesse captar a energia de cada um destes elementos, e traduzir para si como conhecimento de mundo e de vivência pessoal. Um exemplo disso pode ser encontrado no seguinte trecho: “... Sal, pensa nisso, vamos curtir Denver juntos e ver o que todos estão fazendo, mesmo que isso não nos interesse muito, a questão é que nós sabemos o que AQUILO significa e sacamos a VIDA e sabemos que tudo está ÓTIMO” (KEROUAC, 2006: 257).

Sobre a vida na estrada, caronas, despreocupação com o destino e solidariedade entre desconhecidos, há uma passagem em *On the Road* que exemplifica brevemente, mas com perfeição, essas características. O personagem Sal Paradise atravessa os Estados Unidos de carona, saindo de Nova York com rumo a Denver; a mais incrível carona, segundo ele, é um caminhão guiado por “dois garotos agricultores loiros do Minnesota”. Os

motoristas recolhiam na estrada todos os caroneiros que podiam, aglomerando na caçamba do caminhão os mais diversos tipos de personagens – marginais, estudantes, vagabundos, lavradores, suburbanos, etc - como tripulação. Quando Sal Paradise pergunta a dois “urbanóides de Columbus” o que eles vão fazer em Los Angeles, um deles responde: “Porra, a gente não tem a menor idéia. Que diferença faz?” (KEROUAC, 2006: 45). Essa maneira de viver e pensar iria se propagar por toda a geração beat, cujo estilo tanto literário como de vida residia no conhecimento adquirido das vivências pessoais e o intercâmbio deste com outros indivíduos. Esse *lifestyle* baseado num *Carpe Diem* iria influenciar diretamente o movimento hippie. Dentro de *Belief*, há uma técnica que resume a postura dos jovens caroneiros, e a do próprio Kerouac, quando descobre a liberdade sem limites, a compaixão incondicional com estranhos e o “não pensar no amanhã” em suas viagens: “Acredite nos sagrados contornos da vida”.

O jazz marca sua presença na narrativa da obra; Kerouac descreve longas passagens sobre *jazz sessions*, performances alucinadas de saxofonistas e o público que os assistia; no meio deste, Neal Cassady aparece, sempre em manifestações turbulentas e vivas de admiração pela música. Eis uma delas:

Dean estava em transe. Os olhos do saxofonista estavam pregados nele. Afinal, ali à sua frente estava um maluco que não apenas entendia tudo aquilo como também se interessava e queria entender ainda mais, muito mais do que o que estava acontecendo naquele instante; e, assim, duelaram; jorrou de tudo daquele sax; não eram mais simples frases musicais, mas gritos, uivos, gemidos, “Boohh”, baixando para “Biihi!” e voltando a subir até “Hiiiiii!”, retinindo, tilintando, ecoando em sons laterais de um sax incontrolável. Ele experimentou tudo, tocou inclinado para cima, para baixo, para os lados, de pontacabeça, na horizontal, torto, e finalmente caiu duro nos braços de alguém, desistindo; todos se acotovelaram em torno do palco e gritaram: “Sim! Sim! Ele conseguiu!” (KEROUAC, 2006: 244)

Kerouac constrói as passagens jazzísticas quase sem pontos, justamente para não interferir na fluência da narrativa. Descrições com pausas respiratórias semelhantes às de um músico de jazz em plena atuação são constantes, além de observações sobre o local da maneira mais pessoal possível, como se pudesse trazer o leitor para dentro do *saloon* no pequeno Harlem da rua Folsom. Quando Kerouac diz, em *Belief*, “Escreva para que o mundo leia e veja as imagens exatas”, sugere ao leitor que tente praticar a mágica feita por ele em momentos como esse de *On the Road*.

Terminadas as análises sobre as obras de Kerouac, antes de partir para o estudo da influência destas na transição folk-rock de Bob Dylan, vamos finalizar

os comentários sobre *On the Road* com uma citação de Kerouac sobre seu livro mais famoso:

On the Road é meu veículo com o qual, como um poeta lírico, como um profeta leigo, e como possuidor de uma responsabilidade com minha própria personalidade (o que quer que ela esteja louca para fazer), desejo evocar essa música triste indescritível da noite dos Estados Unidos – por razões que nunca são mais profundas que a música. É o verdadeiro som interior de um país (KEROUAC, in *Diários de Jack Kerouac*, 2005: 256).

Capítulo 3: BOB DYLAN

All I can do is be me. Whoever that is.

Bob Dylan

Robert Allen Zimmerman, mais conhecido como Bob Dylan, nasceu em Duluth, Minnessota, em 24 de maio de 1941. Por volta dos 10 anos de idade, começa a tocar piano e violão, e mostra interesse por músicos como Hank Williams e Little Richard. Em 1956, Bob Dylan monta um grupo de rock chamado *The Jokers*, mas foi com a banda *The Shadow Blasters*, formada em 1957 com colegas de escola, que Dylan apresenta dois números de Little Richard ao piano; um professor chama seu estilo de cantar de “African shrieking”. Em 1959, Dylan vai para a Universidade de Minnessota. Antes de sair de casa, porém, resolveu pensar em um pseudônimo artístico, cujo processo de criação é revelado em seu livro *Crônicas – Volume Um*:

O que eu ia fazer tão logo saísse de casa era me chamar de Robert Allen. Quanto a mim, eu era esse – era o nome que meus pais haviam me dado. Soava como o nome de um rei escocês, e eu gostava. Pouca coisa de minha identidade não estava nele. O que mais tarde me deixou meio confuso foi ver um artigo na revista *Downbeat* com a história de um saxofonista da Costa Oeste chamado David Allyn. Suspeitei que o músico tivesse trocado a grafia de Allen para Allyn. E eu podia ver por quê. Parecia mais exótico, mais inescrutável. Eu também ia fazer isso. Em vez de Robert Allen, seria Robert Allyn. Então, um tempo depois, inesperadamente, vi uns poemas de Dylan Thomas. Dylan e Allyn soavam de modo semelhante. Robert Dylan. Robert Allyn. Não conseguia decidir – a letra D vinha com mais força. Mas Robert Dylan não parecia ou soava tão bem quanto Robert Allyn. As pessoas sempre haviam me chamado ou de Robert ou de Bobby, mas Bobby Dylan soava muito boboca para mim e, além disso, já havia um Bobby Darin, um Bobby Vee, um Bobby Rydell, um Bobby Neely e um monte de outros Bobbys. Bob Dylan pareceu e soou melhor do que Bob Allyn. Na primeira vez em que me perguntaram meu nome nas Cidades Gêmeas¹⁸, respondi instintiva, automática e simplesmente, sem pensar: “Bob Dylan” (DYLAN, 2005: 90-91)

Ainda na faculdade e influenciado pelo folk – principalmente de Woody Guthrie -, Dylan troca a guitarra elétrica por um violão. No verão de 1960, aos 19 anos e inspirado na leitura de *On the Road*, Dylan viaja para Denver. Mas é com a leitura de *Bound for Glory*, de Woody Guthrie, que Dylan incorpora o folk como estilo.

Em 21 de dezembro de 1960, Dylan pega a estrada para Nova York em busca de Woody Guthrie, Greenwich Village (reduto cultural e beatnik) e aprendizado musical. Chegando em Nova York, Dylan toca folk em bares locais, como o Café Wha?, um clube na MacDougal Street no coração do Greenwich

Village, e o Gaslight. Dylan faz várias visitas a Woody Guthrie no hospital em que ele estava internado, e desse acontecimento nasce a primeira canção da autoria de Dylan apresentada em público, *Song to Woody*. No verão de 1961, o cantor conhece Suze Rotolo, garota envolvida com a cena artística de Nova York, e uma das principais responsáveis pela culturalização e ampliação da arte na mente de Dylan na época.

Em abril de 1961 Dylan abre um show de blues para John Lee Hooker, e em setembro do mesmo ano, encontra John Hammond, figura legendária da Columbia Records, um dos principais selos da indústria da gravação norte-americana. Hammond caçava talentos, descobria artistas e lançou personalidades da música como Billie Holiday, Count Basie e Lionel Hampton. O encontro entre Hammond e Dylan aconteceu no apartamento de Carolyn Hester. Ela era cantora folk, e pediu a Dylan para que ele tocasse harmônica em três músicas do seu álbum de estréia. Hammond era o produtor do disco de Hester, e ficou impressionado com o jovem Dylan. Na época, Dylan tocava num clube chamado *Gerde's Folk City*, e certa noite dividiu o palco com uma banda de bluegrass, o *The Greenbriar Boys*, o que lhe rendeu uma crítica entusiasmada de Robert Shelton¹⁹ na seção de folk e jazz do jornal *New York Times*. O artigo - publicado na noite anterior da sessão de gravação de Hester - foi lido por Hammond, que convidou Dylan para gravar na Columbia Records; Hammond lhe deu o disco *King of the Delta Blues*, de Robert Johnson, que deixou Dylan eletrizado e influenciou algumas composições posteriores do artista nos anos de 1964 e 65.

O primeiro álbum de Dylan foi lançado em novembro de 1961, com o nome *Bob Dylan* (1962). A partir daí, o artista segue uma extensa carreira musical²⁰ que dura até hoje. Nesta fase inicial de sua carreira, Dylan lançou discos considerados clássicos, como *The Freewheelin'* (1963), *The Times They Are A-Changin'* (1964), *Another Side of Bob Dylan* (1964), *Bringing It All Back Home* (1965) e *Highway 61 Revisited* (1965).

Durante este período inicial, vários fatos marcam a trajetória de Dylan. O artista vai para Londres em 1962, convidado pelo diretor da BBC, Philip Saville, de onde volta somente em 1963. Em agosto do mesmo ano, Dylan faz uma apresentação no Newport Folk Festival ao lado de cantores como Pete Seeger e

¹⁸ Cidades Gêmeas, ou *Twin Cities*: St. Paul e Minneapolis, no estado de Minnesota.

¹⁹ A crítica de Shelton na versão integral encontra-se nos anexos.

²⁰ Como a produção musical de Dylan é extensa, e o objetivo desta pesquisa é analisar apenas o período de transição folk-rock do músico, a trajetória musical está resumida. A discografia completa de Dylan está nos anexos.

Joan Baez. No dia 28/08/1963, Dylan acompanha Joan Baez na marcha pelos direitos civis, em Washington, DC, onde Martin Luther King fez seu famoso discurso "I had a dream...". Neste evento, Dylan canta *Blowin' in the Wind*, o que lhe dá (a contragosto) o título de "a voz de uma geração", e transforma sua música em hino dos movimentos de protesto. Outras canções, como *A Hard Rain's A-Gonna Fall* e *Masters Of War* também tornaram-se clássicas como músicas de "protesto", por abordarem temas sociais e políticos numa linguagem poética.

No ano seguinte, mais precisamente em fevereiro de 64, Dylan faz mais uma viagem no estilo Jack Kerouac, com seus amigos Victor Maimudes, Pete Karman e Paul Clayton, passando por Dallas, San Francisco e Los Angeles. Esta viagem marca um período de mudanças em Dylan, tanto pessoais quanto musicais. De volta a Nova York, Dylan e Suze Rotolo se separam, e as músicas mudam aos poucos do estilo de protesto folk para um outro mais pessoal e voltado para o rock.

Ainda em 1964, Dylan e Baez passam a ser considerados rei e rainha do movimento folk, e cantam juntos no Newport Folk Festival em julho. Mas, entre os anos de 64-65, Dylan começa a afastar-se gradativamente da proposta folk seguida até então.

Dylan conhece os Beatles, apresenta a maconha ao grupo, e o próprio John Lennon admite ter sido influenciado por ele nas composições de *A Hard Day's Night* e *You've Got to Hide Your Love Away*.

No ano seguinte, depois de lançar *Bringing It All Back Home*, Dylan faz sua primeira turnê no Reino Unido, e toca novamente no *Newport Folk Festival*. O álbum, que contém várias faixas com guitarra elétrica e uma banda de blues-rock como acompanhamento, chocou os fãs ligados ao movimento folk, que chamaram Dylan de "traidor". Por outro lado, essa mudança no estilo ampliou o público de Dylan e chamou a atenção da crítica, transformando este disco em um dos mais apreciados de sua carreira. Também em 1965, Dylan grava o disco *Highway 61 Revisited*, que contém a música *Like a Rolling Stone*, considerada pela revista *Rolling Stone* a primeira das 500 melhores canções de todos os tempos. Em 1966, ele grava *Blonde on Blonde*, e pouco tempo depois sofre um acidente de moto, que o afasta dos palcos temporariamente.

Dylan retorna com o álbum *John Wesley Harding* (1967), impressionando os críticos pelo formato country das canções. O disco seguinte, *Nashville Skyline* (1969), também segue a tendência country e faz sucesso com a música *Lay Lady*

Lay. Nos anos 70, Dylan sai um pouco de cena. As produções do artista dessa época não agradam os críticos e sua carreira passa por uma fase turbulenta.

Em 1974 ele volta a fazer turnês, acompanhado pelo grupo *The Band*. Dylan retoma sua carreira e produz *Blood On The Tracks* (1975) e *Desire* (1976), considerados pelos críticos seus melhores discos nos anos 70. O disco *Desire* tem a canção *Hurricane*, que fez grande sucesso, baseada na história de Rubin Carter, boxeador negro preso injustamente.

Em 1977, Dylan separa-se de sua esposa Sara Lowmes, depois de 12 anos de casamento. Com isso, vive uma crise pessoal que interfere em seu trabalho artístico. Volta-se para a música gospel, fazendo deste período o mais controverso de sua carreira.

Somente em 1983 Dylan iria “reencontrar” seu estilo com o disco *Infidels*. O músico continua a gravar com certa regularidade, mas não faz muito sucesso nessa década, a não ser pelo álbum *Oh Mercy* (1989), lançado depois de uma turnê com a banda californiana *Grateful Dead*.

Em comemoração aos 30 anos de carreira de Dylan, é realizado em 1992 um show tributo ao cantor na Madison Square Garden, em Nova York, com participações de artistas do rock, country e soul, como Eric Clapton, Stevie Wonder, Neil Young, Lou Reed, Eddie Vedder, Johnny Cash, entre outros.

Em 1994, Dylan grava um acústico para a MTV; em 1997, lança o disco *Time Out Of Mind*, muito bem recebido pela crítica e aclamado como uma “ressurreição artística”. Seu álbum mais recente é *Modern Times* (2006), disco com o qual Dylan conseguiu, pela quarta vez em sua carreira, conquistar o ranking de mais vendido dos Estados Unidos.

Em relação à filmografia sobre Dylan, temos quatro filmes como principais: *Don't Look Back* (1965), dirigido por D. A. Pennebaker, é um documentário sobre o auge da carreira de Dylan em 1966, e retrata a turnê britânica; *Renaldo and Clara* (1977), dirigido pelo próprio Dylan e co-dirigido por Howard Alk, é um road-movie sobre o show *Rolling Thunder*, que cruzou várias cidades americanas. Diferentes temas, personagens e visões são ilustrados com as músicas de Dylan, e há tanto partes improvisadas em forma de narrativa livre, quanto técnicas de documentário, entrevistas coletivas, bate-papo na rua e apresentações; *No Direction Home* (2005), dirigido por Martin Scorsese, espelha o período de 1961 a 1966, exibindo desde a chegada de Dylan em Nova York até tempos antes do acidente de moto em 1966. O documentário conta com várias entrevistas com personalidades como Joan Baez, Allen Ginsberg, Suze Rotolo, Dave Van Ronk,

etc., além de comentários do próprio Dylan, imagens de apresentações, fotos, vídeos raros, e muito mais. O que chama a atenção no documentário é a visível reprovação de Dylan quanto ao vínculo de sua imagem como “ícone dos movimentos de protesto”. O filme mais recente, estreado em 04/09/2007 no Festival de Veneza, leva o título de *I'm Not There*, dirigido por Todd Haynes e inspirado na vida e música de Bob Dylan. O filme é uma cinebiografia autorizada por Dylan mesmo sem ele ter visto. Elogiado pela ousadia e belas cenas, a obra tem narração não-linear e mostra momentos da vida de Dylan que influenciaram suas composições, desde a infância até os anos 60.

Dylan escreveu uma autobiografia em 2005, *Chronicles–Volume One* (*Crônicas–Volume Um*), que apesar da narrativa não-linear e fragmentada, descreve com tom sincero e claro lembranças de sua infância, passando por sua chegada em Nova York em 1961, até momentos de instabilidade artística.

Apesar de parecer complexo e multifacetado, e de levar jornalistas quase à loucura em suas entrevistas com respostas imprevisíveis e sarcásticas, Bob Dylan teve e tem até hoje a mesma maneira exclusiva de enxergar as coisas. Desinteressado de assuntos como política e manifestações populares, Dylan chegou a trocar de endereço várias vezes para poder ficar junto de sua família em paz, e mais perto de sua música, arte essa que ele inovou tantas vezes, durante toda sua carreira, sem se preocupar com a crítica ou até mesmo com a opinião dos próprios fãs. Como ele mesmo diz em sua autobiografia *Crônicas*, “... eu sabia o que estava fazendo e não ia dar um passo para trás ou recuar por causa de ninguém”.

3.1 UM RECORTE DA HISTÓRIA – OS EUA DOS ANOS 60

Disseram que a Segunda Guerra Mundial significou o fim da era iluminista, mas eu não teria percebido. Eu ainda estava nela. De algum modo eu ainda podia lembrar e sentir sua luz. Eu tinha lido aquelas coisas. Voltaire, Rousseau, John Locke, Montesquieu, Martinho Lutero – visionários, revolucionários... era como se eu conhecesse aqueles caras, como se morassem no meu quintal.

Bob Dylan

Com o movimento beat e sua manifestação literária como semente, a década de 60 surgiu com uma onda estética, política e existencial regada de inconformismo por parte da juventude, que se manifestou por meio de protestos como o *Free Speech Movement*, *Students of a Democratic Society*, marchas

contra a Guerra do Vietnã, Pacifismo, política pelos direitos civis de Martin Luther King, e festivais de música como o *Woodstock*.

Os Estados Unidos viviam conflitos entre capitalistas e socialistas desde a década anterior, o que resultou na Guerra da Coreia em 1950, a Revolução Cubana de 1959, o desembarque frustrado na Baía dos Porcos em 1960, a crise dos mísseis em Cuba em 1961 e, finalmente, o conflito do Vietnam.

Em paralelo, os “tropos contraculturais ocuparam as ruas em alto e bom som ao mesmo tempo. Parecia que alguma espécie de prisão psíquica tinha sido aberta e todos os jovens estavam tentando escapar de lá” (JOY, 2004: 272). “A nova esquerda americana surgia como um movimento que tinha o monopólio das idéias; discutiam temas políticos como: direitos civis, política externa e interna, marxismo, enquanto a direita acirrava-se na temática convencional” (CÉSAR, 1990). Aliado a isso, um sentimento de liberdade de pensamento, expressão e comportamento entra em conflito com a sensação coletiva de fim da guerra, pobreza e injustiça social.

A proximidade com Berkeley e a aura deixada pela geração beatnik em San Francisco “proporcionou uma renascença cultural na cidade. As casas noturnas estavam preenchidas por uma nova geração de músicos e poetas inspirados na cultura beatnik, no folk e no jazz de vanguarda” (SCOVILLE, 2002: 225). Segundo Country Joe McDonald:

Para entendermos 1967, precisamos entender 1957. Penso que a repressão puritana da década de 1950 fez com que nós, jovens, que cresceram nela, buscassem alguma coisa que fosse realmente nossa. Os anos de 1950 se tornaram uma “terra perdida” depois que o Rock and Roll se estandardizou no final da década. A única música vibrante estava sendo tocada nos coffee houses e nos night clubs por jovens guitarristas de folk que sonhavam em ser Woody Guthrie (MCDONALD apud SCOVILLE, 2002: 226).

A popularização do folk deveu-se ao início do movimento estudantil e do início de um posicionamento crítico em relação ao sistema. No ano de 1965, os protestos universitários contra a guerra do Vietnam tomaram força. Foram realizadas centenas de “*teach ins* (debates entre professores e estudantes sobre a política externa dos Estados Unidos) e formou-se em Berkeley a *Vietnam Day Committee*, que tentava impedir o embarque de soldados para o sudeste asiático. Inúmeros grupos ativistas proclamaram a desobediência cívica e a mobilização” (SCOVILLE, 2002: 226). Jovens de todo o país queimavam em praça pública suas convocações para o conflito do Vietnam. Ainda sobre essa vertente político-filosófica dos anos 60, Joy afirma:

Correntes antimaterialistas despertadas por movimentos como o transcendentalismo e os beats se transformaram em uma tentativa de viver no agora eterno, como se controles burocráticos, regras de propriedade e a suposta necessidade de vender o tempo para ganhar a vida fossem apenas cansativas barricadas a serem ignoradas, ao redor das quais dançar, e depois, finalmente serem derrubadas. Como escreveu Richard Miller, tudo dizia respeito à “liberdade, significando ausência de controle emocional, cultural e mesmo biológico. (...) Essa idéia (...) é *Autonomia*” (JOY, 2004: 272).

Pode-se dizer que a mudança apareceu em 1960, quando o democrata John F. Kennedy substituiu Dwight D. Eisenhower (o general republicano) como presidente dos EUA. Kennedy não era liberal, mas “era simpático ao movimento pelos direitos civis (embora lento para agir) e, pouco antes de seu assassinato, mudou sua postura de confronto com a União Soviética, defendendo o desarmamento e a negociação” (JOY, 2004: 273). Em um discurso feito em junho de 1963, Kennedy revela-se visionário:

Se não podemos dar um fim a nossas diferenças, pelo menos podemos ajudar a fazer do mundo um lugar seguro para a diversidade. Pois, em última instância, nossa semelhança mais básica é que todos habitamos este pequeno planeta. Todos respiramos o mesmo ar. Todos acalentamos o futuro de nossas crianças. E todos somos mortais. (KENNEDY apud JOY, 2004: 274).

A imagem progressista de Kennedy deu aos primeiros anos da década uma sensação de esperança, que por sua vez, é abalada profundamente por conta do assassinato do presidente.

Enquanto isso, dois outros acontecimentos iriam ser o “verdadeiro início de uma formação contracultural que parecia prestes a virar a civilização ocidental de cabeça para baixo no final da década” (JOY, 2004: 274). Timothy Leary, professor de psicologia da Harvard um tanto progressista e com várias manifestações contra a autoridade, deu publicidade ao uso de drogas psicoativas como o LSD por todo o país e despertou o interesse de estudantes. O outro acontecimento foi a Declaração de Port Huston, um manifesto escrito por um grupo de estudantes universitários que definiu uma nova política de esquerda pós-comunista e radical, com base na “democracia participativa”, existencialismo por meio do ativismo e alienação juvenil. Estes dois fatores iriam se transformar no início do caos que foi o fim dos anos 1960.

Logicamente, além da elite, havia quem não gostasse desse tipo de manifestação. Antagonicamente, os próprios beats, como Ginsberg e Burroughs, estavam interessados mesmo era nas experiências alucinógenas de Leary. Ironicamente, Dylan, que era considerado a “voz” do movimento folk e de protesto, não parecia muito confortável com todos esses acontecimentos. Ele

relembra a época, refletindo uma postura beat em relação ao mundo e suas maquinarias sócio-políticas:

Os fatos do momento, toda a mistificação cultural, estavam aprisionando minha alma, me enojavam – direitos civis e líderes políticos abatidos a tiros, as barricadas nas ruas e os deslizamentos do governo, estudantes radicais e manifestantes enfrentando os tiras e os sindicatos, as ruas explodindo, a raiva em plena ebulição, os anticomunismos, as vozes mentirosas, ruidosas, o amor livre, o movimento anti-sistema financeiro, o sistema todo. (DYLAN, 2005: 123).

3.2 O MOVIMENTO FOLK

Não sei, a música folk me fazia sentir alguma coisa, sabe... era o que sempre senti em relação à vida, às pessoas e, sabe, instituições, ideologia...aquilo revelava tudo.

Bob Dylan

O folk “era uma música tradicional e afastada, em parte, dos veículos de comunicação de massa e, muitas canções tinham um teor de protesto e de pacifismo. (...) O gênero Folk começou a reaparecer no mercado fonográfico em 1958 com o *Kingston Trio*” (SCOVILLE, 2002: 237). O interesse pela Folk Music começou a despontar dentro das universidades norte-americanas, de onde surgiram os primeiros festivais. Os mais importantes foram os de *Newport*, com a presença de Pete Seeger, cantor engajado desde a década de 1930. Ele compôs canções clássicas do folk como *Where Have All The Flowers Gone*, *If I Had a Hammer*, e *Turn Turn Turn*, e sempre esteve em sintonia com movimentos cívicos e pelos direitos humanos, inclusive sendo convidado por Martin Luther King para a histórica marcha sobre o Alabama.

Um nome importante do cenário folk era Woody Guthrie. Fingerman (2005) conta que o cantor folk norte-americano e incansável defensor do anti-nazismo viajou escondido em trens pelos EUA durante a Grande Depressão dos anos 30 sem um centavo no bolso, produzindo canções sobre a vida árdua do povo e a miséria dos trabalhadores. Guthrie também compôs músicas judaicas sobre Chanuká e o Holocausto. Sua música mais conhecida é *This Land Is Your Land*, e seu livro *Bound for Glory* foi onde Dylan encontrou a imagem que procurava como artista e modelo musical.

Com os festivais, o interesse pelos veteranos foi reativado e apareceram novos artistas, e ambos passam a ser lançados por selos independentes como *Vanguard* e *Elektra*. Scoville (2002: 238) comenta que a “Vanguard se especializaria nos gêneros Country Blues, Folk Music e Jazz. Veteranos como

Mississippi John Hurt, Odetta, Pete Seeger, Clancy Brothers, (...), Joan Baez, e o trio Peter, Paul & Mary” foram lançados pelo selo. Bob Dylan surge em 1961 no circuito folk de Nova York, em Greenwich Village, onde é descoberto pelo crítico Robert Shelton, e tornando-se um mito por unir poesia a folk music, como afirma Shelton: “The union of poetry and folk music in Greenwich Village during 1961-63 held, thanks in part to Dylan. (...) Dylan coupled folk and beat poetry”. (SHELTON apud CÉSAR, 1990: 36).

3.3 TRAJETÓRIA MUSICAL: BOB DYLAN – 1961 a 1965

Fui um expedicionário musical. Sem passado para comentar, nada para onde retornar, ninguém para me consolar.

Bob Dylan

Bob Dylan chegou em Nova York em 24 de janeiro de 1961. Além da meta de encontrar Woody Guthrie, Dylan queria conhecer o cenário musical folk da cidade. “The coffeehouses and clubs in the streets around Washington Square had reverberated to the sound of bebop jazz during the beatnik years, and it was the epicentre of the burgeoning folk revival” (WILLIAMSON, 2006: 22). Clubes como o Gaslight e o Café Wha?, na MacDougal Street, eram o reduto do cenário musical folk, onde eram feitas apresentações de folk-singers novatos e outros artistas já bem conhecidos, como Dave Van Ronk.

Dylan comenta sua chegada no inverno rigoroso de Nova York e a aparência de um destes clubes (o primeiro em que trabalhou na cidade) numa passagem de seu livro *Crônicas – Volume Um*:

O Café Wha? era um clube na MacDougal Street, no coração do Greenwich Village. O lugar era uma caverna subterrânea, não servia bebida alcoólica, mal-iluminado, teto baixo, como um salão de jantar amplo com cadeiras e mesas – abria ao meio-dia, fechava às quatro da manhã. Alguém me disse para ir lá e procurar por um cantor chamado Freddy Neil, que comandava o show diurno do Wha? Encontrei o lugar e me disseram que Freddy estava no porão. Neil (...) perguntou o que eu fazia, e eu respondi que cantava, tocava violão e harmônica. Ele pediu que tocasse alguma coisa. Cerca de um minuto depois, disse que eu podia tocar harmônica com ele durante seus números. Fiquei extasiado. Pelo menos era um lugar para sair do frio. Foi bom (DYLAN, 2005: 18).

Freddy Neil fazia apresentações irregulares no palco, de acordo com o seu estado de inspiração. Dylan apenas o acompanhava nas músicas, e dessa maneira começou a se apresentar com regularidade em Nova York. Enquanto os shows diurnos da casa aceitavam todo o tipo de artista (como ventrílocos,

músicos, poetas e mágicos), o show noturno tinha somente profissionais, como Woody Allen, Joan Rivers e Lenny Bruce. Apesar de artístico, o Wha? tinha uma movimentação praticamente rotineira, o que não combinava com a ambição de Dylan:

...me dei conta de que talvez eu tivesse que mudar meus padrões de pensamento interior...tivesse que começar a acreditar em possibilidades que não teria admitido antes, que eu estivera fechando minha criatividade a uma proporção muito estreita, controlável...que as coisas haviam se tornado familiares demais e eu teria que me desorientar (DYLAN, 2005: 83).

A vontade de expandir sua música era constante. Dylan não queria somente tocar em público, mas também gravar discos. Sobre o mercado musical da época e sua insatisfação em relação a ela, Dylan lembra:

Tristemente, o que quer que tocasse não refletia nada além de água-com-açúcar, e não as questões Médico e Monstro do momento. As ideologias de rua de “On the Road”, “Howl” e “Gasoline” que sinalizavam um novo tipo de existência humana não estavam ali, mas como se poderia esperar que estivessem? Discos de 45 rotações eram incapazes disso. Eu estava ansioso para fazer um disco, mas não queria fazer compactos de 45 – canções do tipo que tocavam no rádio. Cantores de folk, artistas do jazz e músicos clássicos faziam LP’s, discos longos com montes de canções nos sulcos – forjavam identidades e faziam diferença, apresentavam um cenário maior (DYLAN, 2005: 44-45).

Dylan resolve ampliar seu horizonte musical em Nova York quando encontra Dave Van Ronk (artista cujos discos já tinha ouvido no Meio-Oeste) na rua, e pensa em tocar no Gaslight. Van Ronk tocava neste clube, que além do estilo folk, era muito conceituado no Greenwich Village, e tinha o estilo dominante da Nova York da época. Depois de trabalhar em lugares surreais como o Café Bizarro (lugares escuros de atmosfera caótica, onde os artistas tinham que passar o chapéu depois de suas apresentações para ganhar uns trocados), Dylan começa a reconhecer sua posição em meio aos músicos locais. Sobre o repertório, ele comenta:

Era mais exigente que o do resto dos músicos de café, meu padrão eram canções de folk hard-core acompanhadas por um dedilhado em alto volume. Ou eu mandava as pessoas embora, ou elas chegavam mais perto para ver qual era. Não havia meio-termo. Havia um monte de cantores e músicos melhores naqueles lugares, mas não havia ninguém parecido em gênero ao que eu estava fazendo. As canções de folk eram a maneira de eu explorar o universo, eram imagens, e as imagens valiam mais do que qualquer coisa que eu pudesse dizer. (...) A maioria dos outros artistas tentava conseguir aceitação para si mesmos em vez de para a canção, mas eu não me interessava em fazer isso. Comigo, a coisa era fazer a canção ser aceita (DYLAN, 2005: 26-27).

Dylan pára de tocar no Café Wha? e começa a percorrer o Folklore Center, recanto da música folk norte-americana. A loja, propriedade de Izzy Young (que torna-se amigo de Dylan), também ficava na MacDougal Street, e vendia tudo que fizesse referência à música folk, além de ser um ponto da atividade folk em Nova York. Em uma de suas visitas à loja, Dylan finalmente encontra Dave Van Ronk, que o convida para tocar no Gaslight depois de ouvi-lo tocar *Nobody Knows You When You're Down and Out*.

Durante o decorrer do ano de 1961, Dylan participa ativamente do cenário folk de Nova York, fazendo visitas freqüentes a Izzy Young e o Folklore Center, apresentações e cultivando amizades com pessoas influentes em Greenwich Village, como o jornalista Robert Shelton (crítico de folk music do jornal *The New York Times*), que percorria os clubes e casas de café em busca de novos artistas para escrever em sua coluna do jornal.

Shelton conheceu Dylan antes da famosa crítica que iria lançar o cantor para o mundo. O jornalista já tinha ouvido o compositor no começo de 1961 e o recomendado a Mike Porco, dono do *Gerde's Folk City*. Porco colocou Dylan para abrir o show de John Lee Hooker em abril de 1961. Shelton até viu o show do bluesman, mas não chegou a tempo de ver a apresentação de Dylan. Mas a sorte estava realmente ao lado do garoto de Minnessota. Quatro meses depois, em setembro de 1961, Dylan retorna ao *Gerde's* e toca na abertura da banda *The Greenbriar Boys*. A crítica de Shelton publicada no *The New York Times* no dia 29/09/1961, de título *Bob Dylan: A Distinctive Folk-Song Stylist*, iria ser lida pelo célebre caçador de talentos da Columbia Records, John Hammond. Sobre a resenha escrita por Shelton, Dylan comenta:

Dentro de poucos anos, o crítico de folk e jazz do *New York Times* resenharia uma de minhas apresentações e diria algo do tipo: "assemelhando-se a um cruzamento de menino cantor de coro e beatnik...ele quebra todas as regras da composição musical, exceto aquela de ter algo a dizer". As regras, quer Shelton soubesse ou não, eram as regras de Hank, mas não era como se eu tivesse um dia me proposto a quebrá-las. Acontece que o que eu estava tentando expressar ficava simplesmente além do âmbito delas (DYLAN, 2005: 109-110).

O contrato entre Dylan e a gravadora foi fechado no fim de outubro, e o álbum de estréia do cantor, de título *Bob Dylan*, gravado em apenas dois dias em novembro de 1961. A seguir, apontaremos algumas características de cada álbum produzido por Dylan entre o período 61-65, a fim de exemplificar o conteúdo da obra produzida por ele neste período, para o estudo posterior de sua transição musical.

3.3.1 Bob Dylan (1962)

Músicas: YOU'RE NO GOOD / TALKING NEW YORK / IN MY TIME OF DYIN' / MAN OF CONSTANT SORROW / FIXIN' TO DIE / PRETTY PEGGY-O / HIGHWAY 51 BLUES / GOSPEL PLOW / BABY, LET ME FOLLOW YOU DOWN / HOUSE OF THE RISING SUN / FREIGHT TRAIN BLUES / SONG TO WOODY / SEE THAT MY GRAVE IS KEPT CLEAN

Dylan gravou este álbum aos 20 anos, em apenas duas tardes de novembro em 1961, com o produtor John Hammond. Este primeiro álbum de Bob Dylan não teve muita repercussão, vendendo apenas 5.000 cópias no primeiro ano. Mesmo com 11 covers e apenas duas composições originais (*Talking New York* e *Song to Woody*), Dylan consegue colocar seu estilo nas músicas: “He passes with flying colours, sounding disarmingly authentic and making the big names of the folk revival such as Peter, Paul and Mary, and The Kingston Trio sound bland and anaemic by comparison” (WILLIAMSON, 2006: 167).

A primeira canção do disco -*You're No Good*- é um cover de Jesse Fuller, cantor da costa oeste. *Talking New York*, uma das duas composições de Dylan no disco, comenta notas de diário de uma viagem ao Oeste feita pelo cantor, onde ele relata algumas impressões do local onde esteve. *In My Time of Dyin'* nunca havia sido cantada por Dylan antes da gravação no estúdio, e *Man of Constant Sorrow* é uma tradicional canção folk sulista. A música *Fixin' to Die* espelha a música *In My Time of Dyin'*, de Bukka White, enquanto *Pretty Peggy-O*, uma música tradicional escocesa, ganhou novos versos e características texanas na performance de Dylan. A canção *Highway 51 Blues* foi parcialmente reescrita por Dylan a partir de uma canção dos Everly Brothers, e *Gospel Plow* segue a mesma linha, dando novos ares à versão cover da música.

Baby, Let Me Follow You Down é um cover de uma canção de Eric Von Schmidt, um jovem cantor de blues de Boston. *House of the Rising Sun* é uma canção tradicional que fala sobre os lamentos de uma mulher que opta pela prostituição devido à pobreza; apesar de ser um cover, Dylan desempenha a canção com estilo próprio e definitivo. *Freight Train Blues* é um cover adaptado de Roy Acuff, e *Song To Woody* é uma de suas composições originais, dedicada a Woody Guthrie e com linguagem musical semelhante à de seu ídolo, composta após uma das visitas de Dylan a Guthrie no Greystone Park Hospital, em New

Jersey. O álbum é finalizado com a música *See That My Grave is Kept Clean*, cover da clássica *blues song* de Blind Lemon Jefferson.

Sobre as únicas duas composições de Dylan em seu primeiro álbum - início da lenda musical que o artista se tornaria nos próximos cinco anos - Williamson afirma:

Talking New York é bastante atraente, mas provavelmente mais notável pela performance do que pela canção - o pequeno riso na voz dele, o modo como ele usa o violão e a gaita sustenta a narrativa e a efetividade de como ele comunica ironia e extrai simpatia. Mas *Song To Woody* - um retrato honesto de um homem jovem entrando nos passos de Woody e ao mesmo tempo descobrindo o mundo pelos próprios olhos dele - é soberbo. É do coração, cheio de um senso de maravilha e santificado com uma genuína, e rara, humildade (WILLIAMSON, 2006: 168).

3.3.2 *The Freewheelin' (1963)*

Músicas: BLOWIN' IN THE WIND / GIRL OF THE NORTH COUNTRY / MASTERS OF WAR / DOWN THE HIGHWAY / BOB DYLAN'S BLUES / A HARD RAIN'S A-GONNA FALL / DON'T THINK TWICE, IT'S ALL RIGHT / BOB DYLAN'S DREAM / OXFORD TOWN / TALKIN' WORLD WAR III BLUES / CORRINA, CORRINA / HONEY, JUST ALLOW ME ONE MORE CHANCE / I SHALL BE FREE

Este disco começou a ser gravado em abril de 1962, apenas um mês depois do lançamento do primeiro álbum. Influenciado por Suze Rotolo (garota que acompanha Dylan de braços dados na capa do disco), Dylan torna-se um compositor ativo. “America was changing. I had a feeling of destiny and I was riding the changes” (DYLAN apud WILLIAMSON, 2006: 28). Suas músicas iniciais têm caráter político, e Dylan escreve sua primeira “canção de protesto” (*The Death Of Emmett Till*) em 1962. A música descreve a história de Till, vítima de uma matança no Mississippi. Rotolo, que na época vivia com Dylan em um apartamento na *West Fourth Street*, encoraja-o a escrever mais canções no mesmo estilo. Sobre o início de sua carreira como compositor, Dylan diz:

Não sei dizer quando me ocorreu a idéia de escrever minhas próprias canções. Eu não tinha produzido nada para definir o modo como me sentia a respeito do mundo que se comparasse ou fosse a metade das letras de música folk que eu vinha cantando. Acho que isso acontece em etapas. Você não acorda um dia e simplesmente decide que precisa escrever canções, especialmente se você é um cantor que tem muitas delas e está aprendendo mais todos os dias. É preciso que apareçam oportunidades para que você converta algo – algo que existe em algo que ainda não existe. Esse pode ser o começo. (DYLAN, 2005: 62)

Em relação às composições musicais, Dylan fala que “canções de protesto são difíceis de escrever sem que o resultado seja maçante e unidimensional. Você tem que mostrar às pessoas um lado delas mesmas que elas não sabem que existe” (DYLAN, 2005: 65). E ainda:

Não havia nada de condescendente nas canções de folk que eu cantava. Elas não eram amistosas nem plenas de brandura (...), para mim, as canções eram mais importantes do que um simples entretenimento ligeiro. Eram minhas preceptoras e guias para um estado alterado de consciência da realidade, uma república diferente, uma república livre. (...) Não é que eu fosse contra a cultura popular ou coisa assim (...), apenas achava que a cultura dominante era de uma fajutice infernal e um grande truque (DYLAN, 2005: 45).

Já sobre as músicas folk e sua repercussão na época, o cantor afirma: “Aprender todos os elementos já conhecidos expressando abrangentemente e conduzindo a um sentimento era a essência universal do espírito da época. Acho que consegui fazê-lo” (DYLAN in SCORSESE, 2005).

Em meados de 1962, Dylan reúne toda sua expressão de consciência social em apenas uma música, escrita num café da MacDougal Street: havia nascido *Blowin' in The Wind*. A música viria a tornar-se hino das manifestações políticas em todo o país, e o cantor comenta sobre sua composição: “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” (DYLAN apud HENTOFF, 2007). *Girl of the North Country*, segundo Hentoff (2007),

was first conceived by Bob Dylan about three years before he finally wrote it down in December 1962. "That often happens," he explains. "I carry a song in my head for a long time and then it comes bursting out." The song -and Dylan's performance- reflect his particular kind of lyricism. The mood is a fusion of yearning, poignancy and simple appreciation of a beautiful girl. Dylan illuminates all these corners of his vision, but simultaneously retains his bristling sense of self. He's not about to go begging anything from this girl up north.

A canção *Masters of War* mostra um Dylan desafiador e pacifista, revelando um sentimento de angústia em relação à sensação de impotência causada pelo não-entendimento da civilização moderna e os meios que esta utiliza para propagar seu poder com guerras. *Down the Highway* fala sobre a posição de Dylan em relação ao blues. Sobre o envolvimento com o estilo musical, o cantor diz :

The way I think about the blues comes from what I learned from Big Joe Williams. The blues is more than something to sit home and arrange. What made the real blues singers so great is that they were able to state all the problems they had; but at the same time, they were

standing outside them and could look at them. And in that way, they had them beat. What's depressing today is that many young singers are trying to get inside the blues, forgetting that those older singers used them to get outside their troubles (DYLAN apud HENTOFF, 2007).

A *Hard Rain's A-Gonna Fall*, segundo Dylan, é uma canção de desespero. Escrita durante a crise de mísseis cubana em 1962, Dylan afirma sobre a composição: "Every line in it is actually the start of a whole song. But when I wrote it, I thought I wouldn't have enough time alive to write all those songs so I put all I could into this one" (DYLAN apud HENTOFF, 2007). Dylan também fala sobre a música seguinte do disco, *Don't Think Twice, It's All Right*:

A lot of people make it sort of a love song-slow and easy-going. But it isn't a love song. It's a statement that maybe you can say to make yourself feel better. It's as if you were talking to yourself. It's a hard song to sing. I can sing it sometimes, but I ain't that good yet. I don't carry myself yet the way that Big Joe Williams, Woody Guthrie, Leadbelly and Lightnin' Hopkins have carried themselves. I hope to be able to someday, but they're older people. I sometimes am able to do it, but it happens, when it happens, unconsciously. You see, in time, with those old singers, music was a tool-a way to live more, a way to make themselves feel better at certain points. As for me, I can make myself feel better some times, but at other times, it's still hard to go to sleep at night (DYLAN apud HENTOFF, 2007).

Bob Dylan's Dream é outra música que nasceu anos antes de ser escrita. A idéia sobre ela surgiu em uma conversa entre Dylan e Oscar Brown durante uma noite no Greenwich Village, mas ficou parada no tempo. No inverno de 1962, na Inglaterra, Dylan ouve a canção *Lord Franklin*, do cantor Martin Carthy; a música inspira Dylan, e ele escreve *Bob Dylan's Dream*, que fala sobre ideais da juventude, camaradagem e amizades cujos caminhos são separados.

Dylan também inclui covers neste álbum, como *Corrina, Corrina* e *Honey, Just Allow Me One More Chance*. A primeira, apesar de cover, é tocada por Dylan de maneira apaixonada e pessoal, como ele mesmo comenta: "I'm not one of those guys who goes around changing songs just for the sake of changing them. But I'd never heard *Corrina, Corrina* exactly the way it first was, so that this version is the way it came out of me" (DYLAN apud HENTOFF, 2007). O segundo cover foi retirado de uma canção de blues texana, cujo cantor Dylan lembra apenas o primeiro nome, Henry. A música fala sobre a ansiedade de um jovem em resgatar seu amor. A última música do disco é *I Shall Be Free*, que mostra mais uma vez sagacidade, indiferença em relação à opinião alheia e ironia nas palavras de Dylan, no seu modo livre de ser.

3.3.3 *The Times They Are A-Changin'* (1964)

Músicas: THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN' / BALLAD OF HOLLIS BROWN / WITH GOD ON OUR SIDE / ONE TOO MANY MORNINGS / NORTH COUNTRY BLUES / ONLY A PAWN IN THEIR GAME / BOOTS OF SPANISH LEATHER / WHEN THE SHIP COMES IN / THE LONESOME DEATH OF HATTIE CARROLL / RESTLESS FAREWELL

O terceiro álbum de Dylan é considerado o mais expressivo em relação ao gênero de músicas de protesto. Os seis meses que antecedem o lançamento do disco em janeiro de 1964 foram tumultuados politicamente. Martin Luther King faz seu famoso discurso “I had a dream...” em agosto de 1963, e o presidente Kennedy é assassinado em 22 de novembro do mesmo ano. Dylan responde a esses acontecimentos com quatro canções de protesto das mais afiadas, como a música título do álbum, *The Times They Are A-Changin'*, e *Only a Pawn in Their Game*, *With God on Our Side*, *The Lonesome Death of Hattie Carroll*. Na foto preto e branco na capa do disco, a expressão no olhar de Dylan lembra mais um cartaz de campanha do que uma capa de álbum.

The Times They Are A-Changin' pode ter sido o álbum que sedimentou o título de “voz de uma geração” (outro rótulo que Dylan gastou anos tentando desfazer). Mas – como no álbum *The Freewheelin'* – entre as manifestações de protesto aparecem canções de amor de ternura incríveis, como em *One Too Many Mornings* e *Boots of Spanish Leather*, escritas para Suze Rotolo.

As músicas *Ballad of Hollis Brown* e *North Country Blues* mostram a empatia de Dylan em relação aos trabalhadores menos favorecidos, como um homem pobre de Dakota do Sul e mineiros desempregados no Minnesota, respectivamente. O álbum termina com a faixa *Restless Farewell*, com a mensagem na composição: “my feet are now fast and point away from the past”; com essa frase, Dylan parece sugerir que está se preparando para a próxima fase de sua carreira.

3.3.4 *Another Side Of Bob Dylan (1964)*

Músicas: ALL I REALLY WANT TO DO / BLACK CROW BLUES / SPANISH HARLEM INCIDENT / CHIMES OF FREEDOM / I SHALL BE FREE Nº 10 / TO RAMONA / MOTORPSYCHO NIGHTMARE / MY BACK PAGES / I DON'T BELIEVE YOU (SHE ACTS LIKE WE NEVER HAVE MET) / BALLAD IN PLAIN D / IT AIN'T ME, BABE

Este álbum marca a transição gradual de Dylan do folk para a trilogia *electric-rock* que viria a seguir, onde as canções de protesto foram “substituídas por temas de amor e de autoreflexão, (...) com temáticas surrealistas e psicodélicas mescladas a narrativas sarcásticas e autobiográficas” (SCOVILLE, 2002: 240).

Muitas das canções são intensamente pessoais ao invés de políticas, e parecem falar da separação de Dylan com Suze Rotolo. Neste disco, Dylan sinaliza sua intenção de deixar para trás sua “persona de protesto”, tanto na música *My Back Pages*, com o refrão “Ah, but I was so much older then, I'm younger than that now”, quanto com o próprio título do álbum, que aparenta negar a pessoa que todos querem ver. Um outro lado de Bob Dylan que ninguém conhecia até então.

Para os fãs, Dylan e Baez ainda eram o rei e a rainha do movimento acústico folk. No Steven Allen Show, em fevereiro de 1964, o apresentador cita um comentário na *Billboard* (revista de música norte-americana), que diz que “a poesia de Dylan nasce da dolorosa consciência da tragédia que está por trás da condição humana contemporânea” (apud SCORSESE, 2005). Dylan havia se tornado mito e ídolo do movimento folk.

Mas, quando *Another Side* foi lançado no mês seguinte da apresentação da dupla Dylan-Baez no Newport Folk Festival, vários companheiros da cena folk de Greenwich Village ficaram desapontados pela ausência da postura de protesto em Dylan. Com uma repreensão pública e irada, Irwin Silber, o editor de *Sing Out!*, escreveu uma carta aberta a Dylan na revista reclamando que as canções novas eram “all inner-directed now, inner-probing, self-conscious”, e que o cantor teria voltado as costas para a comunidade do folk. Sobre esse fato, Dylan comenta o seguinte:

Quanto a mim, o que fiz para me libertar foi pegar modulações simples do folk e colocar imagens e atitudes novas, usar fraseados que capturavam a atenção e metáforas combinados com um novo conjunto de costumes que evoluíam para algo diferente, que não fora ouvido antes. Em sua carta, Silber me censurou por fazer isso, como se só ele e uns poucos tivessem as chaves para o mundo real. Contudo, eu sabia o que estava fazendo e não ia dar um passo para trás ou recuar por causa de ninguém (DYLAN, 2005: 79).

O disco exhibe as mais diversas emoções de Dylan: *All I Really Want To Do* é leve e alegre, enquanto em *I Don't Believe You*, o cantor parece decepcionado. *Ballad in Plain D* é uma música de tom sentimentalista, composta para Suze Rotolo, por conta de uma de suas discussões com a garota. Enquanto *To Ramona* é uma das canções mais amorosas de Dylan, *It Ain't Me, Babe* é ácida e repleta de argumentações e justificativas. *Spanish Harlem Incident* contém um certo erotismo ("Your temperature's too hot for taming, Your flaming feet burn up the street"), e as faixas *I Shall Be Free Nº 10* e *Motorpsycho Nightmare* possuem letras repletas de ironia e sarcasmo. A única música que lembra as antigas canções de "protesto" é *Chimes of Freedom*; mesmo assim, a canção revela narrativa poética livre e jogos de palavras surrealistas. O caminho de transição musical que Dylan tomava fica evidente na música *My Back Pages*, onde o músico relata sua decepção com a política, e critica a si mesmo por ter acreditado nela.

3.3.5 *Bringing It All Back Home* (1965)

Músicas: SUBTERRANEAN HOMESICK BLUES / SHE BELONGS TO ME / MAGGIE'S FARM / LOVE MINUS ZERO – NO LIMIT / OUTLAW BLUES / ON THE ROAD AGAIN / BOB DYLAN'S 115TH DREAM / MR. TAMBOURINE MAN / GATES OF EDEN / IT'S ALRIGHT, MA (I'M ONLY BLEEDING) / IT'S ALL OVER NOW, BABY BLUE

Em janeiro de 1965, Dylan juntou-se a vários músicos como John Sebastian, o baterista Bobby Greg, os baixistas Joseph Macho Jr. e William E. Lee, os guitarristas Bruce Langhorne, Kenny Rankin e Al Gorgoni, e o pianista Paul Griffin. Para o álbum *Bringing It All Back Home*, gravado em apenas 02 dias (mas lançado somente em 22/03/1965), Dylan ensinou os arranjos que queria um a um, para cada instrumentista. Contratado para registrar as gravações, o fotógrafo Daniel Kramer diz que Dylan "trabalhou como um pintor, cobrindo uma tela enorme com as cores que os diferentes músicos podiam oferecer a ele,

acrescentando profundidade e dimensão ao trabalho” (KRAMER apud WILLIAMSON, 2006: 44).

Este disco marca a revolução folk-rock que Dylan vinha fazendo desde 1964. Dylan aproveitou os dois lados do disco para “separar” os estilos que pretendia mostrar. O lado um do álbum é puro rock, e tem como primeira música a verborrágica e acelerada *Subterranean Homesick Blues*, com batida semelhante ao *Rhythm and Blues*, letra carregada de lirismo, cinismo, paranóia e niilismo, e pondo em questão o *American Dream* como nas músicas dos discos anteriores, mas dessa vez num estilo muito parecido com o beat (vale acrescentar que, no clipe da música, ninguém menos que Allen Ginsberg figura ao fundo da cena, enquanto Dylan, em primeiro plano, mostra cartazes com trechos da letra na sequência da melodia). *On the Road Again* segue a mesma linha de escrita espontânea e repleta de imagens, também lembrando o estilo beat. *Maggie’s Farm* é uma crítica direta e incisiva à sociedade, enquanto *Bob Dylan’s 115th Dream* é um hilário pastiche do *American Dream* dos EUA. Há duas *love songs* no disco: a música *She Belongs to Me* traz à tona as banalidades românticas que caracterizam o romance “comercializado” da época, enquanto *Love Minus Zero – No Limit* é uma bela declaração de amor.

Apesar dos acordes folk sutis em um violão elétrico em *Mr. Tambourine Man*, o lado dois do disco é inteiramente acústico. *Gates of Eden* e *It’s All Right, Ma (I’m Only Bleeding)* fazem críticas consideráveis à sociedade, mas o texto tem um caráter diferenciado do das “canções de protesto” anteriores, “cheio de influências poéticas vindas do Simbolismo francês como Rimbaud e Baudelaire, as escritas Beats de Ginsberg e Kerouac, as visões de William Blake, e a gíria hipster de comicos Beats como Lenny Bruce e Lord Buckley, assim como o vocabulário de folk de Woody Guthrie” (WILLIAMSON, 2006: 173). Apesar do estilo folk das músicas do lado dois do disco, mesmo assim elas possuem a força de ataque e a atitude do rock’n’roll. Dylan, antes “aclamado como um brilhante astro jovem por duras canções de protesto como *Masters of War* e *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, se comportava como um irritante (e engraçado) surrealista adolescente em suas entrevistas à imprensa, atacando repórteres e outros adultos por serem sérios demais e tacanhos” (JOY, 2004: 284-285). Essa atitude de Dylan lembra o artigo de Caroline Bird comentado no início desta pesquisa, ao falar sobre os hipsters, e sua maneira indiferente de encarar as questões políticas.

O disco é finalizado com *It's All Over Now, Baby Blue*, com um ar triste de despedida, e tem como última frase “Strike another match, go start anew”, não deixando dúvidas das mudanças de estilo e inovações musicais que Dylan intencionava seguir a partir de então.

A mulher que acompanha Dylan na capa do disco é Sally Grossman, esposa de Albert Grossman, agente do cantor. O fotógrafo Daniel Kramer organizou todo o espaço da imagem cuidadosamente, com discos de Robert Johnson, Lotte Lenya, The Impressions e Eric Von Schmidt. Acima da lareira, há uma colagem que representa um *clown* de Dylan, feita pelo dono do Bernard's Café, e o gato cinza que está no colo de Dylan é Rolling Stone, gato de estimação do cantor.

A turnê britânica do disco foi registrada por D. A. Pennebaker no documentário *Don't Look Back*, em 1965. O crítico Andy Gill descreveria o álbum como “um espelho distorcido surrealista da vida moderna e da história americana” (GILL apud WILLIAMSON, 2006: 46).

3.3.6 *Highway 61 Revisited* (1965)

Músicas: LIKE A ROLLING STONE / TOMBSTONE BLUES / IT TAKES A LOT TO LAUGH, IT TAKES A TRAIN TO CRY / FROM A BUICK 6 / BALLAD OF A THIN MAN / QUEEN JANE APPROXIMATELY / HIGHWAY 61 REVISITED / JUST LIKE TOM THUMB'S BLUES / DESOLATION ROW

Se o lado um do disco anterior já havia chocados os fãs do folk de Dylan - que se consolaram com o segundo lado acústico do álbum - *Highway 61 Revisited* chegou sem nenhuma restrição ao rock'n'roll, invadindo todas as faixas do disco e não deixando mais dúvidas de que finalmente Dylan havia encontrado outra forma musical para se manifestar (e conseqüentemente, abandonava o título de porta-voz da geração folk).

Este álbum é considerado um dos mais revolucionários de Dylan. Unindo blues e rock com inspiração freqüente no surrealismo e abrindo as portas para o experimentalismo do rock, o disco anunciou o início de um novo caminho para Dylan, que aumentou seu público e recebeu elogios da crítica. As músicas são rápidas, explosivas, e misturam texturas de som que refletem brilhantemente o desejo de Dylan em criar obras de arte em forma de canções. Seu desempenho é ativo, nervoso, cheio de energia, abusando do cinismo e das reflexões pessoais

sobre o mundo ao som de uma voz rouca alucinada e uma banda empolgante e cheia de estilo, no mais puro rock. “Adotando a posição do artista como um estranho que olha de fora um crescentemente mundo de absurdos, as armas dele já não são o protesto e retidão, mas escárnio e inteligência” (WILLIAMSON, 2006: 174). A banda contava com Dylan na guitarra, gaita e piano, Michael Bloomfield e Charley McCoy nas guitarras, Alan Kooper e Paul Griffin no órgão e piano, Bobby Gregg na bateria, Harvey Goldstein e Russ Savakus no baixo, e Frank Owens no piano.

O disco começa com a inflamável *Like a Rolling Stone* (considerada a melhor música de rock de todos os tempos, segundo a revista norte-americana *Rolling Stone*), mostrando que também há um mundo feio e intolerante fora dos subúrbios, e que você pode viver na indiferença e mediocridade ou lutar para mudar isso. Em tom desafiador, com uma voz que parece rasgar a música ao meio, Dylan pergunta “How does it feel? / To be on your own / With no direction home”, questionando o poder individual de cada um em enxergar a realidade e mudar seu modo de viver, e “atingindo em cheio a tentativa medrosa da classe média de levar a vida a uma distância segura e consumir as experiências por intermédio dos meios de comunicação” (JOY, 2004: 287).

Tombstone Blues é uma denúncia pesada do *American Dream*, onde as palavras fluem num *riff* suburbano; *Ballad of a Thin Man* tem letra altamente imaginativa, rápida e surrealista, onde Dylan costura situações das mais bizarras e repete constantemente a pergunta “Porque algo está acontecendo aqui / Mas você não sabe do que se trata / Sabe, Mr. Jones?”. A música título do disco, *Highway 61 Revisited*, é cômica e irreal, ao forjar situações insólitas e dar a todas elas o mesmo destino: a *Highway 61*. *Just Like Tom Thumb’s Blues* acompanha a linha de narrativa livre e pensamentos desenfreados da música anterior. A última música do disco, *Desolation Row*, tem onze minutos de duração, e é repleta de lirismo, evocando imagens, poesia e referências culturais.

Se pudéssemos resumir *Highway 61 Revisited* em apenas uma frase, poderíamos dizer que foi um disco que ao inovar a atitude, elevou a música a um tipo de arte: a união da poesia com a música, criando um espelho com a Geração Beat e mudando a história da música, por sua influência na época e no futuro.

3.4 WHAT'S UP, DYLAN?

Para mim não há mais preto e branco, direita e esquerda. Há só para baixo e para cima, e para baixo é muito perto do chão. Estou tentando ir para cima, sem pensar sobre coisas triviais, como a política.

Bob Dylan

Neste momento da pesquisa daremos foco à transição folk-rock feita por Dylan entre 64-65, ilustrando o período através de opiniões do próprio Dylan, e de artistas e intelectuais que acompanhavam sua carreira.

Apesar da aparência de “colcha de retalhos” no texto devido às diversas citações, julgamos que esse formato dá ao leitor uma visão sincera do que ocorria na época.

Uma característica básica de praticamente todos os episódios contraculturais é a mudança, seja ela pessoal ou social. Tanto na premissa do filósofo taoísta Lao-tsé de que a mudança é a única constante, ou no pensamento do grego Heráclito de que “tudo muda, nada permanece”, o princípio da mutabilidade é fundamental quando se tem por objetivo realizar ações que levem à percepção de outra realidade. Isso ocorre também no nível individual, onde o processo de mudança aparece perpetuado na transformação da identidade pessoal, nos interesses próprios e nos objetivos desejados. “Os contraculturalistas realizam apaixonadamente aquilo que Nietzsche chamou de “transposição de valores” – uma filosofia e um estilo de vida que implica uma contínua transformação, com sistemas de valores, percepções e crenças mutáveis, como um objetivo em si” (JOY, 2004: 53).

Mas, apesar da transcendentalidade do aspecto evolutivo pessoal, mudanças nem sempre são bem aceitas pela sociedade que nos cerca, como foi o caso de Dylan. Ao lançar seu quarto disco - *Another Side of Bob Dylan* -, o desapontamento do público que seguia sua carreira até então foi intenso. Talvez pelo fato de que não havia substituto ao nível de Dylan para os movimentos ativistas políticos, ou ainda por ter optado por um estilo mais pessoal, a transição musical de Dylan gerou tanta polêmica que atraiu ainda mais a atenção da crítica, e conseqüentemente, de um grupo de admiradores muito maior do que já existia. Entre eles, os beatniks Michael McClure e Allen Ginsberg:

Impressionado com as novas composições de Bob Dylan, como “Gates of Eden”, que começam a se afastar da canção de protesto tradicional e se tornarem mais livres, McClure começa a se envolver com música. Fica amigo de Dylan e acompanha, ao lado de Allen Ginsberg, alguns concertos da histórica excursão em que Dylan pela primeira vez tocou

instrumentos elétricos, revolucionando a música popular do mundo inteiro” (COHN in MCCLURE, 2005: 279).

A aproximação de Dylan com o mundo beatnik de uma década atrás tomava forma, tanto no método de composição das letras (que lembram o fluxo natural de pensamento de Kerouac) quanto na sensação de recusa ao envolvimento sócio-político transmitida por elas. Um novo Dylan aparecia, desligado do título de “porta-voz de uma geração” (e também de sua parceira de palco folk, Joan Baez):

Às vezes você sabe que as coisas têm que mudar, que vão mudar, mas você só consegue sentir – como naquela canção de Sam Cooke, “Change is Gonna Come” -, você não sabe de maneira premeditada. Pequenas coisas prenunciam o que está vindo, mas você não pode identificá-las. Porém, então algo instantâneo acontece, e você vai para outro mundo, dá um salto rumo ao desconhecido, tem uma compreensão instintiva daquilo – você fica livre. Não precisa fazer perguntas, e já sabe quais são as respostas (DYLAN, 2005: 73).

Dylan de fato estava por alcançar a mudança de estilo musical que iria chacoalhar sua vida profissional: “There ain't no finger-pointing songs in here (...), I don't want to write for people any more. You know, be a spokes-man. From now on I want to write from inside of me” (DYLAN apud WILLIAMSON, 2006: 39).

Com o lançamento do disco seguinte em 1965 - *Bringing It All Back Home* -, a certeza de que Dylan estava prestes a seguir por outra estrada musical ficou evidente, com o lado um do disco impregnado com o espírito do rock'n'roll e poética beat. Segundo o crítico Robert Shelton, Dylan “is the product of the beat generation (...) he came into beat poetry just at the very tail end” (SHELTON apud CÉSAR, 1990: 35). Recusando os títulos que lhe eram impostos (“porta-voz de uma geração”, “A consciência de...”, etc), Dylan sai em busca de sua própria identidade musical, novos valores estéticos e de sua liberdade como compositor. Essa ligação do cantor com os beats relacionada com a transição estilística é comentada por Freitas (2006):

Visionário desde sempre, trouxe da literatura cheia de jazz de Jack Kerouac, Allen Ginsberg para a rudeza de suas cordas vocais e violão arranhado a poesia da geração beat. Serviu de combustível para Dylan mergulhar na subcultura boêmia e psicodélica da *swimming london* de 65. Foi quando plugou o folk no rock'n'roll para se aproximar dos movimentos artísticos e libertários da época, para desespero da fatia conservadora do seu público.

Fato era que Dylan havia sido “identificado, rotulado, embalado e vendido como produto de protesto e bandeira incendiária de movimentos identificados com a esquerda, ao mesmo tempo em que era guindado aos píncaros azulados do

sucesso comercial, e transformado em ídolo do Newport Folk Festival” (XAVIER, 2006). O escândalo estava feito: o compositor, ao mudar sua postura como artista, apresenta traços beats em letras intimistas com formato de prosa e “passa a absorver a literatura de Blake, Ginsberg e Kerouac na mesma medida em que entronizara Guthrie no começo de sua carreira. Agora era outro: cabelos longos, rosto cavo, óculos escuros, letras gigantescas e dantescas” (XAVIER, 2006).

A influência específica de Kerouac no cantor é comentada por Dylan no documentário *No Direction Home*:

Mergulhei naquela atmosfera de tudo o que Kerouac dizia sobre o mundo ser totalmente doido. Para ele, as únicas pessoas que eram interessantes eram as doidas, os malucos, os que, sabe, eram loucos para viver, loucos para falar, para serem salvos desejando ardentemente tudo ao mesmo tempo, aqueles que jamais bocejam, todos os malucos. E senti que me encaixava perfeitamente naquele grupo (DYLAN in SCORSESE, 2005).

O cantor diz que *On the Road* foi como uma bíblia para ele: “I loved the breathless, dynamic bop poetry phrases that flowed from Jack’s pen” (DYLAN apud MOORE, 2007). Certa vez, questionado por Ginsberg de quando Dylan teria conhecido a poesia de Kerouac, ele responde: “Someone handed me *Mexico City Blues* in St. Paul [Minnesota] in 1959 and it blew my mind. It was the first poetry that spoke my own language” (DYLAN apud MOORE, 2007).

Ainda no ano de 1965, seria gravado o álbum *Highway 61 Revisited*, com todas as canções seguindo o gênero do rock. A influência beat apareceu com força: duas músicas deste álbum, *Desolation Row* e *Just Like Tom Thumb’s Blues*, incluem passagens diretas do livro *Desolation Angels*, de Kerouac. Com o livro publicado em maio de 1965 e o disco gravado em agosto do mesmo ano, a obra de Kerouac é a primeira a apresentar evidências diretas nas composições de Dylan, influenciado de tal maneira que transpôs frases inteiras em suas músicas.

Com o disco pronto, o próximo passo era transferir o dinamismo elétrico do estúdio para os palcos. O impacto de sua nova imagem vinculada ao rock alcançou o ponto máximo, quando Dylan resolveu tocar pela primeira vez em público a explosiva *Like a Rolling Stone*, no lugar mais polêmico (e provocante) possível da época: o Newport Folk Festival, em 25 de julho de 1965.

Dylan entra no palco acompanhado de sua banda e canta *Like a Rolling Stone*. Eles são vaiados por um público revoltado, que desfere uivos ferozes e leva a apresentação como afronta pessoal. Dylan, que era a atração do show, retirou-se do palco com sua banda, onde tocaram por apenas 15 minutos, enquanto as outras bandas tinham tocado cerca de uma hora. Peter Yarrow pega

o microfone com ar aflito e pede: “Bob, pode tocar outra música? Ele vai buscar sua guitarra”. Enquanto isso, nos bastidores, houve uma grande confusão. Maria Muldaur comenta:

Fomos para os bastidores e havia um alvoroço por lá. O Pete Seeger e o Theodore Bikel e toda a velha guarda, os antigos esquerdistas, a ala dos cantores de protesto, estavam horrorizados e achavam “Isto é música pop, não música folk”. E havia uma batalha acontecendo nos bastidores e o Pete, eu acho, o Pete Seeger tinha um machado e ia cortar os cabos elétricos e teve de ser sabe, controlado e o Theodore Bikel dizia: “Isso é o que os jovens querem! Temos que acompanhar as mudanças, isso é o que está acontecendo!” (MULDAUR in SCORSESE, 2005)

O público ficou dividido entre aprovação e condenação. Segundo Paul Rothchild, que estava na mesa de som, “It seemed everybody on my left wanted Dylan to get off the stage, everybody on my right wanted him to turn it up. And I did. I turned it up” (ROTHSCHILD apud WILLIAMSON, 2006: 48). Dylan volta ao palco e toca sozinho *It's All Over Know Baby Blue*. Como já comentamos anteriormente, a música tem tom de despedida do estilo folk - nada mais apropriado para o momento hostil em que Dylan se encontrava. Paul Nelson, pioneiro da crítica do rock e amigo de Dylan, comenta sobre a apresentação:

O rock'n'roll era considerado música comercial por muitos fãs de folk, e *Like a Rolling Stone* parecia um tapa na cara por tudo que as canções significavam. “Como se sente estando sozinho?”. E entenderam isso como a afirmação mais extremamente negativa e egoísta, e não era Better World A-Comming, sabe, não era isso (NELSON in SCORSESE, 2005).

Este momento da carreira de Dylan lembra a célebre frase de Augusto dos Anjos: “a mão que afaga é a mesma que apedreja”²¹. Com o som eletrificado, o artista passa de “messias do movimento folk” para vilão da história. Ao mesmo tempo em que precisa afirmar sua nova música e seu posicionamento em relação a ela, Dylan é cobrado por abandonar os movimentos de protesto. A cantora Joan Baez foi uma das personalidades que mais se incomodou com toda a movimentação anti-folk de seu antigo parceiro:

E sim, eu estava desapontada. Ele tinha nos dado, até então, as canções mais fantásticas para os nossos arsenais contra a guerra e pró direitos humanos. Depois de 30 anos, sempre que vou a passeatas ou protestos pacíficos ou a algum lugar ou prisão, as pessoas dizem: “O Bob não vem?”. Eu digo: Ele nunca vem, seu babaca. Sabe: Quando vai entender isso? Nunca veio, nunca virá. Acho que ele...acho que não poderia ter escrito as músicas que escreveu se não sentisse compaixão pelos oprimidos (BAEZ in SCORSESE, 2005)

²¹ Verso do poema *Versos Íntimos*. ANJOS, Augustos dos. *Toda a poesia*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1995, p.143.

O choque com a imprensa foi inevitável. Dylan é intensamente questionado sobre sua carreira em entrevistas coletivas, algumas com perguntas das mais absurdas possíveis, como “Você acredita no que você canta?” ou “Você acha que é o último beatnik?”. Em umas dessas entrevistas coletivas²², mais especificamente em dezembro de 1965, ficou marcada a postura beat de Dylan em relação ao seu posicionamento político: quando questionado se iria participar da manifestação do *Vietnam Day Committee* em frente ao Hotel Paramount naquela noite, Dylan responde “Estarei ocupado esta noite”. Em outra entrevista, dessa vez cedida à WFMT Radio de Chicago, Dylan diz não ser um compositor de protesto. O entrevistador insiste perguntando se ele realmente não é, e Dylan responde ironicamente: “Não, eu nem gosto dessa palavra”. Sobre essa insistência da mídia em relação ao título negado de “cantor de protesto” por Dylan, Ginsberg comenta:

Na noite em que Dylan ganhou o Freedom Award, do Comitê de Emergência pelas Liberdades Cívicas, parece que se levantou, e em tom de desafio, disse que não era um poeta político, nem escravo de ninguém da ala da esquerda, mas um menestrel independente ou algo assim. Ele surpreendeu e deixou todo mundo zangado por não ser uma bela foca amestrada (GINSBERG in SCORSESE, 2005).

Os antigos companheiros do Greenwich Village também dividiram-se. Izzy Young, proprietário do Folklore Center e amigo de Dylan, diz sobre ele:

Ele pegava as pessoas e insuflava um ânimo nelas que dava para entender. Mesmo que ele não se considerasse um cantor de protesto ele era um cantor de protesto. E via o que estava acontecendo em volta dele, e todos viam o que estava acontecendo em volta deles, mas ele exprimiu isso pela primeira vez (YOUNG in SCORSESE, 2005).

Dave Van Ronk também expressa sua opinião sobre o cantor, dizendo:

Bobby não era mesmo uma pessoa política. Ele era considerado como sendo uma pessoa política e um homem de esquerda. E de uma maneira genérica, ele era. Mas ele não estava interessado na real natureza da União Soviética ou em qualquer dessas besteiras. Pensávamos que ele era politicamente ingênuo (VAN RONK in SCORSESE, 2005).

Já Suze Rotolo defende o amigo: “As pessoas esperavam que ele fizesse sempre a mesma coisa de um jeito preciso, com uma teoria precisa, por que você deve assumir uma posição que não é sua?” (ROTOLO in SCORSESE, 2005). E o próprio Dylan comenta, sobre sua passagem pelo folk: “Estar ao lado de pessoas que lutam por algo não significa necessariamente que você é político. (...)”

²² As entrevistas mencionadas podem ser vistas no documentário *No Direction Home*, de Martin Scorsese, 2005.

Tentaram fazer de mim um participante nas viagens deles. Eu não penso assim” (DYLAN in SCORSESE, 2005).

O que gerou toda essa discussão foi uma questão de conceito de época. Naqueles tempos, “qualquer pessoa que fosse uma figura pública precisava estar em um lado: (...) Ou estava do lado do Vietnã, ou estava contra. Bob foi colocado de um lado que nunca esteve, e acusado de mudar de lado” (XAVIER, 2006).

O clima tenso com o público iria se prolongar pelo ano de 1966. Em shows britânicos como o *Free Trade Hall* em Manchester em 17/05/1966 (onde Dylan foi chamado de “judas”) e o show em Newcastle, em 21/05/1966, os fãs do folk continuavam inconformados: “Ele sofreu uma mudança radical. Mudou sua maneira de ser. Não é mais o mesmo de antes”, reclamava um fã, enquanto outro dizia: “Não sei o que ele pretende. Acho que está cedendo, sabe, a uma espécie de gosto popular. Considero isso muito ruim. Acho que ele está se prostituindo”.

A cantora Joan Baez grava uma música de protesto sobre Dylan que tocava no rádio constantemente, como se desafiasse o cantor a sair e assumir a liderança de seu cargo de “defensor das massas”. A imprensa continuava implacável em suas perseguições. Dylan, do seu lado, também parecia inconformado, mas com a limitação que lhe era imposta:

Os repórteres então desferiam perguntas, e eu dizia repetidamente que não era porta-voz de nada nem de ninguém e que era apenas um músico. Eles olhavam dentro dos meus olhos como que para encontrar algum indício de *bourbon* e punhados de anfetamina. Eu não tinha idéia do que eles pensavam. Mais tarde, um artigo chegaria às ruas com a manchete: “Porta-voz nega que seja um porta-voz”. Eu me sentia como um pedaço de carne lançado aos cães. O *New York Times* publicava interpretações fraudulentas de minhas canções (DYLAN, 2005: 133-134).

E ainda:

Num certo ponto, as pessoas pareciam ter uma imagem distorcida de mim por alguma razão, e essas pessoas eram normalmente de fora do meio musical. “O porta-voz de uma geração”, “A consciência de...” disso, daquilo e do outro. Que não me diziam a respeito. Não podia me associar a isso (DYLAN in SCORSESE, 2005).

Porém, alheio ao volume infindável de críticas vindas do movimento folk, Dylan aproximava-se cada vez mais de seu novo perfil. Suas canções tinham letras enormes que lembravam a técnica de fluxo de consciência da prosódia bop, e da mesma maneira como Kerouac rejeitou o título de “pai dos beats”, Dylan também insistiu em afirmar que a sua arte era indiferente a rótulos, como no desabafo (no estilo *On the Road*) logo abaixo:

Era engraçado. Tudo o que eu havia feito era cantar canções totalmente sinceras e que expressavam novas realidades poderosas. Eu tinha muito pouco em comum com a geração da qual supostamente era a voz e a conhecia menos ainda. (...) Meu destino assentava-se na estrada com o que quer que a vida trouxesse, não tinha nada a ver com representar qualquer tipo de civilização. Ser verdadeiro consigo mesmo, esse era o meu lance. Eu estava mais para vaqueiro do que para flautista de Hamelin (DYLAN, 2005: 129-130).

Quanto ao conteúdo composicional de suas músicas, o cantor afirma:

Por certo que minhas letras haviam atingido nervos que jamais haviam sido atingidos antes, mas, se minhas canções eram apenas palavras, então o que Duane Eddy, o grande guitarrista de rock-and-roll, estava fazendo ao gravar um álbum cheio de arranjos instrumentais de minhas canções? Os músicos sempre souberam que minhas canções eram mais do que palavras, mas a maioria das pessoas não é musicista (DYLAN, 2005: 134).

A música, para Dylan, não deveria afetar as pessoas somente com a letra, pois assim a melodia seria insuficiente ao transmitir sensações. A canção como um todo é o que fez a música de Dylan unir poesia e música da mesma maneira que os beats tentaram realizar anteriormente.

Ao reinventar seu ponto de vista, Bob Dylan desenhou o roteiro de um mapa que começou em 1962 e se estendeu por toda a história da música pop. Ao levar a poesia para a música, Dylan não estava apenas realizando um mito iniciado por seus colegas beatniks, mas também abrindo o leque de sua camaleônica e tortuosa carreira, como um prisma que reflete todas as cores que lhe são possíveis, a partir da mesma fonte luminosa.

3.5 MÚSICAS SELECIONADAS

Nesta parte da pesquisa vamos analisar a narrativa poética que Dylan utilizou em suas composições, com o intuito de encontrar elementos relativos à prosódia bop elaborada por Kerouac, e assim fundamentar todo nosso estudo realizado até aqui.

3.5.1 *Blowin' in the Wind – The Freewheelin' (1963)*

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 cannon balls fly
 Before they're forever banned?
 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.

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.

Tradução - Soprando no vento (por Gil Brandão²³)

Quantas estradas um homem deve percorrer
 Até que seja chamado de homem?
 Quantos mares uma pomba branca deve navegar
 Antes de dormir na areia?
 Sim, e quantas vezes as balas de canhão devem voar
 Até serem banidas para sempre?
 A resposta, meu amigo, está soprando no vento.
 A resposta está soprando no vento.

Sim, e quantas vezes um homem deve olhar para cima
 Até que possa ver o céu?
 Sim, e quantas orelhas um homem deve ter
 Até poder ouvir as pessoas chorar?
 Sim, e quantas mortes serão necessárias até que ele saiba
 Que já morreu gente demais?
 A resposta, meu amigo, está soprando no vento.
 A resposta está soprando no vento.

Sim, e quantos anos uma montanha pode existir
 Até ser varrida para o mar?
 Sim, e quantos anos algumas pessoas podem existir
 Antes de serem deixadas livres?
 Sim, e quantas vezes um homem é capaz de virar a cabeça
 E fingir que simplesmente não vê?
 A resposta, meu amigo, está soprando no vento.
 A resposta está soprando no vento.

²³ As traduções das músicas foram gentilmente cedidas por Gil Brandão, um colega de faculdade, e não tem pretensões estéticas. As traduções aqui presentes aparecem apenas para facilitar o estudo da pesquisa.

Composta em apenas alguns minutos em abril de 1962, no *The Commons*, um *coffeehouse* em Greenwich Village, essa música inspirou a geração de 60 a pensar que, ao ver uma injustiça e não se manifestar contra ela significa aceitá-la. Gil Turner, após ouvir a versão incompleta da música tocada por Dylan, foi o primeiro a tocá-la em público, em 09/04/1962, no Gerde's Folk City. Uma semana depois, Dylan apresentou pela primeira vez a canção no mesmo local, dessa vez completa e com uma introdução que ele insistiu não ser de uma canção de protesto. Por não tratar de nenhum incidente específico, *Blowin' In The Wind* acabou tornando-se universal, como um hino que poderia ser utilizado em qualquer manifestação por liberdade, justiça ou direitos civis.

Dave Van Ronk não gostou muito da canção do amigo, chegando a dizer que tinha achado a canção “boba”. Poucas semanas depois, no Washington Square Park, Van Ronk ouviria alguns estudantes cantando uma paródia da música, que dizia “The answer my friend, is blowin' out your end”. Van Ronk fica impressionado e comenta sobre o fato: “If the song is strong enough without ever having been recorded to start garnering parodies, the song is stronger than I realized” (VAN RONK apud WILLIAMSON, 2006: 213). A relevância desta música no contexto histórico em que surgiu é afirmada por Shelton: “The Civil Rights Movement was cresting and this understated song summed up the passions and questions of the time” (SHELTON apud CÉSAR, 1990: 47).

Apesar de não fazer parte do momento de transição folk-rock de Dylan, escolhemos essa música justamente com a razão de mostrar ao leitor o estilo inicial do cantor, e marcar a diferença deste em relação às músicas posteriores. Utilizando-se de repetições em todas as estrofes, como os dois últimos versos e as palavras *how many* no início de cada uma delas, seguidas da palavra *before* no verso seguinte, o cantor dá continuidade à narrativa ao mesmo tempo em que enfatiza o discurso ideológico da composição.

Em relação à prosódia bop de Kerouac, a música não pode ser considerada marcante. O caráter da letra tem preocupação social e narrativa voltada para o coletivo, diverso da linguagem intimista e aversa à política da poética beat. A melodia é lenta, sem enxurradas de pensamento ou linguagem desenfreada; pelo contrário, os versos são bem marcados por pontos de interrogação e separação de pensamentos. Um aspecto da prosódia apenas foi encontrado: o uso das metáforas formando imagens, para definir a indignação quanto à falta de atitude da maioria enquanto os problemas acumulam-se socialmente. Esta técnica está presente em *Belief*: “As impronunciáveis visões do

indivíduo”, e é vista em *Blowin' in the Wind* em passagens como esta: “Sim, e quantas orelhas um homem deve ter / Até poder ouvir as pessoas chorar?”. O artista, durante toda a canção, usa de figuras hiperbólicas como a que foi apresentada para atingir o ouvinte com seu manifesto de paz e reação diante da falta de compaixão dos homens.

3.5.2 *Chimes of Freedom – Another Side of Bob Dylan (1964)*

Far between sundown's finish an' midnight's broken toll
 We ducked inside the doorway, thunder crashing
 As majestic bells of bolts struck shadows in the sounds
 Seeming to be the chimes of freedom flashing
 Flashing for the warriors whose strength is not to fight
 Flashing for the refugees on the unarmed road of flight
 An' for each an' ev'ry underdog soldier in the night
 An' we gazed upon the chimes of freedom flashing.

In the city's melted furnace, unexpectedly we watched
 With faces hidden while the walls were tightening
 As the echo of the wedding bells before the blowin' rain
 Dissolved into the bells of the lightning
 Tolling for the rebel, tolling for the rake
 Tolling for the luckless, the abandoned an' forsaken
 Tolling for the outcast, burnin' constantly at stake
 An' we gazed upon the chimes of freedom flashing.

Through the mad mystic hammering of the wild ripping hail
 The sky cracked its poems in naked wonder
 That the clinging of the church bells blew far into the breeze
 Leaving only bells of lightning and its thunder
 Striking for the gentle, striking for the kind
 Striking for the guardians and protectors of the mind
 An' the unpawned painter behind beyond his rightful time
 An' we gazed upon the chimes of freedom flashing.

Through the wild cathedral evening the rain unraveled tales
 For the disrobed faceless forms of no position
 Tolling for the tongues with no place to bring their thoughts
 All down in taken-for-granted situations
 Tolling for the deaf an' blind, tolling for the mute
 Tolling for the mistreated, mateless mother, the mistitled prostitute
 For the misdemeanor outlaw, chased an' cheated by pursuit
 An' we gazed upon the chimes of freedom flashing.

Even though a cloud's white curtain in a far-off corner flashed
 An' the hypnotic splattered mist was slowly lifting
 Electric light still struck like arrows, fired but for the ones
 Condemned to drift or else be kept from drifting
 Tolling for the searching ones, on their speechless, seeking trail
 For the lonesome-hearted lovers with too personal a tale
 An' for each unharmed, gentle soul misplaced inside a jail
 An' we gazed upon the chimes of freedom flashing.

Starry-eyed an' laughing as I recall when we were caught
 Trapped by no track of hours for they hanged suspended
 As we listened one last time an' we watched with one last look
 Spellbound an' swallowed 'til the tolling ended
 Tolling for the aching ones whose wounds cannot be nursed

For the countless confused, accused, misused, strung-out ones an' worse
 An' for every hung-up person in the whole wide universe
 An' we gazed upon the chimes of freedom flashing.

Tradução – Sinos da Liberdade (por Gil Brandão)

Bem depois do pôr do sol antes do badalar pungente da meia noite
 Nos atiramos pelo umbral da porta, em meio a trovões que desabavam
 Enquanto os sinos majestosos dos raios lançavam sombras nos sons
 Como se fossem os sinos da liberdade cintilando
 Cintilando pelos guerreiros cuja força está em não lutar
 Cintilando pelos refugiados em seu caminho indefeso de fuga
 E para cada soldado oprimido naquela noite
 Olhamos maravilhados o cintilar dos sinos da liberdade.

Na fornalha derretida da cidade, olhamos inesperadamente
 Rostos ocultos, as paredes como que querendo nos esmagar,
 Enquanto o eco dos carrilhões confrontado com a chuva que assoviava
 Dissolvia-se no som dos sinos dos relâmpagos
 Os sinos dobravam para os rebeldes, dobravam para os torturados
 Para os infelizes, abandonados e desamparados
 Dobravam para os párias, sempre queimados na fogueira.
 E olhamos maravilhados o cintilar dos sinos da liberdade.

Pelo martelar místico e louco da tempestade selvagem
 O céu chicoteava seus poemas em maravilha pura
 Que o som dos carrilhões das igrejas sumia longe na brisa
 Deixando apenas os sinos dos trovões e relâmpagos
 Os sinos dobravam para os gentis, dobravam para os bondosos
 Para os guardiões e protetores das mentes
 E para o pintor independente que sobrevive além de seu tempo
 E olhamos maravilhados o cintilar dos sinos da liberdade.

Por toda a noite qual igreja selvagem a chuva descortinava histórias
 Para os seres deslocados sem rosto e sem nenhuma posição
 Os sinos dobravam para as bocas sem lugar para serem ouvidas
 Sempre inferiorizadas com essa situação assumida
 Os sinos dobravam para os surdos e cegos, dobravam para os mudos
 Dobravam para os maltratados, mães solitárias, e prostitutas
 Para os proscritos, caçados e derrotados pela captura
 E olhamos maravilhados o cintilar dos sinos da liberdade

Apesar de uma cortina branca de nuvens brilhar ao longe
 E do nevoeiro hipnótico ir subindo lentamente
 As luzes dos raios eram como flechas, disparadas para todos, menos para aqueles
 Condenados a vagar ou então, até disso, impedidos.
 Os sinos dobravam para os que procuram algo em sua trilha silenciosa
 Para os amantes de coração solitário com suas histórias muito pessoais
 E para cada alma gentil e inofensiva, deslocada em uma cela
 E olhamos maravilhados o cintilar dos sinos da liberdade.

Olhos brilhando e sorrindo lembro de como ficamos parados
 Sem sentir o passar do tempo que para nós ficou congelado
 Ao escutarmos ainda uma vez mais ao darmos uma última olhada
 Tomados pela emoção nó na garganta até o fim do soar dos sinos
 Que dobravam para os feridos sem quem cuide de suas chagas
 Para os incontáveis confusos, acusados, abusados, amarrados e pior
 E para cada pessoa impedida em todo este vasto mundo
 E olhamos maravilhados o cintilar dos sinos da liberdade.

Durante uma viagem com um grupo de amigos em 1964, Dylan visita ativistas de direitos civis como Cordell Reagon e Bernice Johnson. No dia seguinte, o artista escreve *Chimes of Freedom*, descrita por Andy Gill (guitarrista da banda *Gang Of Four*) como “a compelling account of a visionary epiphany experienced during an electric storm, rendered in a hyper-vivid poetic style heavily influenced by the French symbolist poet Arthur Rimbaud” (GILL apud WILLIAMSON, 2006: 219). Em relação ao conteúdo de “protesto”, Dylan constrói a narrativa em torno de imagens que espelham os oprimidos e infortunados. A intensidade emocional da letra associada à voz serena de Dylan dá à canção um tom de lamento e compaixão, e independente do fato de ser ou não uma canção de protesto, a música reflete uma intensidade libertária em busca da paz. O caráter universal da canção pode ser comprovado pela utilização da música décadas depois na turnê mundial *Human Rights Now* em 1988 (da Anistia Internacional), onde a música aparece como um dos hinos do movimento pelos direitos humanos.

Fazendo parte do disco que marca o início da transição musical de Dylan, *Chimes of Freedom* melodicamente segue o padrão folk por apresentar violão e voz junto a uma letra de cunho ativista, o que dá à canção a aparência de *single* de protesto, comum aos discos anteriores.

Em contrapartida, a narrativa é livre e intensamente poética, acentuando a marca da prosódia bop, demonstrada pelo fluxo natural de pensamentos livres associado ao uso de imagens surrealistas descritas pelo cantor, delineando assim seu propósito de escancarar de maneira comovente o mundo dos desvalidos e abandonados pela sociedade. Em *Belief*, há várias técnicas que exemplificam a marca beat na composição da letra, como “O que você sente encontrará naturalmente a sua própria forma”, “Na fixação do transe sonhando com o objeto que está perante você” (no caso, a tempestade), e “Conte a verdadeira história do mundo em um monólogo interior”, este item representado pela chuva torrencial descrita por Dylan na música, cujos raios soam como sinos da liberdade, dobrando para os desfavorecidos em função das guerras ou desamparo social. A pontuação também aparece em menor escala em relação às músicas folk anteriores, com vírgulas esparsas apenas separando os versos; o procedimento lembra o *Essentials* de Kerouac, onde a essência do tempo da escrita é encontrada na pureza da fala, enquanto o fluxo imperturbado da mente revela idéias-palavras pessoais, soprando (como um músico de jazz) as imagens traçadas na imaginação.

3.5.3 *Subterranean Homesick Blues – Bringing It All Back Home (1965)*

Johnny's in the basement
 Mixing up the medicine
 I'm on the pavement
 Thinking about the government
 The man in the trench coat
 Badge out, laid off
 Says he's got a bad cough
 Wants to get it paid off
 Look out kid
 It's somethin' you did
 God knows when
 But you're doin' it again
 You better duck down the alley way
 Lookin' for a new friend
 The man in the coon-skin cap
 In the big pen
 Wants eleven dollar bills
 You only got ten

Maggie comes fleet foot
 Face full of black soot
 Talkin' that the heat put
 Plants in the bed but
 The phone's tapped anyway
 Maggie says that many say
 They must bust in early May
 Orders from the D. A.
 Look out kid
 Don't matter what you did
 Walk on your tip toes
 Don't try "No Doz"
 Better stay away from those
 That carry around a fire hose
 Keep a clean nose
 Watch the plain clothes
 You don't need a weather man
 To know which way the wind blows

Get sick, get well
 Hang around a ink well
 Ring bell, hard to tell
 If anything is goin' to sell
 Try hard, get barred
 Get back, write braille
 Get jailed, jump bail
 Join the army, if you fail
 Look out kid
 You're gonna get hit
 But users, cheaters
 Six-time losers
 Hang around the theaters
 Girl by the whirlpool
 Lookin' for a new fool
 Don't follow leaders
 Watch the parkin' meters

Ah get born, keep warm
 Short pants, romance, learn to dance
 Get dressed, get blessed
 Try to be a success
 Please her, please him, buy gifts

Don't steal, don't lift
 Twenty years of schoolin'
 And they put you on the day shift
 Look out kid
 They keep it all hid
 Better jump down a manhole
 Light yourself a candle
 Don't wear sandals
 Try to avoid the scandals
 Don't wanna be a bum
 You better chew gum
 The pump don't work
 'Cause the vandals took the handles

Tradução – Nostálgico Blues Subterrâneo (por Gil Brandão)

Johnny está no porão
 Misturando elementos químicos
 Eu estou na calçada
 Pensando sobre o governo
 O homem de capa impermeável
 Distintivo à mostra
 Diz que está com um resfriado terrível
 E quer que alguém pague por isso
 Cuidado garoto
 Deve ser alguma coisa que você fez
 Sabe-se lá Deus quando
 Mas você está fazendo de novo.
 É melhor você sumir por uns tempos
 Procurar um amigo novo
 O homem com a estola de guaxinim
 Com a caneta grande
 Cobra uma conta de 11 déolares
 E você só tem 10

Maggie aparece a mil por hora
 O rosto cheio de fuligem negra
 Falando que o calor fez
 Plantas na cama mas
 Não se pode confiar no telefone
 Maggie diz o que todo mundo diz
 Tudo vai dar errado no início de maio
 São ordens do D.A.
 Olhe bem garoto
 Não importa o que você fez
 Seja ligeiro agora
 Não tente bancar o esperto
 Melhor ficar longe desses
 Que carregam mangueiras de incêndio
 Mantenha seu nariz limpo
 Vista roupas respeitáveis
 Você não precisa de um meteorologista
 Para saber de que lado está soprando o vento

Fique doente, fique bem
 Aprenda a dissimular um pouco
 Difícil de dizer
 Se sua história vai ser aceita
 Tente com afinco, não se importe se te barrarem
 Volte atrás, escreva em braille
 Seja preso, saia sob fiança
 Entre para o exército, se tudo der errado
 Olhe bem garoto
 Você vai ser atingido

Mas os usuários, os trapaceiros
 Os perdedores profissionais
 Vagueiam pelos teatros
 Garotas de carnes brilhantes
 Procuram pelo imbecil-da-vez
 Não siga líderes
 Observe os medidores de estacionamento

Ah, nasça para o mundo, mantenha-se aquecido
 Calças curtas, romance, aprenda a dançar
 Vista-se bem, seja abençoado
 Tente ser um sucesso
 Agrade a ela, agrade a ele, compre presentes
 Não roube, não engane
 Vinte anos de escola
 E eles te colocarão no turno do dia
 Olhe bem garoto
 Eles mantêm tudo isso oculto
 Melhor se enfiar num buraco
 Acenda uma vela para si mesmo
 Não use sandálias
 Tente ficar longe dos escândalos
 Não queira ser um vagabundo sujo
 É melhor você mascar chicletes
 A bomba não funciona
 Porque os vândalos levaram os controles

Subterranean Homesick Blues, música de abertura do disco que marcou a revolução folk-rock de Dylan, é também um marco na história do rock por sua força de impacto extraordinária. A canção foi escrita no apartamento de John Curt, sócio de Albert Grossman (agente de Dylan). Em relação à sua música, o cantor diz: "It's from Chuck Berry, a bit of 'Too Much Monkey Business' and some of the scat songs of the Forties" (DYLAN apud ROLLING STONE, 2004). Dylan e o cineasta D. A. Pennebaker registraram essa canção revolucionária com um clipe, filmado em uma ruela atrás do Hotel Savoy em Londres, em maio de 1965. Na filmagem, Dylan segura cartazes com trechos da letra da música e vai descartando um a um enquanto a música é tocada; o poeta Allen Ginsberg aparece ao fundo como figurante, como se fosse um sinal da presença beat na música. O clipe é a cena de abertura do filme *Don't Look Back*, e é considerado por alguns críticos o presságio da era MTV.

Alusiva ao *The Subterraneans*, livro de Jack Kerouac, a música tem forte lirismo psicodélico, rock análogo ao *Rhythm and Blues* e faz uma crítica niilista ao *American Dream* com narrativa poética livre mais controversa, cínica e argumentativa do que suas antigas "canções de protesto".

Cantada de maneira desenfreada por Dylan, o artista mescla letra e música de maneira fantástica, sincronizando as frases sobre a composição com perfeição lógica e quase absurda, isso porque a canção foi gravada em apenas uma

sessão. Sem querer, Dylan realizou uma das técnicas descritas em *Essentials* de Kerouac, que diz que a linguagem deve manter-se inalterada de sua forma de manifestação, ausente de revisões.

Essa junção entre poema e melodia tão buscada pelos beats é concretizada por Dylan em *Subterranean Homesick Blues*, com vocal veloz e alucinado enquanto a música segue ritmada por um rock-blues frenético e original como a performance improvisada de Dylan, lembrando o ensinamento jazzístico de Kerouac: “Assopre tão profundamente quanto você quer soprar”.

Tanto pelo nome quanto pelo estilo poético utilizado por Dylan na composição da letra e da melodia, a influência do livro de Kerouac na música torna-se evidente. O fluxo verborrágico das palavras feito de acordo com a velocidade em que o pensamento é manifestado, a despreocupação com as formas tradicionais literárias, a indiferença política, o suburbano, a escrita formando cenas surrealistas da maneira como são vistas pelo autor, o roteiro contado segundo um monólogo em que tudo é dito da maneira como é sentida, a narrativa como cadernos rabiscados com páginas loucamente digitadas para a satisfação individual de quem escreve, todos esses são elementos determinantes tanto da canção de Dylan como das técnicas de prosa moderna criadas por Kerouac.

No livro *The Subterraneans*, as passagens que falam de jazz sessions assemelham-se à narrativa poética e musical de Dylan, tanto na espontaneidade da letra quanto no vocal realizado. A linguagem fluida, o texto mesclando relatos, reflexões e idéias esparsas na mesma estrofe, o ritmo ligeiro e urbano, tudo lembra a descrição que Willer fez da obra literária de Kerouac (vide pág. 28), e que pode ser relida nos mesmos moldes para a música de Dylan.

Diferentemente do livro, onde Kerouac utiliza-se de grandes orações para contar uma cena, Dylan faz pequenos versos rimados que se encaixam no ritmo da composição, e com isso se aproxima ainda mais da prosódia bop, pois o formato curto dos versos elimina o uso da vírgula, criticada por Kerouac por obstruir a respiração retórica (como o músico de jazz, que retoma o fôlego entre as divisões do tempo musical). O sarcasmo com os padrões sociais e o descaso com questões políticas marcadas por Kerouac também aparecem continuamente na narrativa musical de Dylan, agora bem mais ácidas e pessoais do que tudo que ele havia composto até então. Um exemplo é a passagem em que o músico fala: “Entre para o exército se tudo der errado”, e “Vinte anos de escola / E eles te colocarão no turno do dia”, ironizando o *American Dream*. O estilo de vida dos

suburbanos, com trapaceiros, garotas sedutoras e interesseiras, os “usuários”, todos também são personagens do romance de Kerouac. O cantor, ao criar a obra-prima do disco que iria revolucionar sua carreira, realizou espontaneamente o sonho beat de unir duas artes em uma só, como Kerouac dizia em *Belief*: “O que você sente encontrará naturalmente a sua própria forma”.

3.5.4 *Desolation Row – Highway 61 Revisited (1965)*

They're selling postcards of the hanging
 They're painting the passports brown
 The beauty parlor is filled with sailors
 The circus is in town
 Here comes the blind commissioner
 They've got him in a trance
 One hand is tied to the tight-rope walker
 The other is in his pants
 And the riot squad they're restless
 They need somewhere to go
 As Lady and I look out tonight
 From Desolation Row

Cinderella, she seems so easy
 "It takes one to know one," she smiles
 And puts her hands in her back pockets
 Bette Davis style
 And in comes Romeo, he's moaning
 "You Belong to Me I Believe"
 And someone says, "You're in the wrong place, my friend
 You better leave"
 And the only sound that's left
 After the ambulances go
 Is Cinderella sweeping up
 On Desolation Row

Now the moon is almost hidden
 The stars are beginning to hide
 The fortunetelling lady
 Has even taken all her things inside
 All except for Cain and Abel
 And the hunchback of Notre Dame
 Everybody is making love
 Or else expecting rain
 And the Good Samaritan, he's dressing
 He's getting ready for the show
 He's going to the carnival tonight
 On Desolation Row

Now Ophelia, she's 'neath the window
 For her I feel so afraid
 On her twenty-second birthday
 She already is an old maid

To her, death is quite romantic
 She wears an iron vest
 Her profession's her religion
 Her sin is her lifelessness
 And though her eyes are fixed upon
 Noah's great rainbow

She spends her time peeking
 Into Desolation Row

Einstein, disguised as Robin Hood
 With his memories in a trunk
 Passed this way an hour ago
 With his friend, a jealous monk
 He looked so immaculately frightful
 As he bummed a cigarette
 Then he went off sniffing drainpipes
 And reciting the alphabet
 Now you would not think to look at him
 But he was famous long ago
 For playing the electric violin
 On Desolation Row

Dr. Filth, he keeps his world
 Inside of a leather cup
 But all his sexless patients
 They're trying to blow it up
 Now his nurse, some local loser
 She's in charge of the cyanide hole
 And she also keeps the cards that read
 "Have Mercy on His Soul"
 They all play on penny whistles
 You can hear them blow
 If you lean your head out far enough
 From Desolation Row

Across the street they've nailed the curtains
 They're getting ready for the feast
 The Phantom of the Opera
 A perfect image of a priest
 They're spoonfeeding Casanova
 To get him to feel more assured
 Then they'll kill him with self-confidence
 After poisoning him with words

And the Phantom's shouting to skinny girls
 "Get Outa Here If You Don't Know
 Casanova is just being punished for going
 To Desolation Row"

Now at midnight all the agents
 And the superhuman crew
 Come out and round up everyone
 That knows more than they do
 Then they bring them to the factory
 Where the heart-attack machine
 Is strapped across their shoulders
 And then the kerosene
 Is brought down from the castles
 By insurance men who go
 Check to see that nobody is escaping
 To Desolation Row

Praise be to Nero's Neptune
 The Titanic sails at dawn
 And everybody's shouting
 "Which Side Are You On?"
 And Ezra Pound and T. S. Eliot
 Fighting in the captain's tower
 While calypso singers laugh at them
 And fishermen hold flowers

Between the windows of the sea
 Where lovely mermaids flow
 And nobody has to think too much
 About Desolation Row

Yes, I received your letter yesterday
 (About the time the door knob broke)
 When you asked how I was doing
 Was that some kind of joke?
 All these people that you mention
 Yes, I know them, they're quite lame
 I had to rearrange their faces
 And give them all another name
 Right now I can't read too good
 Don't send me no more letters no
 Not unless you mail them
 From Desolation Row

Tradução - Fileira da Desolação (por Gil Brandão)

Eles estão vendendo cartões postais sobre o enforcamento
 Estão pintando os passaportes de marrom
 O salão de beleza está lotado de marinheiros
 O circo está na cidade
 Lá vem o comissário cego
 Eles o mantêm em um transe
 Uma mão amarrada
 Ao equilibrista que caminha pela corda bamba
 A outra está na sua calça
 E o batalhão de choque está irrequieto
 Eles estão precisando de um lugar para ir
 Enquanto Lady e eu olhamos lá fora
 Na Fileira da Desolação

Cinderela, ela parece tão fácil
 "Precisa ser uma para conhecer uma", ela sorri
 E coloca suas mãos nos bolsos de trás
 Ao estilo de Betty Davis
 E entra Romeo, ele está gemendo
 "Você Pertence a Mim, eu Creio"
 E então alguém responde
 "Você está no lugar errado, meu amigo
 É melhor você partir"
 E o único som que permanece
 Depois que as ambulâncias partirem
 É Cinderela chorando
 Na Fileira da Desolação

Agora a lua está quase escondida
 As estrelas começam a se esconder
 A mulher cartomante
 Inclusive já colocou todos os seus pertences para dentro
 Tudo menos Caim e Abel
 E o corcunda de Notre Dame
 Todo mundo está fazendo amor
 Ou esperando chuva
 E o Bom Samaritano, ele está se vestindo
 Ele está se preparando para o show
 Ele vai ao carnaval esta noite
 Na Fileira da Desolação

Agora Ofélia, ela está perto da janela

Por ela eu temo tanto
Em seu vigésimo segundo aniversário
Ela já é uma velha solteirona

Para ela, a morte é bem romântica
Ela veste um colete de ferro
Sua profissão é sua religião
Seu pecado é sua falta de vida
E embora seus olhos estão fixados sobre
O grande arco-íris de Noé
Ela gasta seu tempo olhando
Para a Fileira da Desolação

Einstein, disfarçado de Robin Hood
Com suas memórias em seu porta-malas
Passou por aqui uma hora atrás
Com seu amigo, um monge invejoso
Ele me pareceu tão imaculadamente assustador
Enquanto ele filava um cigarro
Então ele seguiu cheirando canos de esgotos
E recitando o alfabeto
Agora, você não acharia ao vê-lo
Mas ele era famoso há muito tempo
Por tocar o violino elétrico
Na Fileira da Desolação

Dr. Imundície, ele mantém seu mundo
Dentro de um copo de couro
Mas todos os seus pacientes assexuados
Estão tentando explodi-lo
Agora sua enfermeira, alguma perdedora local
Ela está no comando do buraco de cianeto
E ela também mantém as cartas que lê
“Tenha Misericórdia com A Alma Dele”
Eles todos brincam com os apitos de um centavo
Você pode ouvi-los soprar
Se esticar sua cabeça pra fora o suficiente
Na Fileira da Desolação

Atravessando a rua, eles pregaram as cortinas
Estão se preparando para o festim
O Fantasma da Opera
A imagem perfeita de um padre
Estão alimentando Casanova de colher
Para que ele se sinta mais confiante
Então eles o matarão com autoconfiança
Depois de envenena-lo com palavras

E o Fantasma está gritando para as meninas magricelas
“Saíam Daqui Caso Não Saibam
Casanova está sendo punido por ir
Para a Fileira da Desolação”

Agora a meia noite todos os agentes
E a equipe sobre humana
Saem e reúnem todos
Que saibam mais do que eles
Então os levam até a fabrica
Onde as máquinas de ataque cardíaco
Estão amarradas em seus ombros
E então o querosene
É trazido dos castelos
Por homens da seguradora que vão
Checar para ver se ninguém foge

Da Fileira da Desolação

Louvado seja o Netuno de Nero
 O Titanic navega ao poente
 E todos estão gritando
 “De Que Lado Você Está?”
 E Ezra Pound e T. S. Eliot
 (Estão) lutando na torre do capitão
 Enquanto os cantores de Calipso estão rindo deles
 E pescadores seguram flores
 Entre a janela e o mar
 Onde as lindas sereias fluem
 E ninguém precisa pensar muito
 Na Fileira da Desolação

Sim, eu recebi sua carta ontem
 (Sobre a ocasião que a maçaneta da porta quebrou)
 Quando me perguntou como eu estava indo
 Era algum tipo de brincadeira?
 Todas essas pessoas que você menciona
 Sim, eu os conheço, são todos bem toscos
 Eu tive que rearrumar seus rostos
 E dar a todos outro nome
 Agora não consigo ler muito bem
 Não me mande mais cartas, não
 A não ser que você as enderece
 Para a Fileira da Desolação

Em 1969, Dylan contou à revista *Rolling Stone* que escreveu *Desolation Row* no banco de trás de um táxi. Com mais de onze minutos de duração e dez estrofes bem elaboradas, a canção é repleta de símbolos históricos e imagens que beiram o absurdo, como Einstein disfarçado de Robin Hood e Ezra Pound lutando com T.S. Eliot numa torre.

“Em termos, a canção apresenta um carnaval de Fellini sobre a futilidade humana, observado por Dylan que olha para baixo, de um ponto elevado, a ‘Fileira da Desolação’. É tão poderosa e subversiva quanto algumas de suas canções mais diretas de protesto” (WILLIAMSON, 2006: 228). Personagens históricos da ciência, religião e da literatura são colocados como elenco da narrativa, transformando-a numa colagem de figuras surrealistas e irônicas. Musicalmente, a canção difere em tom das outras composições de *Highway 61 Revisited*. Em vez das guitarras, órgão e *blues-rock*, soam apenas dois violões elétricos tocados por Dylan e Bruce Langhorne, músico folk do cenário de Greenwich Village.

De acordo com Moore (2007), os versos “a perfect image of a priest” e “her sin is her lifelessness” da música de Dylan são recortes diretos do livro *Desolation Angels* de Kerouac. Com o livro publicado em maio de 1965 e o álbum gravado em agosto do mesmo ano, é evidente que a obra de Kerouac tenha influenciado Dylan em sua composição.

Desolation Row, em comparação com as demais músicas do disco, tem estilo voltado para o folk, letra formada por um conjunto de pequenas histórias miticamente caricatas, e uma melodia lenta como a de um recital poético. Ao associar os personagens a situações burlescas e surreais, Dylan aproxima-se das técnicas de *Belief* que sugerem ao escritor que trabalhe do miolo exato de suas idéias e nade no mar da linguagem, como se escrevesse uma coletânea a ser armazenada para si mesmo. Há ainda marcada na música a não-seletividade de expressões, mas sim a livre associação de idéias seguidas pela fluência subjetiva da mente, descrita em *Essentials*. Apesar de não apresentar tantos caracteres da prosódia bop - como a escrita desenfreada e pontuação quase ausente -, a inclusão de frases da obra de Kerouac e os elementos identificados anteriormente já são necessários à comprovação da influência beat na composição.

3.5.5 *Like a Rolling Stone – Highway 61 Revisited (1965)*

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?

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?

Tradução – Como uma Pedra Rolante (por Gil Brandão)

Era uma vez, você se vestia tão bem
 Jogava esmola aos mendigos em seu auge, não foi?
 As pessoas chamavam, dizendo "Cuidado boneca, você está pedindo para cair"
 Você achou que todos eles estavam brincando com você
 Você costumava rir disso
 Todo mundo que ficava vadiando ao redor
 Agora você não fala tão alto
 Agora você não parece tão orgulhosa
 De estar tendo que vasculhar pela sua próxima refeição.

Como se sente?
 Como se sente?
 Por estar sem um lar?
 Como uma completa estranha?
 Como uma pedra que rola?

Você freqüentou a melhor escola muito bem, Senhorita Solitária
 Mas você sabe que você apenas ficava enchendo a cara lá
 E ninguém jamais lhe ensinou como viver nas ruas
 E agora você descobre que você vai ter que se acostumar com isso
 Você dizia que jamais condescenderia
 Com o vagabundo misterioso, mas agora você percebe
 Que ele não está vendendo álibis
 Enquanto você olha fixamente para o vácuo de seus olhos
 E o pergunta, você quer fazer um trato?

Como se sente?
 Como se sente?
 Por estar por sua conta?
 Sem nenhuma direção para casa
 Como uma completa estranha
 Como uma pedra que rola?

Você nunca se virou para ver as carrancas dos equilibristas e dos palhaços
 Enquanto todos eles chegavam e faziam truques para você
 Você jamais entendeu que isso não é bom
 Você não deveria deixar as outras pessoas levarem pontapés no seu lugar
 Você antigamente cavalgava o cavalo cromado com seu diplomata
 Que carregava em seu ombro um gato siamês
 Não é difícil quando você descobre que
 Ele realmente não era tudo que aparentava ser
 Depois que ele levou de você tudo que podia roubar?

Como se sente?
 Como se sente?
 Por estar por sua conta?
 Sem nenhuma direção para casa
 Como uma completa estranha?
 Como uma pedra que rola?

Princesa no campanário e todas as pessoas bonitas
 Estão todas bebendo e pensando que estão por cima
 Trocando presentes caros e coisas
 Mas é melhor você surrupiar o seu anel de brilhante, é melhor você penhorá-lo, gata
 Você antigamente era tão entretida
 Com o Napoleão de trapos e a linguagem que ele usava
 Vá para ele agora, ele te chama, você não pode recusar
 Quando você não tem nada, você não tem nada a perder
 Você está invisível agora
 Você não tem mais segredos a ocultar.

Como se sente?
 Como se sente?
 Por estar por sua conta
 Sem nenhuma direção para casa
 Como uma completa estranha?
 Como uma pedra que rola?

"I wrote it. I didn't fail. It was straight", Bob Dylan disse sobre sua música logo após terminar de escrevê-la, em junho de 1965. Al Kooper, que toca órgão durante a música, lembra que "Não havia acordes a seguir, era tudo de ouvido. E era totalmente desorganizado, totalmente punk. Simplesmente aconteceu". Kooper, que até então era guitarrista e nunca havia tocado órgão numa gravação, pediu a Dylan para que mostrasse uma idéia para a música, e depois de algumas tentativas compôs o que seria a introdução da música considerada a mais famosa de Dylan até hoje.

As características mais marcantes de *Like a Rolling Stone* são a densa marca impressionista na linguagem de Dylan, e a acusação intensamente pessoal no tom de sua voz ao dizer "How does it feel?", acompanhadas de um rock apimentado e desafiador com seis minutos de duração.

A composição original tinha mais ou menos 20 páginas, e Dylan chama o guitarrista Mike Bloomfield para trabalhar com ele no texto e transformá-la em música, que logicamente teria vários trechos recortados. O cantor descreveu a canção da seguinte maneira: "It was telling someone something they didn't know.

Revenge. That's a better word, I had never thought of it as a song until one day I was at the piano and on the paper it was singing, 'how does it feel' in a slow motion pace. It was like swimming in lava (DYLAN apud WILLIAMSON, 2006: 226).

Como já citado anteriormente, a primeira apresentação ao vivo de *Like a Rolling Stone* foi feita no *Newport Folk Festival* em julho de 1965. Apesar das vaias e da reprovção fervorosa dos fãs ligados ao folk, Dylan transformou o pop-rock com sua polêmica composição. Munido de um vocal eletrificante e uma provocante performance em palco, Dylan provou a todos que sim, ele fazia *rock'n'roll* como ninguém havia tentado antes. " 'Rolling Stone' is the best song I wrote," ele diria em 1965. Segundo a Revista *Rolling Stone*, que elegeu a música como o melhor rock de todos os tempos, ainda é.

A canção não apresenta um estilo de escrita ligeiro e surrealista, nem tem blocos de texto mesclando-se aleatoriamente por uma inspiração. *Like a Rolling Stone* transmite uma sensação de não-esperança, cinismo, sarcasmo ao dizer "Como você se sente / Por estar por sua conta", revelando o caráter individualista e frio das cidades grandes, em especial nos subúrbios. Embalada por um rock bem elaborado e intensamente trabalhado, Dylan descarrega sua desilusão com a burguesia urbana, futilidade e ausência de valores com um vocal alucinado e vibrante.

Há uma técnica em *Belief* que diz para o escritor "contar a verdadeira história do mundo em um monólogo interno". Em *Like a Rolling Stone*, Dylan inova o método, ao contar a história de apenas uma garota e, ao invés de um monólogo interno, o cantor estabelece um diálogo, indagativo e escarnekedor. A pontuação na letra é marcada, mas desaparece no refrão, durante a pergunta "How does it feel", indicando uma não-preocupação do compositor em seguir ou não o academicismo gramatical.

O sentimento de decepção com o social, elemento frequente no convívio dos beatniks com os "american dreamers", fez com que um sentimento de desapego e, porque não, o costume com a solidão e o individualismo se tornassem características do grupo. Quando Kerouac diz "Sempre aceite perdas" em *Belief*, a música de Dylan reflete o ensinamento beat, ao dizer "Agora você não parece tão orgulhosa / Por ter que vasculhar pela sua próxima refeição / Como se sente?", com tons de desdém e vingança com aqueles que tanto repudiaram a imagem dos suburbanos, lembrando aqui outro item de *Belief*: "Louve o personagem com a desesperançosa solidão desumana".

Como pudemos perceber, nessa canção Dylan preferiu utilizar uma poética ligada ao beat, mas diversa das outras. Em *Like a Rolling Stone*, não vemos o surrealismo exarcebado e jazzístico junto a jorros de linguagem espontânea traduzida de pensamentos livres sem pausa. Nessa música, Dylan usa de um recurso muito freqüente por ele antigamente: a crítica social. Mas agora, ao invés do desafio ao *establishment* e o estímulo coletivo para que algo fosse feito – como em suas antigas “canções de protesto”-, o que encontramos é um sentimento de escárnio e abdicação involuntária de esperanças, desmistificando uma sociedade quebradiça e instável com indivíduos desprovidos de valores humanos, que a qualquer momento podem descobrir (assim como os beats costumavam dizer e ocorre na música) que a realidade em que vivem “realmente não era tudo que aparentava ser”.

A união entre literatura e música – tão almejada por Kerouac, e segundo nossa teoria, representada por Bob Dylan – não é um assunto atual. Nada melhor do que usar o pensamento de Aristóteles para justificar a conceituação de nossa pesquisa. No primeiro capítulo de sua obra *Poética*, que leva o título “Da poesia e da imitação segundo os meios, o objeto e o modo de imitação”, o autor comenta que “há gêneros que utilizam todos os meios de expressão (...), isto é, ritmo, canto, metro; assim procedem os autores de ditirambos, de nomos, de tragédias, de comédias” (ARISTÓTELES, 1997: 8). O autor de nomos referido por Aristóteles era tão somente Terpandro, poeta lírico dórico, cujas composições eram acompanhada por cítara, e considerado por alguns estudiosos como a primeira associação feita entre a poesia e a música.

Apesar da influência de Kerouac em Dylan ser comentada pelo músico tanto no documentário *No Direction Home* (2005) quanto em sua biografia *Crônicas – Volume Um* (2005), lembramos ao leitor que essas influências foram pouco comentadas por ele e que a pesquisa realizada teve como base a comparação literária-musical através de elementos estilísticos dos dois artistas analisados e de algumas poucas influências diretas encontradas, o que infelizmente não confirma com exatidão o vínculo de ligação entre os dois. Tanto Kerouac como Dylan são artistas que sempre rejeitaram títulos e exemplificações de suas obras (sem falar da aversão aos rótulos personificados por eles à força pelos fãs e pela mídia, como “pai dos beats”, “voz de uma geração”, etc). Diante disso, é preciso ressaltar que o objetivo desta pesquisa foi encontrar padrões estéticos que os aproximassem dentro de uma análise de linguagem e estilo, e não acorrentar os dois artistas a um elo cujo grau de profundidade não conhecemos.

O que existe, além da ligação estética e estilística entre Jack Kerouac e Bob Dylan, é a realização poético-musical nas músicas de Dylan, citada em uma frase de Eduardo Bueno do posfácio da biografia de Bob Dylan: “Para se inventar, Dylan fundiu poesia e música como os beats tinham tentado antes dele, mas jamais conseguiram” (BUENO in DYLAN, 2005: 322).

Portanto, levando em consideração tudo o que foi estudado ao longo do trabalho e o resultado da análise, é pertinente afirmar que a linguagem das músicas compostas por Dylan em seu período de transição musical pode representar a influência de Kerouac, mas é preciso lembrar, no entanto, que esta representação nem sempre é totalmente fiel. Isso porque, apesar de transcrever passagens diretas do livro *Desolation Angels* em *Desolation Row*, o método real utilizado para a criação, composição e inspiração do músico cabe somente a ele

descrever. A análise e a crítica literária permitem que cada um defina suas opiniões próprias sobre determinado assunto, e graças a isso baseamos nosso trabalho na comparação de estilos dos artistas, em busca de respostas para mais um exemplo da influência exercida pela literatura (ou poesia) em outras formas de manifestação artística.

As conclusões feitas nas análises das músicas seguem uma linha que vai ao encontro dos objetivos traçados para o trabalho, mas como já foi dito neste tópico, estas conclusões não são fechadas, pelo contrário: devem com o passar do tempo ir se adaptando a novas teorias, assim como aconteceu com todas as fontes estudadas ao longo da monografia. Buscou-se fazer uma pesquisa diferenciada, com relevância no estudo de aspectos pouco analisados por acadêmicos, o que acaba representando apenas uma ponta do enorme iceberg que é o universo artístico de Dylan, mas uma ponta que, se não for bem observada, pode ser a responsável pelo naufrágio de muitas teorias que não a contemplem com o devido respeito e admiração por esse grande artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1997.

BIVA, Antônio. WILLER, Cláudio. FRÓES, Leonardo. MUGGIATI, Roberto. **Alma Beat. Ensaios sobre a geração Beat**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BRANDÃO, Antônio Carlos. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Editora Moderna, 1990.

BRINKLEY, Douglas. **Diários de Jack Kerouac: 1947-1954**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2006.

DYLAN, Bob. **Crônicas Volume I**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

FOSTER, Edward Halsey. **Understanding the Beats**. University of South Carolina Press, 1992.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: Editora L&PM, 1999. Seleção de textos, tradução, prefácio e notas de Cláudio Willer.

JOY e GOFFMAN, Dan e Ken. **Contracultura através dos Tempos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

KEROUAC, Jack. **On the Road – Pé na Estrada**. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2006.

_____. **Diários de Jack Kerouac**. Porto Alegre: Editora L&PM, 2006: edição e introdução de Douglas Brinkley, tradução de Edmundo Barreiros.

_____. **Os Subterrâneos**. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2006.

_____. **Vagabundos Iluminados**. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2004.

_____. **Mexico City Blues: 242 Choruses**. New York: Groove Press, 1970.

MCCLURE, Michael. **A Nova Visão de Blake aos Beats**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

SNYDER, Gary. **Re-habitar - ensaios e poemas**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

WILLIAMSON, Nigel. **The Rough Guide to Bob Dylan**. New York: Penguin Books, 2006.

MONOGRAFIAS :

CÉSAR, Ligia Vieira. **Poesia e Política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. Curitiba: UFPR, 1990.

SCOVILLE, Eduardo H. M. L.. **A atuação da indústria fonográfica norte-americana no mercado da música rock/pop na década de 1960**. Curitiba: UFPR, 2002.

JORNAL:

LOPES, Rodrigo Garcia. **Kerouac: O inventor da prosódia bop espontânea**. In Caderno 2, Jornal O Estado de São Paulo, 23 de outubro de 1999.

REVISTAS:

NME. London: 1964,1965,1966. Edição original.

REVISTA RABISCO. **O último beatnik**. Por Marcelo Xavier: de 10 a 24 de janeiro de 2006. Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/72/direction_home.htm>. Acesso em: 23 abr. 2007.

REVISTA AGULHA Nº 41. **As aventuras e os subterrâneos de Jack Kerouac**. Por Cláudio Willer: Outubro de 2004 - Fortaleza, São Paulo. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag41kerouac.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2007.

REVISTA URUTÁGUA, nº 5. **Ensaio com beatniks. A musicalidade jazzística de uma poética espontânea**. Por Lucas Moreira dos Santos: 2005.

REVISTA "A HEBRAICA". **As canções judaicas de Woody Guthrie**. Por Ariel Fingerman: Janeiro de 2005 - Israel

DISCOGRAFIA:

DYLAN, Bob. **Bob Dylan**: 1962.

_____. **The Freewheelin'**: 1963.

_____. **The Times They Are A-Changin'**: 1964.

_____. **Another Side of Bob Dylan**: 1964.

_____. **Bringing It All Back Home**: 1965.

_____. **Highway 61 Revisited**: 1965.

DOCUMENTÁRIOS / FILMES:

PENNEBAKER, D. A. **Don't Look Back**: 1965.

ROWARD, Alk. **Renaldo and Clara**: 1975.

SCORSESE, Martin. **No Direction Home**: 2005.

SITES:

CATLIN, Roger. **Dylan, Scorsese**.

Disponível em: <<http://cinecartaz.publico.clix.pt/perfil.asp?id=123511>>.

Acesso em: 12 mar. 2007.

FREITAS, Carlos. **Bob Dylan 65 anos: The Times They Are A-Changin'**, publicado em 27/05/2006.

Disponível em: <<http://www.submusica.com/impop/2006/05/27/bob-dylan-65-anos-the-times-theyre-a-changin/>>. Acesso em: 13 mar. 2007.

HENTOFF, Nat. **Liner Notes of The Freewheelin'**. Disponível em:

<<http://www.bobdylan.com/moderntimes/linernotes/freewheelin.html>>.

Acesso em: 01 out. 2007.

KEROUAC, Jack. **Belief & Technique for Modern Prose**. Disponível em:

<<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-technique.html>>.

Acesso em: 20 mar. 2007.

_____. **Essentials of Spontaneous Prose.** Disponível em:
<<http://www.english.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-spontaneous.html>>.
Acesso em: 20 mar. 2007.

LOPES, Marcos Carvalho. **A Beat Generation e o aprendizado na highway.**
Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/blogs/a-beat-generation-e-o-aprendizado-na-highway>>. Acesso em: 04 mar. 2007.

MASINI, Fernando. **A revolução beatnik.**
Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2811,2.shl>>.
Acesso em: 07 mar. 2007.

MOORE, Dave. **Was Bob Dylan influenced by Jack Kerouac?**
Disponível em: <<http://www.wordsareimportant.com/kerouaccorner.htm>>.
Acesso em: 25 abr. 2007.

PEREIRA, Carlos Alberto. **O que é contracultura?** Col. Primeiros Passos – Nova Cultural/Brasiliense, 1983.
Citado em: <http://www.joplin.hpg.ig.com.br/princ_introducao.htm>.
Acesso em: 09 mar. 2007.

ROLLING STONE. **Biography of Bob Dylan.**
Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/artists/bobdylan/biography>>.
Acesso em: 20 abr. 2007.

ROLLING STONE. **Discography of Bob Dylan.**
Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/artists/bobdylan/discography>>.
Acesso em: 20 abr. 2007.

LETRAS DE MÚSICAS:

DYLAN, Bob. **Blowin' in the Wind: The Freewheelin',** 1963.
Disponível em: <<http://www.bobdylan.com/moderntimes/songs/blowin.html>>.
Acesso em: 23 abr. 2007.

_____. **Chimes of Freedom: Another Side of Bob Dylan,** 1964.
Disponível em: <<http://www.bobdylan.com/moderntimes/songs/chimes.html>>.
Acesso em: 23 abr. 2007.

_____. **Subterranean Homesick Blues: Bringing It All Back Home,** 1965.
Disponível em: <<http://www.bobdylan.com/moderntimes/songs/subterranean.html>>.
Acesso em: 23 abr. 2007.

_____. **Desolation Row: Highway 61 Revisited,** 1965.
Disponível em: <<http://www.bobdylan.com/moderntimes/songs/desolation.html>>.
Acesso em: 23 abr. 2007.

_____. **Like a Rolling Stone: Highway 61 Revisited**, 1965.
Disponível em: <<http://www.bobdylan.com/moderntimes/songs/rolling.html>>.
Acesso em: 23 abr. 2007.

ANEXOS

ANEXO 1	91
ANEXO 2	93
ANEXO 3	95
ANEXO 4	97
ANEXO 5	103
ANEXO 6	105
ANEXO 7	108
ANEXO 8	111
ANEXO 9	113
ANEXO 10.....	120

ANEXO 1

**"This Is the Beat Generation"
A 26-year-old defines his times.**

New York Times Magazine

November 16, 1952

by John Clellon Holmes

The wild boys of today are not lost. Their flushed, often scoffing, always intent faces elude the word, and it would sound phony to them. For this generation conspicuously lacks that eloquent air of bereavement which made so many of the exploits of the Lost Generation symbolic actions. Furthermore, the repeated inventory of shattered ideals, and the laments about the mud in moral currents, which so obsessed the Lost Generation does not concern young people today. They take it frighteningly for granted. They were brought up in these ruins and no longer notice them. They drink to "come down" or "get high," not to illustrate anything. Their excursions into drugs or promiscuity come out of curiosity, not disillusionment.

Only the most bitter among them would call their reality a nightmare and protest that they have indeed lost something, the future. But ever since they were old enough to imagine one, that has been in jeopardy anyway. The absence of personal and social values is to them, not a revelation shaking the ground beneath them, but a problem demanding a day-to-day solution. How to live seems to them much more crucial than why. And it is precisely at this point that the copywriter and the hot-rod driver meet, and their identical beatness becomes significant, for, unlike the Lost Generation, which was occupied with the loss of faith, the Beat Generation is becoming more and more occupied with the need for it. As such, it is a disturbing illustration of Voltaire's reliable old joke: "If there were no God, it would be necessary to invent Him." Not content to bemoan His absence, they are busily and haphazardly inventing totems for Him on all sides...

In the wildest hipster, making a mystique of bop, drugs and the night life, there is no desire to shatter the drugs and the night life, there is no desire to shatter the "square" society in which he lives, only to elude it. To get on a soapbox or write a manifesto would seem to him absurd.... Equally, the young PeRepublican, though often seeming to hold up Babbitt as his culture hero, is neither vulgar nor materialistic, as Babbitt was. He conforms because he believes it is socially practical, not necessarily virtuous. Both positions, however, are the result of more or less the same conviction -- namely that the valueless abyss of modern life is unbearable.

Disponível em: <<http://www.rooknet.com/beatpage/writers/holmes.html>>. Acesso em: 23 jul. 2007.

ANEXO 2

ANEXO 3

BIBLIOGRAFIA - JACK KEROUAC

- **The Town and the City** [1950]
- **On the Road** [1957]
- **The Subterraneans** [1958]
- **The Dharma Bums** [1958]
- **Doctor Sax** [1959]
- **Mexico City Blues: 242 Choruses** [1959]
- **Maggie Cassidy** [1959]
- **Tristessa** [1960]
- **Lonesome Traveler** [1960]
- **The Scripture of the Golden Eternity** [1960]
- **Book of Dreams** [1961]
- **Pull My Daisy** [1961]
- **Big Sur** [1962]
- **Visions of Gerard** [1963]
- **Desolation Angels** [1965]
- **Satori in Paris** [1966] .
- **Vanity of Duluo: An Adventurous Education, 1935-46** [1968]
- **Pic: A Novel** [1971]
- **Scattered Poems** [1971]
- **Visions of Cody** [1973]
- **Trip Trap - Haiku (with Albert Saijo & Lew Welch)** [1973]
- **Heaven and Other Poems** [1977]
- **Pomes All Sizes** [1992]
- **Old Angel Midnight** [1993]
- **Good Blonde & Others** [1993]
- **Selected Letters, Vol 1** [1995]
- **San Francisco Blues** [1995]
- **Book of Blues** [1995]
- **Some of the Dharma** [1997]
- **Atop an Underwood** [1999]
- **Jack Kerouac: Selected Letters, Vol 2, 1957-1969** [2000]
- **Book of Dreams, first unabridged edition** [2001]
- **Orpheus Emerged** [2002]
- **Book of Haikus** [2003]
- **The Beat Generation (a play)** [2005]
- **Book of Sketches** [2006]

Disponível em: <<http://www.wordsareimportant.com/kerouac.htm>>.

Acesso em: 20 mar. 2007.

ANEXO 4

Jack Kerouac Characters

Real names and their aliases, alphabetically:

Alan Ansen

Book of Dreams - Irwin Swenson
 On the Road - Rollo Greb
 The Subterraneans - Austin Bromberg

William Burroughs

Book of Dreams - Bull Hubbard
 Desolation Angels - Bull Hubbard
 On the Road - Old Bull Lee
 The Subterraneans - Frank Carmody
 The Town and the City - Will Dennison
 Vanity of Duluoz - Will Hubbard

Bill Canastra

Visions of Cody - Finistra

Lucien Carr

Big Sur – Julian
 Book of Dreams – Julian Love
 On The Road – Damion
 The Subterraneans – Sam Vedder
 The Town and the City - Kenneth Wood
 Vanity of Duluoz - Claude de Maubris

Carolyn Cassady

Big Sur – Evelyn
 Desolation Angel – Evelyn
 On the Road – Camille
 The Dharma Bums - Evelyn
 Visions of Cody - Evelyn

Cathy Cassady

On the Road - Amy Moriarty
 Visions of Cody - Emily Pomeray

Jamie Cassady

On the Road - Joanie Moriarty
 Visions of Cody - Gaby Pomeray

John Allen Cassady

Big Sur - Timmy John Pomeray
 Visions of Cody - Timmy Pomeray

Neal Cassady

Big Sur - Cody Pomeray
 Book of Dreams - Cody Pomeray
 Desolation Angels - Cody Pomeray
 The Dharma Bums - Cody Pomeray
 The Subterraneans - Leroy
 On the Road - Dean Moriarty
 Visions of Cody - Cody Pomeray

Hal Chase

On the Road - Chad King
 Visions of Cody - Val Hayes

Gregory Corso

Book of Dreams - Raphael Urso
 Desolation Angels - Raphael Urso
 The Subterraneans - Yuri Gligoric

Elise Cowen

Desolation Angels - Barbara Lipp

Henri Cru

Desolation Angels - Deni Bleu
 Lonesome Traveler - Deni Bleu
 On the Road - Remi Boncoeur
 Visions of Cody - Deni Bleu
 Vanity of Duluoz - Deni Bleu

Robert Duncan

Desolation Angels - Geoffrey Donald

Lawrence Ferlinghetti

Big Sur - Lorenzo Monsanto

William Gaddis

The Subterraneans - Harold Sand

Bill Garver

Desolation Angels - Old Bull Gaines
 Tristessa - Old Bull Gaines
 Visions of Cody - Harper

Allen Ginsberg

Big Sur - Irwin Garden
 Book of Dreams - Irwin Garden
 Desolation Angels - Irwin Garden
 The Dharma Bums - Alvah Goldbrook
 On the Road - Carlo Marx
 The Subterraneans - Adam Moorad
 The Town and the City - Leon Levinsky
 The Vanity of Duluoz - Irwin Garden
 Visions of Cody - Irwin Garden

Louis Ginsberg

Desolation Angels - Harry Garden

Joyce Glassman

Desolation Angels - Alyce Newman

Diana Hansen

On the Road - Inez
 Visions of Cody - Diane

Joan Haverty

On the Road - Laura

Luanne Henderson (Cassady)

On the Road - Mary Lou
 The Subterraneans - Annie
 Visions of Cody - Joanna Dawson

Al Hinkle

Book of Dreams - Ed Buckle
 On the Road - Ed Dunkel
 Visions of Cody - Slim Buckle

Helen Hinkle

On the Road - Galatea Dunkel
 Visions of Cody - Helen Buckle

John Clellon Holmes

Book of Dreams - James Watson
 On the Road - Tom Saybrook
 The Subterraneans - Balliol MacJones
 Visions of Cody - Wilson

Herbert Huncke

Book of Dreams - Huck
 On the Road - Elmer Hassel
 The Town and the City - Junky

Natalie Jackson

Book of Dreams - Rosemarie
 The Dharma Bums - Rosie Buchanan

Randall Jarrell

Desolation Angels - Varnum Random

Frank Jeffries

On the Road - Stan Shepard
 Visions of Cody - Dave Sherman

David Kammerer

The Town and the City - Waldo Meister

Lenore Kandel

Big Sur - Romana Swartz

Caroline Kerouac

The Dharma Bums - Nin
 Doctor Sax - Catherine "Nin" Duluoz
 Maggie Cassidy - Nin

Gerard Kerouac

Doctor Sax - Gerard Duluoz
 The Town and the City - Julian Martin
 Visions of Gerard - Gerard Duluoz

Gabrielle Kerouac

Doctor Sax - Ange
 On the Road - Sal's Aunt
 The Town and the City - Marguerite Martin
 Vanity of Duluoz - Ange

Jack Kerouac

Big Sur - Jack Duluoz
 Book of Dreams - Jack Duluoz
 Desolation Angels - Jack Duluoz
 The Dharma Bums - Ray Smith
 Maggie Cassidy - Jack Duluoz
 On the Road - Sal Paradise
 Satori in Paris - Jack Duluoz
 The Subterraneans - Leo Percepied
 The Town and the City - Peter Martin
 Tristessa - Jack Duluoz
 The Vanity of Duluoz - Jack Duluoz
 Visions of Cody - Jack Duluoz
 Visions of Gerard - Jack Duluoz

Leo Kerouac

Doctor Sax - Emil "Pop" Duluoz
 Maggie Cassidy - Emil "Pop" Duluoz
 The Town and the City - George Martin
 Vanity of Duluoz - Emil "Pop" Duluoz
 Visions of Gerard - Emil "Pop" Duluoz

Philip Lamantia

Desolation Angels - David D'Angeli
 The Dharma Bums - Francis DaPavia
 Tristessa - Francis DaPavia

Robert LaVigne

Big Sur - Robert Browning
 Desolation Angels - Levesque

Norman Mailer

Desolation Angels - Harvey Marker

Michael McClure

Big Sur - Pat McLear
 Desolation Angels - Patrick McLear
 The Dharma Bums - Ike O'Shay

Locke McCorkle

Desolation Angels - Kevin McLoch
 The Dharma Bums - Sean Monahan

James Merrill

Desolation Angels - Merrill Randall

John Montgomery

Desolation Angels - Alex Fairbrother
 The Dharma Bums - Henry Morley

Jerry Newman

Book of Dreams - Danny Richman
 The Subterraneans - Larry O'Hara
 Visions of Cody - Danny Richman

Peter Orlovsky

Book of Dreams - Simon Darlovsky
 Desolation Angels - Simon Darlovsky
 The Dharma Bums - George

Eddie Parker

The Town and the City - Judie Smith
 Visions of Cody - Elly
 Vanity of Duluoz - Edna "Johnnie" Palmer

Kenneth Rexroth

The Dharma Bums - Rheinhold Cacoethes

Gary Snyder

Big Sur - Jarry Wagner
 The Dharma Bums - Japhy Ryder

Allen Temko

Book of Dreams - Irving Minko
 On the Road - Roland Major
 Visions of Cody - Allen Minko

Gore Vidal

The Subterraneans - Arial Lavalina

Esperanza Villanueva

Tristessa - Tristessa

Joan Vollmer (Adams)

On the Road – Jane Lee

The Subterraneans - Jane

The Town and the City - Mary Dennison

Vanity of Duluoos - June

Ed Uhl

On the Road - Ed Wall

Visions of Cody - Ed Wehle

Alan Watts

Big Sur - Arthur Wayne

Desolation Angels - Alex Aums

Lew Welch

Big Sur - David Wain

Philip Whalen

Big Sur - Ben Fagan

The Dharma Bums - Warren Coughlin

William Carlos Williams

Desolation Angels - Dr. Williams

Disponível em: <<http://www.wordsareimportant.com/kerouac.htm>>.

Acesso em: 20 mar. 2007.

ANEXO 5

BELIEF & TECHNIQUE FOR MODERN PROSE

Jack Kerouac

1. Scribbled secret notebooks, and wild typewritten pages, for yr own joy
2. Submissive to everything, open, listening
3. Try never get drunk outside yr own house
4. Be in love with yr life
5. Something that you feel will find its own form
6. Be crazy dumb saint of the mind
7. Blow as deep as you want to blow
8. Write what you want bottomless from bottom of the mind
9. The unspeakable visions of the individual
10. No time for poetry but exactly what is
11. Visionary tics shivering in the chest
12. In tranced fixation dreaming upon object before you
13. Remove literary, grammatical and syntactical inhibition
14. Like Proust be an old teahead of time
15. Telling the true story of the world in interior monolog
16. The jewel center of interest is the eye within the eye
17. Write in recollection and amazement for yourself
18. Work from pithy middle eye out, swimming in language sea
19. Accept loss forever
20. Believe in the holy contour of life
21. Struggle to sketch the flow that already exists intact in mind
22. Dont think of words when you stop but to see picture better
23. Keep track of every day the date emblazoned in yr morning
24. No fear or shame in the dignity of yr experience, language & knowledge
25. Write for the world to read and see yr exact pictures of it
26. Bookmovie is the movie in words, the visual American form
27. In praise of Character in the Bleak inhuman Loneliness
28. Composing wild, undisciplined, pure, coming in from under, crazier the better
29. You're a Genius all the time
30. Writer-Director of Earthly movies Sponsored & Angeled in Heaven

Disponível em:

<<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-technique.html>>.

Acesso em: 20 mar. 2007.

ANEXO 6

ESSENTIALS OF SPONTANEOUS PROSE

Jack Kerouac

SET-UP The object is set before the mind, either in reality. as in sketching (before a landscape or teacup or old face) or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object.

PROCEDURE Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image.

METHOD No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas-but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases)--"measured pauses which are the essentials of our speech"--"divisions of the sounds we hear"- "time and how to note it down." (William Carlos Williams)

SCOPING Not "selectivity" of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash)-Blow as deep as you want-write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then reader cannot fail to receive telepathic shock and meaning-excitement by same laws operating in his own human mind.

LAG IN PROCEDURE No pause to think of proper word but the infantile pileup of scatological buildup words till satisfaction is gained, which will turn out to be a great appending rhythm to a thought and be in accordance with Great Law of timing.

TIMING Nothing is muddy that runs in time and to laws of time-Shakespearian stress of dramatic need to speak now in own unalterable way or forever hold tongue-no revisions (except obvious rational mistakes, such as names or calculated insertions in act of not writing but inserting).

CENTER OF INTEREST Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at moment of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion-Do not afterthink except for poetic or P. S. reasons. Never afterthink to "improve" or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind-tap from yourself the song of yourself, blow!-now!-your way is your only way-"good"-or "bad"-always honest ("ludi- crous"), spontaneous, "confessionals" interesting, because not "crafted." Craft is craft.

STRUCTURE OF WORK Modern bizarre structures (science fiction, etc.) arise from language being dead, "different" themes give illusion of "new" life. Follow roughly outlines in outfanning movement over subject, as river rock, so mindflow over jewel-center need (run your mind over it, once) arriving at pivot, where what was dim-formed "beginning" becomes sharp-necessitating "ending" and language

shortens in race to wire of time-race of work, following laws of Deep Form, to conclusion, last words, last trickle-Night is The End.

MENTAL STATE If possible write "without consciousness" in semi-trance (as Yeats' later "trance writing") allowing subconscious to admit in own uninhibited interesting necessary and so "modern" language what conscious art would censor, and write excitedly, swiftly, with writing-or-typing-cramps, in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm, Reich's "beclouding of consciousness." Come from within, out-to relaxed and said.

Disponível em:

<<http://www.english.upenn.edu/~afilreis/88/kerouac-spontaneous.html>>.

Acesso em: 20 mar. 2007.

ANEXO 7

Re: Desolation Angels
De: Dave Moore (dave@djmoore.fsnet.co.uk)
Enviada: segunda-feira, 20 de agosto de 2007 13:04:15
Para: Gisele Pacola (giselepacola@hotmail.com)

Hi Gisele,

There is an important section in *Desolation Angels* where Kerouac writes about visiting a jazz club in San Francisco (in 1956). Kerouac also recorded a reading of this piece for his Verve LP, in 1958.

"Let's go to the Cellar and hear the jazz," so we cut around the corner and just as we walk in the streetdoor I hear them baying down there, a full group of tenors and altos and trumpets riding in for the first chorus -- Boom, we walk in just in time for the break, bang, a tenor is taking the solo, the tune is simply "Georgia Brown" -- the tenor rides it big and heavy with a big tone -- They've come from Fillmore in cars, with their girls or without, the cool colored cats of Sunday San Fran in incredibly beautiful neat sports attire, to knock your eyes out, shoes, lapels, ties, no-ties, studs -- They've brought their horns in taxis and in their own cars, pouring down into the Cellar to really give it some class and jazz now, the Negro people who will be the salvation of America -- I can see it because the last time I was in the Cellar it was full of surly whites waiting around a desultory jam session to start a fight and finally they did, with my boy Rainey who was knocked out when he wasn't looking by a big mean brutal 250-pound seaman who was famous for getting drunk with Dylan Thomas and Jimmy the Greek in New York -- Now everything is too cool for a fight, now it's jazz, the place is roaring, all beautiful girls in there, one mad brunette at the bar drunk with her boys -- One strange chick I remember from somewhere, wearing a simple skirt with pockets, her hands in there, short haircut, slouched, talking to everybody -- Up and down the stairs they come -- The bartenders are the regular band of Jack, and the heavenly drummer who looks up in the sky with blue eyes, with a beard, is wailing beer-caps of bottles and jamming on the cash register and everything is going to the beat -- It's the beat generation, it's beat, it's the beat to keep, it's the beat of the heart, it's being beat and down in the world and like oldtime lowdown and like in ancient civilizations the slave boatmen rowing galleys to a beat and servants spinning pottery to a beat -- The faces! There's no face to compare with Jack Minger's who's up on the bandstand now with a colored trumpeter who outblows him wild and Dizzy but Jack's face overlooking all the heads and smoke -- He has a face that looks like everybody you've ever known and seen on the street in your generation, a sweet face -- Hard to describe -- sad eyes, cruel lips, expectant gleam, swaying to the beat, tall, majestic -- waiting in front of the drugstore -- A face like Huck's in New York (Huck whom you'll see on Times Square, somnolent and alert, sad-sweet, dark, beat, just out of jail, martyred, tortured by sidewalks, starved for sex and companionship, open to anything, ready to introduce new worlds with a shrug) -- The colored big tenor with the big tone would like to be blowing Sunny Stitts clear out of Kansas City roadhouses, clear, heavy, somewhat dull and unmusical ideas which nevertheless never leave the music, always there, far out, the harmony too complicated for the motley bums (of music-understanding) in there -- but the musicians hear -- The drummer is a sensational 12-year-old Negro boy who's not allowed to drink but can play, tremendous, a little lithe childlike Miles Davis kid, like early Fats Navarro fans you used to see in Espan Harlem, hep, small -- he thunders at the drums with a beat which is described to me by a near-standing Negro connoisseur with beret as a "fabulous

beat" -- On piano is Blondey Bill, good enough to drive any group -- Jack Minger blows out and over his head with these angels from Fillmore, I dig him -- It's terrific -- I just stand in the outside hall against the wall, no beer necessary, with collections of in-and-out listeners, with Sliv, and now here returns Chuck Berman (who is a colored kid from West Indies who barged into my party six months earlier high with Cody and the gang and I had a Chet Baker record on and we hoofed at each other in the room, tremendous, the perfect grace of his dancing, casual, like Joe Louis casually hoofing)-- He comes now in dancing like that, glad -- Everybody looks everywhere, it's a jazz-joint and beat generation madtrick, you see someone, "Hi," then you look away elsewhere, for something someone else, it's all insane, then you look back, you look away, around, everything is coming in from everywhere in the sound of the jazz -- "Hi" -- "Hey" -- Bang, the little drummer takes a solo, reaching his young hands all over traps and kettles and cymbals and foot-peddle BOOM in a fantastic crash of sound -- 12 years old -- what will happen?

[Desolation Angels, Book 1, Chapter 77]

I hope this is useful for you.

Best wishes,

Dave

----- Original Message -----

From: Gisele Pacola

To: Dave Moore

Sent: Monday, August 20, 2007 1:27 PM

Subject: Desolation Angels

Hi, Moore...

Unhappily, there are no publication in Portuguese of Desolation Angels in Brasil... Any study or article that speaks about the book too.

A question for you...

According to your opinion, which are the more important literary aspects in Desolation Angels, in relation to the bop and modern prose?
There is some part of the book that you think important in this way?

Regards,

Gisele P.

ANEXO 8

"Bob Dylan: A Distinctive Folk-Song Stylist"

From the "New York Times", Friday, September 29, 1961.

by Robert Shelton

A bright new face in folk music is appearing at Gerde's Folk City. Although only 20 years old, Bob Dylan is one of the most distinctive stylists to play in a Manhattan cabaret in months.

Resembling a cross between a choir boy and a beatnik, Mr. Dylan has a cherubic look and a mop of tousled hair he partly covers with a Huck Finn black corduroy cap. His clothes may need a bit of tailoring, but when he works his guitar, harmonica or piano and composes new songs faster than he can remember them, there is no doubt that he is bursting at the seams with talent.

Mr. Dylan's voice is anything but pretty. He is consciously trying to recapture the rude beauty of a Southern field hand musing in melody on his porch. All the "husk and bark" are left on his notes and searing intensities pervades his songs.

Mr. Dylan is both comedian and tragedian. Like a vaudeville actor on the rural circuit, he offers a variety of droll musical monologues: "Talking Bear Mountain" lampoons the overcrowding of an excursion boat, "Talkin' New York" satirizes his troubles in gaining recognition and "Talking Havah Nageilah" burlesques the folk-music craze and the singer himself.

In his serious vein, Mr. Dylan seems to be performing in a slow-motion film. Elasticized phrases are drawn out until you think they may snap. He rocks his head and body, closes his eyes in reverie and seems to be groping for a word or a mood, then resolves the tension benevolently by finding the word and the mood.

Mr. Dylan's highly personalized approach toward folk song is still evolving. He has been sopping up influences like a sponge. At times, the drama he aims at is off-target melodrama and his stylization threatens to topple over as a mannered excess.

But if not for every taste, his music-making has the mask of originality and inspiration, all the more noteworthy for his youth. Mr., Dylan is the more noteworthy for his youth. Mr. Dylan is vague about his antecedents and birthplace, but it matters less where he has been than where he is going, and that would seem to be straight up.

Disponível em:

<<http://www.bobdylan.com/moderntimes/linernotes/bobdylan.html>>.

Acesso em: 02 out. 2007.

ANEXO 9

DISCOGRAFIA - BOB DYLAN



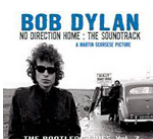
Dylan – 2007



Modern Times – 2006



The Best Of Bob Dylan – 2005



No Direction Home – 2005



Live 1964 – 2004



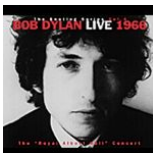
Live 1975 – 2002



"Love and Theft" - 2001



The Essential Bob Dylan - 2000



Live 1966 – 1998



Time Out Of Mind – 1997



MTV Unplugged – 1995



Bob Dylan's Greatest Hits, Vol. 3 – 1994



World Gone Wrong – 1993



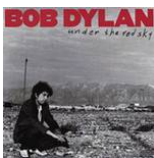
The 30th Anniversary Concert Celebration – 1993



Good as I Been to You – 1992



The Bootleg Series Volumes 1-3 – 1991



Under the Red Sky - 1990



Oh Mercy – 1989



Down in the Groove – 1988



Dylan & the Dead – 1988



Knocked Out Loaded – 1986



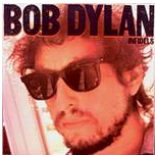
Biograph – 1985



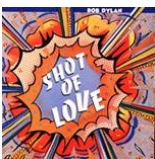
Empire Burlesque – 1985



Real Live – 1984



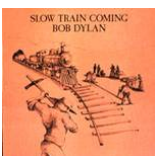
Infidels – 1983



Shot of Love – 1981



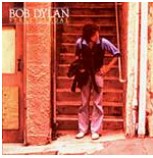
Saved – 1980



Slow Train Coming – 1979



At Budokan – 1979



Street Legal – 1978



Hard Rain – 1976



Desire – 1976



The Basement Tapes – 1975



Blood on the Tracks – 1975



Before the Flood – 1974



Planet Waves – 1974



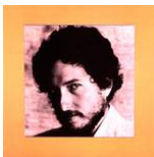
Dylan – 1973



Pat Garrett and Billy the Kid – 1973



Bob Dylan's Greatest Hits, Vol. 2 – 1971



New Morning – 1970



Self Portrait – 1970



Nashville Skyline – 1969



John Wesley Harding – 1967



Bob Dylan's Greatest Hits – 1967



Blonde on Blonde – 1966



Highway 61 Revisited – 1965



Bringing It All Back Home – 1965



Another Side of Bob Dylan – 1964



The Times They Are A-Changin' – 1964



The Freewheelin' Bob Dylan – 1963



Bob Dylan - 1962

ANEXO 10