

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



Bob Dylan: Música com Poesia

Telmo Rodrigues

Mestrado em Teoria da Literatura

2009

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA

Bob Dylan:
Música com Poesia

Telmo Rodrigues

Mestrado em Teoria da Literatura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor António Feijó

Lisboa
2009

Agradecimentos

O professor Antônio Feijó é o principal responsável por ter chegado a este mestrado e, muito antes de ser o excelente orientador que foi, já lhe era devido um muito profundo agradecimento pela inspiração. Ao professor Miguel Tamen, para além de toda a influência que o seu trabalho sobre mim exerceu, tenho que agradecer a disponibilidade e a crença. Ao professor João Figueiredo agradeço a paciência com a minha impaciência e as surpreendentes formas de olhar para a poesia, sem as quais este trabalho seria mais pobre.

Aos colegas do Programa devo agradecer a disponibilidade e a vontade de ajudar, com especial agradecimento aos colegas do Seminário de Orientação, com quem mantive interessantes conversas sobre estes e, sobretudo, outros assuntos. Seria injusto, no entanto, não mencionar a Ana, cuja ausência foi tão sentida quanto a presença inspiradora, e a Marina, que esteve sempre disponível.

O Bruno é o responsável por toda a bibliografia secundária e pelas discussões mais inesperadas e proficuas. Ao Zé tenho que agradecer as conversas de café sobre Wagner. Ao Pedro é difícil especificar o tipo de agradecimento, mas as minhas análises estão, e continuarão a estar, em dívida para com ele.

A Sandra e a Helena tiveram sempre uma palavra de encorajamento nas alturas mais difíceis.

Relembrar que a amizade da Cristina é um bem de luxo é um exercício que devia repetir mais vezes.

Aos meus pais, que me possibilitaram tudo e a quem não chega este espaço para expressar a minha gratidão.

À Dora, obviamente, por quem tudo foi, e será, feito.

Resumo

Esta tese analisa a possibilidade de se considerar letras de música como poemas. Para defender esta possibilidade começa-se por tentar perceber como identificamos poesia e, apoiado na ideia de Stanley Fish de que um poema é criado pela sua interpretação, analisam-se alguns textos de Bob Dylan sob uma teoria particular, no caso a teoria da “dicção pura”, de Donald Davie. Consciente de que esta abordagem deixa de fora a questão central, nomeadamente a música, analisa-se a relação entre música e poesia e a forma como esta se estabeleceu historicamente, chegando à conclusão de que, na análise de uma letra de música, o objecto central não pode ser apenas o texto, mas sim a performance. Os dois capítulos finais analisam, respectivamente, os problemas decorrentes de considerar o objecto de análise a performance e a possibilidade de, através da aproximação a problemáticas levantadas por Stanley Cavell a propósito de análises de filmes, conceber uma nova abordagem crítica a estes textos.

Abstract

This work analyses the possibility of looking at music lyrics as poems. In order to do so, we begin with considerations on how to recognise poetry and, based on Stanley Fish's idea that interpretations create the poem, we explore a corpus of Bob Dylan's works under Donald Davie's theory of "pure diction". Aware that this does not account for the absence of the music in the analysis of the texts, we establish a study of the historical relation between music and poetry, from which we conclude that the central object of analysis cannot be the text alone but the performance itself. The last two chapters consider the problems that arise from analysing the performance of a song as such while aiming at a new critical approach to Dylan's texts, drawn from Stanley Cavell's philosophical queries, as far as film is concerned.

Poesia – Música – Interpretação – Dylan – Davie – Cavell

Poetry – Music – Interpretation – Dylan – Davie – Cavell

Notas

As letras de música aqui transcritas são o resultado de um cruzamento de várias fontes, as quais devem ser lembradas, mesmo tendo em conta que algumas vezes não foram seguidas rigorosamente, tendo sido alteradas, ocasionalmente, em função das performances dos autores citados. Assim, para as letras de Bob Dylan usei, como fontes primárias, o site <http://www.bobdylan.net> e os livros *Bob Dylan: Canções Volume 1 (1962-1973)* e *Bob Dylan: Canções Volume 2 (1974-2001)*, ambos publicados pela Relógio d'Água (edição bilingue com tradução de Angelina Barbosa e Pedro Serrano). A letra de Bill Callahan, pela dificuldade em reconstruir o texto, foi reproduzida após observação de várias versões em circulação na internet.

Os poemas de Paul Muldoon e Seamus Heaney são reproduzidos a partir da sétima edição de *The Norton Anthology of English Literature (vol. 2)*.

Índice

Introdução	10
I. Os Hediondos Sons do Rádio	13
II. O Fantasma da Electricidade	27
III. Melodias Cansadas.....	42
IV. Todas as Estradas	55
V. A Luz Que Não Brilha Nesta Página.....	70
Bibliografia	81
Anexo (letras citadas de Bob Dylan)	83
«Highway 61 Revisited».....	83
«Tryin' To Get To Heaven»	84
«I Dreamed I Saw St. Augustine»	85
«Idiot Wind»	85
«If You See Her, Say Hello».....	87
«If You See Her, Say Hello» (Bootleg Series, Vol. 1- 3).....	88

It reads lame now written down
It is frail now that it makes its sound

Woven Hand, «Slota Prow», *Mosaic*

Introdução

Tendo por base a obra de Bob Dylan, mas não se restringindo a esta, a tese que se segue pretende perceber, seguindo diversos caminhos, se é possível defender que há poesia naquilo a que genericamente nos referimos como a música popular. Sem entrar em grandes investigações sobre o que é, ou sobre o que não é, a música popular, convém notar que a expressão refere aqui o universo de gravações que começaram a ser registadas por volta do final do século XIX, com incidência particular naquelas formas de música que dependem da utilização da voz e, logo, de uma ideia de lírica. O facto de, à partida, se ignorar outros tipos de ocorrências semelhantes, como formas mais eruditas, não é indicador de que não possa haver poesia nessas formas, apenas que as mesmas não foram consideradas com especial atenção.

A escolha dos materiais a analisar recai, obviamente, sobre aqueles objectos que estão mais próximos de quem executa o trabalho, pelo que será justo afirmar que os exemplos usados não restringem as possibilidades de alargar esta noção a outras ocorrências, apenas denotam interesses particulares de quem assina o trabalho.

As posições seguidas tentam estabelecer vários caminhos possíveis para defender o ponto essencial, de que há poetas no universo dos cantores populares, embora seja necessário, por vezes, percorrer

caminhos que conduzem a becos, para que os mesmos possam ser abandonados.

Convém estabelecer que há pontos de partida sobre os quais alguns capítulos se articulam, embora esses pontos possam vir a ser postos em causa; talvez o mais importante seja a ideia de que não é possível defender uma definição de poesia que possa englobar todas as ocorrências daquilo a que se chama poesia; este ponto é particularmente sensível, uma vez que parece essencial, a quem avança para a defesa de um nome que não pertence ao cânone literário, definir à partida qual é a sua posição face à arte a que se dedica (se esta tese articulasse argumentos sobre a obra de Keats, por exemplo, então uma definição de poesia não seria requisito obrigatório).

Considere-se o seguinte ponto. Stanley Cavell, antes de analisar uma rotina de dança de Fred Astaire, adverte para uma dificuldade particular que poderá ser usada contra si:

Such critical pressure is what I mean to continue to bear as I turn to the second of the Astaire routines. This does not mean that I shall be choosing art over entertainment in my discussions of it. My insistent idea is that the intervention of film in western culture, especially perhaps in America, challenges our understanding of the distinction of high and low art, or of art and entertainment – which is not the same as denying the distinction.

(Stanley Cavell, «Fred Astaire Asserts the Right to Praise», *Philosophy the Day After Tomorrow*, p. 71)

Da mesma forma, para o exercício que se segue, convém notar que o que se está a propor não é uma distinção entre vários níveis de arte, ou sequer a propor que ao incluir determinados textos no universo da poesia sejamos obrigados a retirar-lhes o aspecto lúdico que lhes é atribuído. Tal como, para Cavell, a importância do cinema na cultura ocidental merece uma consideração especial, também a música popular deve ser alvo de uma atenção especial, exactamente pela posição de destaque que também detém na cultura ocidental; e tal como Cavell deixa expresso, a distinção entre artes maiores e artes menores foi posta em causa, não apenas pelo cinema e pela música popular, mas pelas possibilidades técnicas sobre as quais Walter Benjamin se debruça no ensaio «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». A ideia de que determinados autores, ou formas de arte, por não se incluírem dentro das noções canónicas de arte não pertencem a determinados mundos intelectuais (nomeadamente académicos) deve ser posta em causa, da mesma maneira que as convenções sobre a apreensão de formas de arte foram alteradas com o advento da possibilidade de reprodução técnica.

I. Os Hediondos Sons do Rádio

Numa introdução à edição em livro das letras de Nick Cave, a propósito de uma discussão sobre as qualidades poéticas de uma passagem específica da letra «Visions of Johanna»¹, de Bob Dylan, pode ler-se:

I had no desire to descend either into the nerdish, psycho-biographical slough of the Dylanologists, nor to ascend to the arid heights of those academics, who have hung on to their tenure by maintaining the view that some songwriters may be considered quite as much as “poets” as their unaccompanied counterparts. As far as I’m concerned, this approach has always begged the question: if lyricists are poets, then what are poets – presumably one-man bands without the band?

(Will Self, *Nick Cave: The Complete Lyrics 1978-2007*)

Qualquer defesa de que há poesia nas letras da música popular impõe desde logo uma necessidade de afastamento face à posição em que se coloca um fã, ou à posição inversa, a qual se coloca acima de uma fasquia de normalidade para defender o seu argumento a partir da superioridade intelectual (que não deixa de ser, em muitos casos, uma superioridade moral). Estas duas abordagens redundam em trabalhos que se desdobram em descodificações das letras como se estas servissem de mapa a uma biografia, ou, no caso das abordagens mais

¹ Os versos em causa são: «On the back of the fish truck that loads/ While my conscience explodes.»

académicas, numa excessiva atenção a influências literárias ou a desenvolvimentos de pormenores que acabam por deixar soterrados quaisquer vislumbres de qualidade que se possa encontrar na obra do autor. Na continuação da sua apresentação de um livro composto exclusivamente por letras de músicas, o autor do prefácio ao livro de Nick Cave protege a sua posição afirmando:

Whatever need we have for the esemplastic unities of sound, meaning and rhythm that were traditionally supplied by the spoken verse, we now find, amply, in sung lyrics.

(Will Self, *Nick Cave: The Complete Lyrics 1978-2007*)

As coisas são o que são e uma discussão alargada sobre o valor poético de um letrista acaba por ser desnecessária, face à posição que estes acabam por ter na sociedade; é inútil perder tempo em argumentação sobre o valor poético de um destes autores, mesmo que apoiada no vocabulário coleridgeano a que Cave negativamente alude, perante a evidência de que, independentemente das conclusões a que se possa chegar, estes continuarão a ter valor pela possibilidade de os ouvir e nada do que se acrescentar vai alterar essa posição; mas o mesmo poder-se-ia dizer sobre qualquer forma de arte: os livros estão aí para se ler, os quadros estão aí para se ver.

E no entanto esta posição final parece mais uma asserção do que uma mera relativização, há nela uma verdade que não podemos deixar de notar: a poesia, tal como a conhecemos, foi substituída. Mas substituída a que nível? Um académico será o primeiro a notar que tal

afirmação não é verdadeira, que a poesia continua a existir e a ser consumida, mesmo que numa escala menor; que a complexidade intrínseca à poesia afastou o leitor médio, mas que a poesia continua a persistir contra a ignorância geral. Seguindo de novo o raciocínio da introdução ao livro de Nick Cave, parece possível chegar a uma posição de compromisso:

The structure of pop songs – most of which derive from the holy miscegenation of the English ballad form and the eight-bar blues – the importance to them of melody, and their fairly short duration: all these factors meant that facile rhymes, basic narratives and straightforward sentiments made for the best lyrics.

(Will Self, *Nick Cave: The Complete Lyrics 1978-2007*)

Talvez aquilo que encontramos na música popular seja uma forma mais simplista de poesia, uma poesia para massas, que encontram nestas composições a satisfação que outrora encontravam noutra tipo de poesia.

É discutível que um texto, para ser considerado como pertencendo à categoria poesia, tenha necessariamente que ser complexo, embora esta ideia seja muito cara a alguns, convenientemente alimentados por textos e teorias modernistas que mudaram a forma de pensar a poesia; por outro lado, é preciso reconsiderar a noção de que a poesia de massas tenha que ser simplista e introduzir o nome de Shakespeare poderá ser demasiado evidente, mas nem por isso deixa de ser uma verdade indesmentível que o

sucesso deste, à época mas não só, se apoia em textos que ainda hoje são motivos de controvérsia crítica. Volta então a colocar-se a saída mais fácil, isto é, considerar que estes textos existem, são ouvidos e entendidos por um grande número de pessoas e que, como tal, uma análise dos mesmos não acrescentará nada de novo.

Stanley Cavell, ao iniciar uma análise pormenorizada de um segmento do filme *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953)², relembra uma parábola de Wittgenstein:

Se eu me incline a supor que um rato nasce por geração espontânea a partir de trapos pardos e poeira, então é bom que examine rigorosamente estes trapos, para ver como é que um rato se podia ter lá escondido, como é que lá entrou, etc. Mas se estou convencido de que um rato não pode nascer a partir destas coisas, então é supérfluo proceder a esta investigação. Mas primeiro temos que aprender a compreender o que é que na Filosofia se opõe à consideração dos pormenores.

(Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, #52)

É plausível assumir que um rato não nasce por geração espontânea de um monte de trapos, mas, tenha lá nascido ou não, se sai desse monte de trapos, então talvez o melhor seja mesmo investigar esses trapos. Esta é a melhor analogia para o exercício que se pretende fazer, uma vez que, para algumas pessoas, a possibilidade de encontrar um poeta no meio do universo da música popular está próxima da ideia de que

² Stanley Cavell, «Fred Astaire Asserts the Right to Praise», *Philosophy the Day After Tomorrow*, p. 70

um rato pode nascer por geração espontânea no meio de trapos; mas, para estar seguro, uma investigação não poderá ser muito prejudicial.

Perceber a relutância em considerar como poetas autores que pertencem a um mundo diferente do literário passa, necessariamente, por reconhecer que há uma forma de elitismo intelectual para o qual, como visto anteriormente, a resposta é um elitismo de grau superior, baseando-se ambos na noção de que aqueles sons que saem do rádio são, de facto, hediondos (ou por não serem Dylan, no caso de fãs, ou, sendo Dylan, porque não chegam para perceber a enorme complexidade dos textos). Considere-se a posição de Stanley Cavell sobre uma questão semelhante: «If anti-intellectualism were the genuine corrective to overintellectuality then there would be no distinction between a sage and a punk»³. Mas basta olhar para as associações que Dylan teve com poetas contemporâneos, com, por exemplo, Allen Ginsberg, olhar para a forma como esses poetas se colocaram face à obra dele, para pensar que há mesmo algo debaixo daqueles trapos de Wittgenstein. Esta relação de outros poetas com a obra de Dylan relembra, aliás, uma posição de Harold Bloom sobre uma das formas como um autor ascende ao cânone literário, segundo a qual: «escritores, artistas, compositores, são eles que determinam os cânones ao estabelecerem a ponte entre precursores fortes e sucessores fortes»⁴.

A posição intermédia continua, apesar de tudo, a ser a mais confortável, assumindo que estes textos têm qualidade evidente que não

³ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, p. 15

⁴ Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, p. 469

precisa de ser explicada. Mas há algo que ainda carece de justificação, tal como John Hollander deixa evidente ao comentar a posição de um poeta face ao seu trabalho:

Whatever position the historian may take, the poet himself feels his metaphorical “singing” of a poem, his actual “writing” of it, and his potential ability, once it is finished, to “speak” or “recite” it all to coexist at once in some strange way.

(John Hollander, *Vision and Resonance*, p. 250)

As aspas na citação de Hollander são bem exemplificativas de todas as noções que aparecem vulgarmente associadas à poesia e que necessitam de ser explicadas, incluindo a forma estranha como todas essas ideias sobre a existência de um poema podem coexistir entre si. Não basta, por isso, apresentar uma ideia vaga sobre o que é a poesia, é necessário avançar um pouco mais.

O movimento essencial desta tese é a tentativa de racionalizar o prazer que sinto ao folhear as páginas das notas de um cd onde estão impressas as letras das músicas do álbum, o prazer que sinto ao recuperar versos de músicas e perceber se, de alguma forma, esse prazer tem relação com o prazer que sinto ao ler alguns poetas que aprecio. Isto significa que a minha posição está próxima da de Philip Larkin quando, ao tentar definir o que é um crítico, afirma: «He must hold on to the principle that the only reason for praising a work is that it pleases, and the way to develop his critical sense is to be more acutely

aware of whether he is being pleased or not».⁵ Do mesmo modo, poder-se-á dizer que, tal como Donald Davie avançou para *Purity of Diction in English Verse* para tentar racionalizar um prazer particular, ao crítico caberá também a função de racionalizar sobre o que o leva a sentir prazer em determinados objectos. Mesmo consciente de que a palavra “crítico” não está a ser usada com a mesma intenção em Larkin e em Davie, não estou certo de que essa distinção seja sequer relevante.

Um exercício simples seria colocar um texto de Bob Dylan, não identificado, ao lado de um texto de um poeta consagrado, também não identificado, e retirar conclusões da leitura que é possível fazer de ambos, à semelhança do que I. A. Richards fez numa experiência célebre detalhada em *Practical Criticism*. Ou possivelmente limitar o exercício ao texto de Dylan e, numa aproximação àquilo que Stanley Fish faz em «How to Recognize a Poem When We See One?»⁶, submetê-lo de modo incontroverso como poema a um grupo de leitores e retirar conclusões a partir daí. Obviamente que, segundo a ideia de Fish, um poema pode ser substituído por uma lista aleatória de palavras e, assim, o exercício seria desprovido de sentido, mas o ponto essencial desta analogia é chegar a uma pergunta simples: se os textos destes autores se assemelham a poemas, então porque não considerá-los como tal?

A primeira objecção passa pela ideia de que, para assumir estes textos como poemas, é preciso abrir espaço, no mundo literário, a

⁵ Philip Larkin, *All What Jazz*, p. 156

⁶ Stanley Fish, *Is There a Text In This Class?*

nomes que não pertencem a esse mesmo mundo. Deste ponto de vista, tratar-se-ia aqui de um caso particular do movimento recente de propostas de alteração mais ou menos extensiva do elenco de nomes de cânones particulares. Mas o problema central é a associação destes textos com a música que os acompanha, uma vez que esta os transforma numa espécie de híbridos, não pertencendo exactamente ao mundo da música (onde o elitismo funciona de forma similar), nem apenas pertencendo ao mundo literário.

Para resolver parte da questão, talvez retirar a música da equação pudesse ser, de alguma forma, uma maneira de minimizar as dificuldades. Mas mais uma vez o exercício seria desprovido de sentido, uma vez que os resultados de considerar o texto apenas como um poema levantariam uma questão muito pertinente: se um texto vem acompanhado por música, é possível desconsiderá-la? Greil Marcus, sobre a questão da qualidade poética destes textos afirma:

The poetry question, especially when we are dealing with a song, has to do with how a writer uses language – and his music will be part of his language – to make words do things they ordinarily do not do, with how he tests the limits of language and alters and extends the conventional impact of images, or rescues resources of language that we have lost or destroyed.

(Greil Marcus, *Mystery Train*, p. 82)

É evidente que música e poesia têm que ser consideradas em conjunto, mas a posição de Marcus sobre o uso da música tem que ser revista

com alguma atenção, porque é essa interferência da música que muitas vezes impede que se vá tão longe quanto necessário nas análises a estes textos, servindo a música como forma de relação a uma história que é paralela aos próprios textos, mediante variações sobre a história da música ou variações desta vertente que acabam por reflectir sobre a importância social da mesma num dado período da história (no caso de Dylan as temáticas andam, inevitavelmente, à volta do movimento revivalista folk, das questões relacionadas com a turbulência na sociedade americana nos anos 60 e com a ascensão do rock dentro de uma sociedade conservadora). É este tipo de posição que permite a um crítico como Michael Gray cair na incongruência de, num extenso trabalho sobre a obra de Dylan, afirmar sobre o rock and roll: «with rock'n'roll the meaning of words, as a general rule, mattered less than their sounds, and the voice became an instrument»⁷. A possibilidade de encontrar, num trabalho exclusivamente preocupado com as palavras de um cantor, e especialmente num capítulo dedicado às influências de um género musical sobre essa obra, algo que põe em causa toda a teoria que se segue é uma das razões para as desconsiderações que este tipo de análises têm sofrido de outros quadrantes do mundo literário (não deixa de ser verdade que a posição académica sobre a obra de Dylan, por muito intelectualizada que seja, continua a ser vista com desconfiança pelo mundo académico onde se pretende impor).

⁷ Michael Gray, *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*, p. 86

É imediata a tentação de partir para uma definição de poesia, para uma definição suficientemente abrangente para que, simultaneamente, se possa considerar a possibilidade de sob ela albergar nomes canónicos e autores como Dylan. As definições de poesia tendem a ser reflexões sobre algo que determinadas pessoas fazem com a linguagem ou descrições vagas de como determinados textos provocam sensações num leitor, sensações que outros textos não provocam. A primeira é refutada pelo facto de podermos antever, noutros tipos de produção linguística, artificios semelhantes àqueles usados na poesia (é este o teor do ataque que Bakhtine faz aos formalistas russos, por exemplo). O outro tipo de definição de poesia está próximo da seguinte afirmação de Philip Larkin sobre a forma como distingue o jazz de outros tipos de ocorrências que se parecem, ou derivam, do jazz, mas que nada têm que ver com aquilo que Larkin considera jazz: «A. E. Housman said he could recognize poetry because it made his throat tighten and his eyes water: I can recognize jazz because it makes me tap my foot, grunt affirmative exhortations, or even get up and caper round the room»⁸; mas considerações deste tipo, em que a decisão final sobre se um determinado texto pertence à categoria poesia é entregue exclusivamente a uma relação emocional com os mesmos têm dois problemas: não podem ser atacadas e não podem ser defendidas.

Perante a necessidade de recorrer a uma definição de poesia para entender se podemos incluir estes textos nessa categoria, convém voltar

⁸ Philip Larkin, *All What Jazz*, p. 175

à questão de Fish: como reconhecemos um poema? Em primeiro lugar, se restringirmos a forma a verso, aprendemos a reconhecê-los por oposição a textos em prosa, pela forma como a sua construção difere; mas num segundo movimento, reconhecemos poemas pela forma particular como aprendemos a tratá-los, pelas expectativas que temos face ao tipo de linguagem que esperamos encontrar. Não reconhecemos poemas por estes se encaixarem numa definição de poesia que os abrange, até porque, continuamente, as tentativas de defender uma definição de poesia falham perante a impossibilidade de albergar todas as ocorrências de poesia sob essas mesmas definições. Isto leva a crer que, para além de todas as problemáticas que a posição de Fish levanta, teremos que começar por aceitar a posição de que um poema é aquilo que fazemos com ele. E o que fazemos com poesia é analisá-la sob teorias particulares, compará-la com outra poesia, ler de uma forma particular e procurar características que já esperamos encontrar; tal como os alunos de Fish, aquilo que estamos educados a fazer com poesia é interpretar. A definição de poesia não passa, assim, por reconhecer particularidades formais de textos (um poema em prosa, por exemplo, não tem marcas formais que o distingam de um texto ficcional), mas pelo reconhecimento, através de interpretações reguladas por uma educação formal, de que determinado texto pertence à categoria poesia.

É ainda necessário passar à fase seguinte da investigação, em particular perceber como é que uma interpretação de um texto pode, ou não, servir para o incluir numa categoria de poesia de forma qualitativa.

Isto é, se uma lista de nomes serviu de poema numa aula de Fish, então o exercício, aplicado a qualquer texto que se assemelhe vagamente a um poema, servirá para provar que estamos perante um poema. A resposta passa por considerar o que é uma interpretação e como essa se relaciona com o texto que lhe dá origem. Cavell aborda o assunto da seguinte forma, apoiado nas questões levantadas por Wittgenstein a propósito da reversibilidade perceptiva da imagem coelho/pato:

Accordingly, taking what I call readings to be interpretations, I will say: for something to be correctly regarded as an interpretation two conditions must hold. First there must be conceived to be competing interpretations possible, where “must” is a term not of etiquette but (what Wittgenstein calls) grammar, something like logic. Hence to respond to an interpretation by saying that there must be others is correct enough but quite empty until a competing interpretation is suggested. Second, a given person may not be able to see that an alternative is so much as possible, in which case he or she will not know what means to affirm or deny that an interpretation involves reading in, hence will have no concrete idea whether one has gone too far or indeed whether one has begun at all.

(Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, p. 36)

Para Cavell, tal como para Fish, ler e interpretar são duas acções indistintas, o que implica que um texto, por estar a ser lido (e logo interpretado) é diferente consoante o leitor que a ele tem acesso. Assim, seria possível dizer que não só não existem textos enquanto entidades autónomas, com características próprias, mas acima de tudo que

qualquer leitura do mesmo é aceitável. O que Cavell introduz com a ideia de interpretações concorrentes é uma forma de limitar essa possibilidade, uma vez que, assumindo a posição de que ler e interpretar são uma e a mesma coisa, não haveria forma de aceder a limites sobre um texto. Para Fish, a resolução encontra-se no espaço de discussão possível entre várias interpretações, o que desde logo põe a comunidade académica em destaque, uma vez que é aí que esse tipo de discussões tem lugar. Mas com a ideia de Cavell, essa noção não é tão marcada, uma vez que os limites a um texto não têm, necessariamente, que partir de uma discussão entre as muitas leituras possíveis do texto; para que se detenha uma interpretação correcta de um objecto, é necessário apenas que haja duas interpretações concorrentes, e são essas interpretações concorrentes que definem os limites de leitura de um poema. Não é necessário assumir que ambas estão correctas; pelo contrário, uma interpretação deve prevalecer.

Acredito que, mesmo perante a posição de que um texto só existe mediante uma interpretação e que, por isso, esse texto pode ter formas diferentes consoante as interpretações que dele são feitas, ainda assim há que assumir que uma interpretação se sobrepõe a outra, tal como no exemplo da imagem coelho/pato de Wittgenstein, onde, mesmo sabendo que a figura tem duas formas de ser interpretada, apenas é possível ver uma figura de cada vez. Em parte, M. S. Lourenço tem razão ao afirmar que «o sentido de uma obra de arte, e da obra literária em particular, é

essencialmente o número de interpretações a que ela dá lugar»⁹, embora esse sentido não se estabeleça pela coexistência simultânea de interpretações, mas pela concorrência entre estas, sempre com uma a tentar impor-se às outras.

⁹ M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, p. 18

II. O Fantasma da Electricidade

Blonde on Blonde (Dylan, 1965) é um disco de inegável importância histórica dentro do universo da música popular, muitas vezes apontado pela crítica e pelos fãs de Dylan como o álbum no qual todas as diferentes qualidades do cantor se uniram, criando o grande pico de uma extensa obra. Mas por alturas da sua edição, quando Dylan já tinha sido rotulado como traidor para a causa folk pela mudança para a guitarra eléctrica, as reacções de apreço não foram tão evidentes, ou consensuais, como seria de esperar para um álbum de tal qualidade. Os fãs de Dylan, que o elegeram como o grande nome do movimento revivalista folk, consideraram que deixar a guitarra acústica de lado, substituindo-a por uma eléctrica, consistia não só uma traição, mas acima de tudo um insulto à tradição da folk. Os vários acontecimentos à volta desta mudança (o festival de Newport, ou a digressão pelas ilhas britânicas em 65) já foram analisados e revistos vezes sem conta e não é essa injustiça perante a qualidade de Dylan que traz a época à discussão: aquilo que deve ser realçado são as convenções às quais se esperava que Dylan estivesse submetido pelo trabalho que havia feito até à chegada da electricidade. Ao editar os discos que antecedem *Blonde on Blonde*, sobretudo com o seu primeiro disco (*Bob Dylan*, 1962), uma colectânea de músicas tradicionais onde apenas duas composições são originais, Dylan insere-se numa tradição musical onde as convenções não permitiriam, à partida, o uso de

instrumentos eléctricos. E inserir-se no movimento folk não é apenas restringir-se a regras particulares sobre formas musicais, é também restringir-se às formas líricas e a um vocabulário restrito que também é uma característica da folk.

É claro que muito do ruído à volta de Dylan, por esta altura, se prende com expectativas face a um revivalismo folk que rapidamente se associou a questões políticas e que, através dos autores que se incluíam dentro desse movimento, tratou de se redefinir sobre bases que nada tinham que ver com aquilo a que, até ao momento, se referiu como sendo a folk. O uso do termo folk, no sentido em que está aqui a ser usado, relaciona-se com uma tradição essencialmente popular, tradição essa que está presente nas raízes dos movimentos musicais do princípio do século, como o blues ou o jazz. Embora associados à comunidade negra americana, as raízes desta tradição remontam à Europa e à tradição popular medieval. A forma como esta evolução se fez poderia ser objecto de uma análise mais profunda, mas em termos práticos, neste caso, bastará referir que a folk americana não é particularmente distinta da europeia. As marcas que a distinguem são, essencialmente, personagens tipo e temáticas que se prendem com a formação da identidade americana e que se revelam através da alteração de partes de textos que já existiam na tradição popular europeia ou na construção de novos textos a partir da estrutura base de outros textos. A grande distinção começa com a possibilidade de reprodução técnica e com a associação de temas populares a performances particulares. O que Dylan fez com o seu primeiro álbum foi associar-se a esta tradição

particular, a nomes que marcaram os primeiros anos do século XX pela fixação de textos populares através de performances particulares. A associação de Dylan com o movimento revivalista dos anos 60 é feita por terceiros, como o mesmo não se cansa de repetir em inúmeras entrevistas ao longo da sua carreira. Convém notar, portanto, que o uso da palavra folk não é, aqui, uma referência ao movimento revivalista dos anos 60, mas a um movimento americano mais vasto, que engloba mais coisas que apenas um movimento musical particular, como o movimento revivalista pretendia¹⁰.

O interessante em Dylan, por alturas da edição de *Blonde on Blonde*, reside no facto de as suas letras há muito violarem essas restrições impostas pela tradição, mantendo apenas temáticas e referências residuais, não se restringindo nem formalmente, nem em termos de vocabulário. A traição da electricidade poderia ter sido apenas a gota de água, devaneada por críticos como eletrocussão, mas essa aparente traição é, para já, irrelevante; o facto é que Dylan opta por se inserir numa linhagem particular que, durante quase toda a obra, é decisiva para os textos que escreve e que, durante este período, não é respeitada. Em «Highway 61 Revisited» (*Highway 61 Revisited*, 1965), a última estrofe invoca uma das personagens de referência do universo folk:

¹⁰ Não se está a ignorar aqui uma definição particular do que é a folk dentro do espaço da literatura, mas para efeitos práticos essas considerações foram deixadas de parte.

Now the rovin' gambler he was very bored
He was tryin' to create a next world war
He found a promoter who nearly fell off the floor
He said I never engaged in this kind of thing before
But yes I think it can be very easily done
We'll just put some bleachers out in the sun
And have it on Highway 61.

O «gambler» do primeiro verso é uma personagem típica das letras de folk, aqui reforçado pelo «rovin'» (uma palavra também ela típica dentro da mesma tradição) que o caracteriza e que se insere na temática mais geral da letra, a mesma a que o refrão obriga a regressar no final da estrofe; a liberdade vocabular de que Dylan faz uso entre o primeiro e o último verso é uma violação das convenções da folk segundo as quais a letra se constrói (toda a letra é, aliás, um simultâneo aproximar e afastar da tradição, como na primeira estrofe, onde a temática religiosa é subvertida pelo excessivo coloquialismo da linguagem utilizada, voltando a ser o refrão que reconduz à temática). Em «Tryin' To Get To Heaven» (*Time Out of Mind*, 1997) a personagem do «gambler» volta a aparecer, rodeada de outras personagens icónicas do universo folk:

Gonna sleep down in the parlor
And relive my dreams
I'll close my eyes and I wonder
If everything is as hollow as it seems
Some trains don't pull no gamblers
No midnight ramblers, like they did before
I been to Sugar Town, I shook the sugar down
Now I'm trying to get to heaven before they close the door.

Ao contrário do que acontecia em «Highway 61 Revisited», toda esta estrofe está contida dentro do universo folk, com ocorrências como «gamblers», «ramblers» ou o regresso de uma temática central da tradição folk, os comboios que cruzam a América.

A comparação entre estas duas estrofes é interessante uma vez que ambas, de forma dispar, se assemelham na instabilidade que as perpassa e que parece ser o centro sob o qual se constroem. Enquanto que a proliferação vocabular da primeira ajuda a criar instabilidade, controlada pelo refrão que regressa à temática central, a mesma que confere unidade ao texto, na segunda, os versos parecem ter menos força que a organização das palavras que os compõem, transferindo-se a instabilidade, de um exemplo para o outro, do verso para as palavras. A instabilidade no primeiro exemplo reside na incongruência temática dos versos que estão entre o primeiro e o último, os quais não se coadunam com as expectativas de uma letra folk; no segundo exemplo, a instabilidade mantém-se, mas transferida para palavras específicas de acordo com a organização dos versos: apenas *alguns* comboios já *não* transportam estas personagens, sendo que a instabilidade dos versos concentra-se não em «some», mas na forma negativa que se segue; o verso que antecede o refrão com que termina a estrofe aparece isolado pela intromissão do narrador, mas também pela rima interna que lhe confere uma força suplementar: a instabilidade está, aqui, nos significados imediatos de «sugar», onde a mesma palavra aparece, consecutivamente, com significados distintos. A instabilidade pode aqui ser alargada à referência «Sugar Town», uma música cantada por Nancy

Sinatra e muito criticada por, supostamente, se referir ao abuso de drogas. A palavra «sugar» continua a ser o centro de instabilidade, mais uma vez pelos sentidos diversos que pode ter.

No primeiro caso a instabilidade parece vir das descrições contidas na letra, enquanto que no segundo a instabilidade vem de dentro da letra, do universo que a mesma constrói e que não encontra paralelo no exterior; à força metafórica do primeiro exemplo, onde as descrições funcionam como paródias temáticas ou por analogia ao mundo exterior da letra, contrapõe-se, no segundo exemplo, uma contenção meticulosa que dá ênfase à coerência semântica e temática do texto (e, dentro dessa coerência, a existência de versos aparentemente descontextualizados como «I was riding in a buggy with Miss Mary-Jane/ Miss Mary-Jane got a house in Baltimore» perde força).

Em *Purity of Diction in English Verse*, Donald Davie estabelece uma análise da poesia inglesa do século XVIII que lhe permite responder às críticas contemporâneas que se levantam face à poesia daquele período. Enquanto a crítica literária ataca o período pelo fraco uso metafórico da sua poesia, Davie, concordando à partida com as críticas, não deixa de sentir prazer, enquanto leitor, nos autores desse período; no processo de tentar racionalizar a sua posição face a essa poesia, Davie introduz a noção de dicção pura, apoiando-se nos efeitos dessa poesia sobre o leitor e assumindo que a mesma não pode ser comparada a outros períodos literários usando os mesmos padrões de

análise. A organização linguística de uma poesia que usa uma dicção pura é mais subtil, fazendo um uso diferente dos recursos que utiliza face a outros tipos de poesia. A força metafórica, segundo Davie central para a poesia de qualidade, não está completamente ausente na poesia inglesa do século XVIII, apenas se revela de forma diferente. Se aceitarmos que a poesia depende, em grande parte, do uso «apto e memorável» da metáfora, na expressão neo-aristotélica de Davie¹¹, então poder-se-ia pensar que a força de «Highway 61 Revisited» a tornaria numa letra de maior qualidade que «Tryin' To Get To Heaven»; mas se analisarmos as mesmas à luz do mesmo Davie sobre dicção pura, talvez pudéssemos apenas referir que a primeira é escrita usando uma dicção impura, enquanto que a segunda segue pelo menos uma regra da “dicção pura”.

A qualidade poética não está, assim, dependente de uma dicção pura, uma vez que isso poria em causa momentos literários em que a dicção impura é uma característica essencial, como no caso do modernismo, pelo que a dicção impura pode, de facto, ser essencial à qualidade de determinados tipos de poesia. O que a dicção pura permite a Davie fazer é analisar de uma nova forma autores que, quando comparados com autores ditos maiores, aparentam não ter o mesmo tipo de qualidade. A mesma análise pode ser alargada à obra de Dylan, sendo que a evolução da mesma é uma demonstração de como o autor passou, progressivamente, de uma dicção impura para uma dicção

¹¹ Donald Davie, *Purity of Diction in English Verse*

pura, apesar de características de ambas se manterem ao longo da obra, mesmo quando um tipo de dicção é mais preponderante que outro (os versos, já citados, «I was riding in a buggy with Miss Mary-Jane/ Miss Mary-Jane got a house in Baltimore» são apenas um exemplo de como ainda há marcas de uma dicção impura quando a linguagem, de uma forma geral, tende a ser organizada segundo as regras da dicção pura).

Essencialmente a dicção pura pressupõe duas características centrais: que toda a poesia depende, em grande parte, do uso “apto e memorável” de metáforas e que a capacidade metafórica da poesia está relacionada com o tipo de poesia que se produz. Assim, a possibilidade de usar uma dicção pura só pode ser considerada no final de um período literário forte, altura em que a força metafórica que esteve na origem desse período está desgastada pelo uso. O que Davie considera é que há dois tipos distintos de poesia: a «grande poesia» e a «boa poesia», distinguindo-se a primeira pela inovação que introduz na linguagem através do uso de novas metáforas, e a segunda distinguindo-se pela forma como reconstrói as metáforas dessa «grande poesia», com a qual tem uma relação sequencial. A dicção pura consiste, em parte, numa evolução linguística que assenta sobre as metáforas criadas pela “grande” poesia, e caídas em desuso pela sua utilização triunfal. E a “grande” poesia é, segundo Davie, aquela que pela sua evolução linguística, pela novidade que impõe a uma língua, permite quebrar com uma tradição, estando na origem de novos movimentos literários.

Em «Tradition and the Individual Talent», T. S. Eliot afirma que um autor só pode ascender a uma posição de destaque dentro do cânone literário a partir de uma forte relação com o passado, embora, na prática, a relação modernista com o passado não se reflita na poesia que se produz durante o período (não há uma dicção particular que associe a poesia modernista a movimentos ou gêneros poéticos do passado), onde a tradição aparece como referência erudita e não como parte da articulação linguística que se produz. Do ponto de vista de Davie, muito do que distingue o modernismo passa pela liberdade na escolha de palavras, uma vez que agora, ao contrário de outros períodos, todas as palavras podem ser poéticas. Assim sendo, não é possível estabelecer uma dicção em particular, uma vez que não existe restrição na escolha de palavras que possa estabelecer essa mesma dicção: a relação do modernismo com a tradição estabelece-se como apenas referencial (como atestam obras como *Wasteland*, de Eliot, ou os *Cantos*, de Pound). Esta distinção entre o uso da tradição como referencial e o seu uso enquanto forma de articular os textos é evidente na comparação entre as estrofes de «Highway 61 Revisited» e «Tryin' To Get To Heaven».

Se a electricidade custou a Dylan o epíteto de traidor, então esse peca por tardio, uma vez que, muito antes dessa mudança, já o modernismo de Dylan violava as regras que os puristas do movimento revivalista tinham chamado a si. O problema essencial é que, contrariando um aspecto que Philip Larkin considera como definidor do

modernismo, Dylan tem algo que outros poetas modernistas não têm – uma vasta audiência:

My own theory [of modernism] is that it is related to an imbalance between the two tensions from which art springs: these are the tension between the artist and his material and between the artist and his audience, and that in the last seventy-five years or so the second of these has slackened or even perished. In consequence the artist has become over-concerned with his material (hence an age of technical experiment), and, in isolation, has busied himself with the two principal themes of modernism, mystification and outrage.

(Larkin, *All What Jazz*, p.23)

Ora, em Dylan, surgem dois movimentos contraditórios: em primeiro lugar uma relação directa com uma vasta e exigente audiência, em segundo lugar, uma posição dentro de uma tradição que é apenas cumprida musicalmente, uma vez que os textos de Dylan, durante quase toda a sua obra inicial, são tendencialmente modernistas. E se notarmos a forma como Davie descreve a relação que um poeta que escolhe usar uma dicção pura estabelece com a tradição, facilmente encontraremos razões suficientes para explicar o epíteto Judas:

We are saying that the poet who undertakes to preserve or refine a poetic diction is writing in a web of responsibilities. He is responsible to past masters for conserving the genres and the decorum which they have evolved. He is responsible to the persons or the themes on which he writes, to maintain a

consistent tone and point of view in his dealings with them. He is responsible to the community on which he writes, for purifying and correcting the spoken language. And of course he is responsible, as all poets are, to his readers; he has to give them pleasure, and also, deviously or directly, instructions in proper conduct.

(Davie, *Purity of Diction in English Verse*, p.15)

Toda esta descrição de Davie parece, ponto por ponto, ajustar-se à percepção que as primeiras audiências de Dylan tinham do cantor e, segundo as expectativas que essas audiências tinham, não é de espantar a reacção que estas tiveram face à quebra das mesmas. A electricidade é, dentro desta noção, uma forma de dicção impura, como era já, aliás, toda a lírica que compunha mesmo as canções que se enquadravam dentro dos parâmetros reconhecidos socialmente como pertencendo à folk.

Quando Dylan lança, em 1967, o álbum *John Wesley Harding*, a crítica musical falou num regresso à folk, como se tratasse de um *mea culpa* perante o passado recente do autor, mas o que há de realmente interessante neste álbum é o facto de, essencialmente, ser mais do mesmo, onde a tradição volta a aparecer como referencial, massacrada pela sátira e pela ironia. Se musicalmente se pode referir o regresso à guitarra acústica, e até às formas canónicas da folk, em termos líricos os textos continuam a articular-se da mesma forma que os antecedentes, variando entre as ligações claras à tradição e ao seu cancelamento através de movimentos tipicamente modernistas. Mesmo quando Dylan pisca o olho ao movimento revivalista, ainda assim nada

é aquilo que aparenta ser («Dear Landlord» ou «I Pity the Poor Immigrant» são exemplos de como a dificuldade em ler textos de Dylan passa, muitas vezes, pela percepção do tom com o qual o texto se constrói). A estrofe de «I Dreamed I Saw St. Augustine»,

"Arise, arise," he cried so loud,
In a voice without restraint,
"Come out, ye gifted kings and queens
And hear my sad complaint.
No martyr is among ye now
Whom you can call your own,
So go on your way accordingly
But know you're not alone."

é particularmente expressiva da forma como grande parte do álbum se articula sobre um ponto de vista irônico, a roçar a sátira, uma vez que, mesmo considerando que autor e narrador não são a mesma identidade, esta fala de Santo Agostinho parece descrever algo muito próximo da relação que Dylan sentia estar-lhe a ser imposta. O triste lamento de Santo Agostinho tem uma conotação especial, uma vez que narrador e Santo Agostinho, por estarmos dentro de um universo de sonho, são uma e a mesma pessoa. Mais uma vez, como tantas vezes na obra de Dylan, a possibilidade de ligar a voz do poema à do autor aparece não por uma coincidência, mas por uma imposição do texto.

O que se nota em *John Wesley Harding* é uma demasiado forte tendência para impor a tradição folk, com recurso a vocabulário arcaico ou a formas canônicas, mas o resultado desta derivação tradicionalista resulta em algo mais próximo dos exercícios modernistas, que

propriamente numa aproximação aos autores e textos que servem de referência à tradição folk:

As I went out one morning
To breathe the air around Tom Paine's,
I spied the fairest damsel
That ever did walk in chains.
I offer'd her my hand,
She took me by the arm.
I knew that very instant,
She meant to do me harm.

Nesta estrofe, a primeira de «As I Went Out One Morning», o ambiente parece típico dentro de um texto folk, mas é-o, em parte, pelo excessivo de «fairest damsel», que se impõe à descrição que se segue da mesma personagem, ou seja, à particularidade de esta donzela ser a mais bela apenas dentro do universo particular de donzelas que caminham agrilhoadas, aspecto peculiar que é reduzido pela força da expressão que define a personagem feminina. A segunda estrofe continua a dar ênfase a um ambiente particular através do uso de um vocabulário marcado temporalmente, quando as duas personagens encetam diálogo:

"Depart from me this moment,"
I told her with my voice.
Said she, "But I don't wish to,"
Said I, "But you have no choice."
"I beg you, sir," she pleaded
From the corners of her mouth,
"I will secretly accept you
And together we'll fly south."

Todo o diálogo é construído sobre um formalismo excessivo, um formalismo que poderia ser facilmente associado a uma época temporal distante. Mas na terceira estrofe, com a entrada de uma terceira personagem, parece haver uma alteração:

Just then Tom Paine, himself,
Came running from across the field,
Shouting at this lovely girl
And commanding her to yield.
And as she was letting go her grip,
Up Tom Paine did run,
"I'm sorry, sir," he said to me,
"I'm sorry for what she's done."

Todas as interpretações deste texto, quer se baseiem na ideia de que é uma referência ao célebre jantar do National Emergency Civil Liberties Committee¹², quer se baseiem na ideia de que é uma referência à história americana (onde a mulher representa a América), como faz Greil Marcus, assentam na problemática relação entre a referência a Tom Paine na primeira estrofe e ao seu ressurgimento como personagem na terceira estrofe. A incongruência entre as duas referências consiste no facto de a primeira ser geográfica (como alguns intérpretes de Dylan já fizeram notar, poderá ser uma referência a uma praça onde figura a estátua de Paine, ou a uma rua com o nome da personagem) e a segunda se referir à própria personagem; a incongruência é reforçada pelo pronome «himself», com que termina o

¹² Dylan recebeu o prémio Thomas Payne, atribuído por esta instituição, e durante o discurso de agradecimento referiu que sentia empatia com Lee Harvey Oswald, tendo sido vaiado e arrastado para fora do palco.

primeiro verso, e que parece indicar que o aparecimento da personagem no contexto da narrativa seria pouco credível. A terceira estrofe consiste, pois, numa espécie de paródia que acaba por se impor, num movimento brusco que desfaz o tom das duas primeiras estrofes; tal como o exagero semântico com que o texto se constrói, este tom de paródia da terceira estrofe contribui para que o texto não se articule como estando dentro de uma tradição particular, mas como uma referência a essa mesma tradição, tornando o texto numa sátira. Uma transcrição fiel desta letra deveria, por isso, marcar “fairest damsel” com aspas.

A dicção pura de Davie não pode, assim, ser vista apenas do ponto de vista da restrição vocabular ou temática, mas também na forma como os textos se articulam e como essa articulação se relaciona com a tradição donde advêm; se é verdade que a economia narrativa pode ser facilmente associada à folk, a ressurreição de Paine e as suas implicações para o texto parecem mais próximas do modernismo.

III. Melodias Cansadas

Pode parecer forçada a imposição da teoria de Davie a Dylan como forma de introduzir letras de música dentro do universo da poesia, quando a relação entre música e poesia é tão evidente. O movimento mais simples poderia ser uma exploração dessa relação, historicamente central para a evolução de ambas as artes. Bastaria concluir que a poesia é, essencialmente, uma arte oral e que, como Hollander refere, o que Dylan faz é devolver a poesia à sua essência primordial:

Historically, there is nothing to say save that all poetry is originally oral, and the earliest inscriptions of it were clearly ways of preserving material after the tradition of recitation had changed or been lost. But from the earliest times on, these inscriptions were primarily encodings of the spoken poem, and even long after actual sung texts were not the only lyric poems, conventions and genres were maintained through the written conventions of inscribing poems, and the text was by no means to be thought of as a thing in itself.

(John Hollander, *Vision and Resonance*, p. 250)

Recuperar as origens da poesia clássica grega, poesia que existia sempre em relação com a música, ou recuperar todo o imaginário medieval, com as suas composições particulares e estabelecer o paralelo entre Dylan e a tradição trovadoresca talvez fosse uma forma mais fácil de iniciar uma defesa de Dylan enquanto poeta.

A primeira dificuldade neste tipo de defesa seria advogar que aquilo que consideramos hoje poesia está directamente associado a uma relação entre poesia e música, facto que é desde logo discutível. Por outro lado, estabelecer um paralelo entre trovadores e Dylan é uma forma redutora de considerar o trabalho do último, uma vez que este não se limita a cumprir fórmulas de composição, mas a encontrar novas formas de as utilizar e, dessa maneira, a renová-las.

Não é possível negar que, historicamente, música e poesia sempre estiveram em relação directa, mas essa relação tem dois momentos distintos; por um lado, e até um determinado ponto, música e poesia coexistiram simultaneamente, desde o período clássico até ao período renascentista, onde o tipo de composição e o tipo de linguagem utilizados na concepção de um poema dependiam do acompanhamento musical que teriam. M. S. Lourenço, na exploração da importância do som na poesia, estabelece como necessária a identificação de um momento histórico em que música e poesia se separam, aquilo a que chamaria «o Grande Cisma do Ocidente»¹³; este momento é crucial para o desenvolvimento de ambas as artes, o momento em que ambas se autonomizam e se desenvolvem de forma independente até às noções que hoje temos de ambas. A poesia moderna é, pois, uma arte que é autónoma da música e, sendo verdade que a crítica literária sempre fez uso do vocabulário musical para descrever a poesia, essa autonomia é

¹³ M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, p. 29

maior do que aquilo que normalmente consideramos, embora esta posição não encontre paralelo em M. S. Lourenço:

Na estética da obra de arte literária deveríamos poder falar alegoricamente do Grande Cisma do Ocidente, para nos referirmos à separação da Poesia da Música, seguida do aparente destino autônomo que as duas artes têm vivido desde então. Digo intencionalmente «aparente» porque, na realidade, esta separação nunca chegou a ser total: a Poesia continuou a fazer uso de um *fundus* musical básico e a Música de um correspondente *fundus* poético. Assim, as duas, na verdade, convergem para uma única arte, uma vez que num conjunto de palavras posso ouvir não só o ritmo mas também a sua melodia, e a uma sucessão de sons sou capaz de fazer corresponder, não só um pensamento, mas também o *sentido* desse pensamento.

(M. S. Lourenço, “As vozes de Lulu”, *Os Degraus do Parnaso*, p. 29)

A ideia de que a música e a poesia são duas artes convergentes parece abusiva, no sentido em que Lourenço coloca a questão; o movimento de Lourenço pretende dar ênfase à questão sonora para que, a partir daí, possa estabelecer uma defesa da poesia simbolista. Na verdade, aquilo a que Lourenço se está a referir, quando diz que música e poesia não se separaram, é a uma relação que é estabelecida pela crítica literária, que continuamente usou termos e conceitos musicais para analisar processos literários.

A analogia entre poesia e música, visível na forma como tentamos descrever ritmos ou conjuntos de sons, na forma como nos referimos à musicalidade de versos, é tão natural que, como John Hollander acaba por admitir, hoje já nem o vocabulário musical é utilizado com propriedade. Embora muitos tenham feito esta relação apoiados em verdadeiros conceitos musicais, como por exemplo a descrição métrica de um verso como contraponto, hoje a analogia terá ossificado:

Scraps of all these doctrines remain in our vocabulary, and our own age has proliferated metaphorical descriptions of poetic entities in musical terms, and vice-versa.

(John Hollander, *Vision and Resonance*, p.10)

Tal como a relação entre música e poesia tem sido erroneamente realçada como central à poesia, também o vocabulário musical aplicado à descrição poética é, hoje, obsoleto e desprovido de significado. Pensar num poeta como um trovador parece desajustado e a posição de Wallace Stevens parece exemplificativa disso; Stevens, desconsiderando a importância atribuída à música na construção poética, define poeta da seguinte forma: «Instead of a musician we have an orator whose speech sometimes resembles music. We have an eloquence and it is that eloquence that we call music every day, without having much cause to think about it»¹⁴

¹⁴ Wallace Stevens, “Effects of Analogy”, citado por John Hollander, *Vision and Resonance*, p. 8

Há que estabelecer, em primeiro lugar, dois tipos de relação entre música e poesia: uma relação performativa e uma relação formal. O primeiro tipo de relação concerne a existência simultânea das duas artes, enquanto que o segundo diz respeito à relação que se estabeleceu entre a música e poesia no sentido em que uma arte depende da outra formalmente, estando, por exemplo, a construção de um poema dependente de conceitos musicais. Sendo que a última, como estabelecido anteriormente, é só aparentemente operativa, talvez a exploração da primeira possa ser mais profícua, uma vez que, ao contrário do que Lourenço afirma, a relação performativa entre música e poesia não cessou por completo, tendo-se arrastado temporalmente através de uma tradição oral, progressivamente mais vernacular e, na mesma medida, menos considerada intelectualmente. É, aliás, essa tradição oral que está na origem da folk de Dylan e, em última análise, na origem daquilo que hoje consideramos como sendo a música popular. Mas explorar esta vertente até chegar a Dylan é, também ela, falaciosa.

Andrew Motion, na biografia que escreveu do poeta Philip Larkin, refere a relação que o poeta tinha com as letras das músicas de jazz:

The lyrics as well as the music of jazz attracted Larkin. "Anyone living in the thirties," he said later, "particularly if they were fond of jazz, learned a great many lyrics of the dance bands of the day, and these were sometimes quite sophisticated if not really poetic. They rhymed and scanned, and I remember a good many of them to this day. They made up a kind

of popular poetry that was quite affecting.”
Sometimes he wondered whether these lyrics had influenced his own poems directly, helping to create his “assumption that a poem is something that rhymes and scans.”

(Andrew Motion, *Philip Larkin: A Writer's Life*, p. 22)

Tal como Larkin põe a questão, as letras de jazz formam uma espécie de poesia popular que, por vezes, se aproxima da poesia. Este é um dos obstáculos que se põem à aceitação de um autor como Dylan enquanto poeta, uma vez que há a noção de que este tipo de poesia, aquela que deriva marcadamente de uma tradição popular, consiste num género menor. Mas com Dylan, apesar da influência da tradição oral, estamos perante uma obra que é tão devedora da tradição oral como da tradição poética¹⁵. Com Dylan, muito mais do que com os compositores das músicas de jazz que Larkin refere, a presença de um autor a quem atribuir a autoria dos textos termina essa tradição oral e transforma-a numa referência; as formas populares são, na obra de Dylan, referenciais e raramente definem um texto, mesmo quando estamos perante formas mais canónicas como a balada.

Parece evidente, dentro da crítica literária, que a insistência na relação entre música e poesia como um dos traços essenciais da poesia não é produtiva na análise de textos poéticos, embora seja exactamente através da construção de teorias em que essa relação possa ser restabelecida que muitos se apoiam para distinguir a poesia de outras

¹⁵ Michael Gray estabelece, entre as muitas influências de Dylan, nomes como T. S. Eliot, William Blake, D. H. Lawrence ou mesmo Donne. (Michael Gray, *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*)

formas de produção linguística. A famosa frase de Walter Pater, segundo a qual todas as artes aspiram à condição da música¹⁶, tem sido ora ignorada, por ser irrelevante, ora reconsiderada, por ser central à arte poética; se levarmos a posição de M. S. Lourenço, que recupera a frase de Pater para colocar o som como parte central da produção poética, até ao extremo da sua articulação, teríamos que chegar à conclusão de que algo como a estrofe

Eid ma clack shaw
Zupoven del ba
Mertepy ven seinur
Cofally ragdah

estaria perto de uma noção ideal de poesia, caso o conjunto de fonemas que a compõem pudesse, de alguma forma, transmitir sentido. A ideia de Pater de que a música é uma arte superior por transmitir sentido sem que as partes que a compõem (as notas musicais) denotem sentido, teria que ter um equivalente, na poesia, a algo similar à estrofe citada. O problema é que, quando representada assim, esta estrofe é desprovida de sentido; quando contextualizada, algo se altera:

I fell back asleep some time later on
And I dreamed the perfect song
It held all the answers, like hands laid on
I woke halfway and scribbled it down

¹⁶ «All art constantly aspires towards the condition of music.», Pater, «The School of Giorgione»

And in the morning what I wrote I read
It was hard to read at first but here's what it said

Eid ma clack shaw
Zupoven del ba
Mertepy ven seinur
Cofally ragdah¹⁷

Por tudo o que se possa dizer acerca das qualidades sonoras de um poema, ou da ambição de um poema em qualificar-se como música, o sentido continua a ser preponderante. Assim, uma definição possível de poesia seria descrevê-la como uma forma particular de veicular sentido, onde a problemática consiste na definição de «forma particular».

Donald Davie, que também afasta as teorias vigentes que aproximam música e poesia, encontra, em *Articulate Energy*, uma nova forma de conceder essa aproximação, nomeadamente através da leitura que faz do livro *Philosophy in a New Key*, de Susanne Langer:

What distinguishes Mrs Langer's from all these other accounts of the poetry-music relationship is in her insistence on music as pre-eminently articulation. In her view a poem is like a piece of music in that articulates itself; and in thus establishing internal relations, establishes also relations of feeling, and telling us "what it feels like to feel". In other words the central act of poetry as of music, is the creation of syntax, of meaningful arrangement. And hence (this seems to me the most salutary implication) the unit of poetry is not the "passage", but the *poem*.

(Donald Davie, *Articulate Energy*, p. 207)

¹⁷ «Eid Ma Clack Shaw», Bill Callahan, *Sometimes I Wish We Were An Eagle*, 2009

Embora esta ideia de articular sentimentos possa parecer vaga e aleatória, o que está em causa é a articulação de sentido; o que Davie afasta com esta noção é a ideia de que há uma relação directa entre os componentes de uma peça musical e a linguagem que compõe um poema, estando as duas artes relacionadas apenas pela maneira como articulam as partes que compõem os seus objectos. O que torna uma obra musical particular é a forma como utiliza os seus vários componentes dentro de uma peça musical, sendo que o significado de uma nota não transita de uma peça para a outra; o que Davie parece querer dizer é que, a aproximar-se da música, a poesia terá que o fazer pela forma como os seus componentes, as palavras, se articulam entre si dentro de um poema, pelo que o seu sentido não deve ser exterior, isto é, o significado de uma palavra deve depender não do seu significado dentro do universo da linguagem, mas sim das formas como essa se articula com outras palavras dentro de um poema. A partir desta posição, Davie pode reintroduzir não só a noção de Pater, mas também a ideia de «significant form» (num inesperado eco modernista de Roger Fry e Clive Bell, por exemplo), como conceitos úteis ao trabalho de análise da poesia. A relação entre música e poesia não se estabelece pela relação directa dos seus componentes, mas pela forma como ambas usam aquilo que as constrói dentro de um sistema que é interno aos seus objectos (peças musicais e poemas).

O ponto essencial é que não há qualidades musicais num verso, ou numa passagem, mas pode haver formas de, por analogia, estabelecer uma relação entre as artes. O facto de Dylan escrever textos que são acompanhados por música é, do ponto de vista da análise dos textos, uma mera coincidência, não lhes conferindo qualidades particulares. Mesmo considerando que a musicalidade de um verso pudesse ser encarada como elemento qualitativo, no caso de Dylan a sua forma de recitar os textos contrariaria essa noção; é esta, aliás, uma das acusações mais comuns por parte dos seus detractores, que consideram não haver qualidades musicais na sua voz.

A poesia moderna, que tem a sua base na separação entre música e poesia, desenvolveu-se sem que a música tivesse nisso influência, sobretudo sem a ideia de que um texto tem como objectivo uma performance, tendo, assim, desenvolvido formas particulares de articular sentido e, sobretudo, de transmitir tonalidades aos textos. O itálico nestes versos de Paul Muldoon, por exemplo,

You sang of the maid you met on the dewy grass –
*And she stooped so low gave me to know
it was mushrooms she was gathering O.*

(Paul Muldoon, «Gathering Mushrooms»)

indica uma personagem distinta da do narrador. O exemplo parece óbvio, mas se repararmos no que a personagem está a fazer, o exemplo complexifica-se, nomeadamente porque não é credível que, ao escrever que esta personagem está a cantar os versos reproduzidos em itálico,

Muldoon esteja a induzir o leitor para que cante de uma forma particular estes versos.

Noutro exemplo, as duas estrofes de Seamus Heaney apresentam uma problemática diferente:

After eleven years I was composing
Love-letter again, broaching the word “wife”
Like a stored cask, as if the slender vowel
Had mutated into the night earth and air

Of California. The beautiful, useless
Tang of eucalyptus spelt your absence.
The aftermath of a mouthful of wine
Was like inhaling you off cold pillow.

(Seamus Heaney, «The Skunk»)

Tal como com os itálicos, a palavra «wife», por estar entre aspas, denota uma alteração de tom (aqui parece que essa mudança é efectiva, mesmo aquando da primeira leitura do poema, ao invés do itálico no exemplo de Muldoon); mas é sobretudo interessante a forma de ler a enumeração com que termina a primeira estrofe, onde a ausência de vírgulas parece incutir uma mudança de ritmo, no caso um aumento de velocidade (é possível discutir que seja mesmo esse o efeito, uma vez que a ausência de vírgulas é tão perturbante que, numa primeira leitura, o ritmo tende a abrandar). Estes são apenas dois exemplos, relativamente simples, daquela que é a essência da poesia moderna, onde o trabalho do crítico que a analisa passa pela percepção do tom da voz que fala, pela maneira de interpretar as pequenas nuances que a

linguagem introduz no texto. Numa letra de música o tom é dado pela performance, pelo que a sua posição, face às formas de poesia tradicionais, parece enfraquecida.

Voltando ao exemplo de Muldoon, há um aspecto que está por certo ausente nos textos de Dylan enquanto performances, o aspecto visual. A passagem entre estrofes necessita de uma contacto visual para que o seu efeito seja apreendido. Esta é uma das razões que levou Philip Larkin a assumir publicamente o seu desagrado com leituras públicas de poemas:

(...) Philip Larkin sensibly cautioned against relying on a “vocal rendering” alone of a poem, reminding us that the eye as well as the ear is a receiving station for poetry, “naturally” picking up “punctuation, stanza-shape, where one is in the poem, how far from the end.”

(Dennis O’Driscoll, «The Outnumbered Poet: Poets and Poetry Readings»)¹⁸

John Hollander, em *Vision and Resonance*, organiza os capítulos do seu livro começando pela relação entre poema e ouvido, concluindo o volume, num movimento simétrico, com um ensaio dedicado à relação do poema com o olhar. Para além das diversas formas como um poema se pode construir de forma a assemelhar-se a uma figura pictórica, o que Hollander faz notar é algo similar àquilo que Larkin ataca na sua

¹⁸ <http://www.cstone.net/~poems/essaodri.htm>

posição contras as leituras de poemas. É óbvio que o movimento simétrico de Hollander pretende deixar claro que a poesia existe num espaço entre o ouvido e o olho, que ambos os órgãos trabalham em conjunto na apreensão de um poema. E assim, teríamos que chegar à conclusão de que, não contendo uma destas partes, um objecto não pode ser considerado como poesia.

O facto de um poeta saber que a existência do seu poema é muda (no sentido em que não será alvo de uma performance particular, apenas de uma leitura silenciosa) tem influência na forma como este constrói o poema, uma vez que terá que usar artificios que lhe permitam restringir as formas de ler aquele objecto. Isto significa, de forma genérica, que autores como Dylan estão em défice perante aquilo que é, hoje, a poesia.

IV. Todas as Estradas

Em 1968, Joan Baez edita o disco *Baptism: A Journey Through our Time*, uma colectânea de canções com textos de autores que vão de Donne a Joyce; no ano seguinte, Baez edita *Any Day Now*, conjunto de versões de canções de Bob Dylan. Qual é a diferença essencial entre estes dois trabalhos? O primeiro é um conjunto de textos musicados, enquanto que o segundo é um conjunto de versões; isto denota que há uma diferença essencial entre os dois trabalhos, nomeadamente no que diz respeito ao objecto central sobre o qual se constroem: enquanto que na origem do primeiro estão textos, aos quais são acrescentados elementos como a música ou a entoação particular dos versos, na origem do segundo estão canções, às quais não só se podem acrescentar ou retirar elementos, mas sobretudo às quais se alteram elementos. Isto torna os dois álbuns de Baez em exercícios completamente distintos e leva à consideração sobre qual é o verdadeiro objecto sobre o qual se está a trabalhar: se no primeiro caso Baez está a trabalhar sobre textos, no segundo está a rever canções, das quais faz parte um texto. O que parece ser mais relevante é notar que há diferenças essenciais naquilo que poderá ser considerado o objecto intencionado em cada caso. No caso de Dylan, as letras são produzidas com o intuito de virem a ser musicadas, pelo que o objecto de análise nunca poderá limitar-se apenas ao texto, mas à canção enquanto objecto. Esta noção pode ser ampliada pela ideia de que, antes de terem

uma existência física no papel, estes são, em primeiro lugar, construídos oralmente: é a performance de uma letra de Dylan que dá origem ao texto (mesmo tendo em consideração que o texto existe, para Dylan, antes de haver uma música, a apreensão do mesmo só é publicamente conhecida em simultâneo com a música), enquanto que, no caso de Donne ou Joyce, é um texto que dá origem à versão de Baez, pelo que qualquer performance do mesmo consiste numa interpretação, numa leitura do mesmo.

Um poema de Donne poderá ter uma interpretação diferente sob a performance vocal de um determinado intérprete, mas será sempre um poema de Donne. Aparentemente, com um texto de Dylan, esta mudança de autor será mais volátil e poder-se-ia pensar que uma performance de um texto de Dylan por Joan Baez, sendo que o objecto é a performance, seria um texto diferente. De facto há que reconhecer que um mesmo texto sob performance de cantores diferentes origina dois textos diferentes, mas apenas na medida em que são duas leituras e, assim sendo, teremos que chegar à conclusão de que também com Donne estamos perante dois textos diferentes – se no caso de Dylan a performance é objecto central, em Donne é o poema que dá origem à performance, mas em ambos os casos há um texto original (a diferença é que um está impresso, enquanto que o outro é uma reprodução sonora). O que está em equação é, segundo a posição de Fish, isolar o objecto que dá origem à interpretação, uma vez que há que reconhecer a necessidade de existência física de um objecto ao qual atribuir características através da interpretação que dele fazemos.

Isto significa que, no caso de versões, talvez possamos falar num texto de Dylan sob performance de Baez, sendo que no caso do autor do texto original, o texto não está sob performance, o texto é a própria performance. Esta posição pode ser alargada a um caso diferente, como será o caso de autores que escrevem letras, mas que não as interpretam; assim, poderemos falar de um texto de Gershwin sob performance de Sinatra, ou sob a performance de Bobby Darin, sendo que as performances particulares desse texto originam dois textos diferentes, o que pode ter, ou não, implicações na forma de ler o texto original de Gershwin.

No álbum de versões de Dylan, há um caso curioso: na letra da música de «You Ain't Goin' Nowhere», Baez altera um dos versos do refrão de «My bride's gonna come» para «My man's gonna come»; esta alteração muda a voz do texto e, com ela, toda a interpretação do mesmo. A estrofe que se segue tem implicações diferentes se a voz for masculina ou se, como é o caso, for feminina:

Buy me a flute
And a gun that shoots
Tailgates and substitutes
Strap yourself
To the tree with roots
You ain't goin' nowhere
Whoo-ee! Ride me high
Tomorrow's the day
My man's gonna come
Oh, oh, are we gonna fly
Down in the easy chair!

Enquanto que, no caso dos outros temas, temos textos de Dylan sob performance de Baez, neste caso particular o texto de Dylan foi irreversivelmente alterado. No caso particular de «You Ain't Goin' Nowhere», o texto é um original de Baez, que dele se apropriou através de uma alteração mínima, é certo, mas crucial para a leitura do mesmo (de notar que, nas várias versões conhecidas desta canção, a letra altera-se em várias delas, e que a versão de Baez já contém outras omissões face à versão original, mas nenhuma alteração parece tão significativa como esta).

O mesmo tipo de problema pode ser ilustrado por uma versão de uma balada tradicional, “Barbara Allen”. Nesta balada, que é originalmente escocesa e que remonta, pelo menos, ao século XVII, Dylan altera o local onde a narrativa se passa, mudando “Scarlet town” por “Charlotte town”. O crítico Dave Marsh refere-se a esta mudança como irrelevante:

Yes, he sings “Charlotte Town”, instead of “Scarlet Town”, but that’s meaningless. He’s not looking to use “Barbara Allen” to comment on the civil rights movement in North Carolina. To the contrary: Dylan’s whole point (...) is that the song requires no such alterations to have this music speak of the contemporary world.

(Dave Marsh, *The Rose and the Briar*, p. 16)

Não é verdade que a alteração de local nesta balada, independentemente dos sentidos que essa alteração possa provocar, seja insignificante. Na pior das hipóteses há uma diferença absoluta entre cantar uma balada sobre uma donzela escocesa e uma donzela americana (sendo evidente, desde logo, a ironia).

Chegar à noção de que o objecto de análise de letras de músicas tem que ser a performance, e não apenas o texto dela resultante, não é difícil ou particularmente inovador. É, aliás, essa noção que está no centro das maiores problemáticas ao considerar estes textos, uma vez que uma performance é demasiado volátil para permitir análises assertivas, e do terreno pantanoso que é tentar identificar qual a performance sobre a qual se deve centrar uma análise resultam os maiores equívocos. Mas este não tem que ser um problema, podendo ser usado em benefício de uma análise. Em «If You See Her, Say Hello» (*Blood on the Tracks*, 1975), por exemplo, podemos antever, na performance do texto e na música que o acompanha, uma incongruência entre o tom da performance e o texto desta; numa leitura mais atenta é fácil reparar que a paz aparente em que o narrador afirma encontrar-se não passa de uma capa sob a qual se esconde o verdadeiro sentido do poema. O narrador de «If You See Her, Say Hello» não se encontra em paz e recuperado da separação que narra, muito pelo contrário:

If you see her, say hello, she might be in Tangier
She left here last early spring, is livin' there, I hear
Say for me that I'm all right though things get kind of slow
She might think that I've forgotten her, don't tell her it isn't so.

Neste caso, o tom da performance é traído pela dupla negativa no último verso da primeira estrofe, onde o narrador deixa expresso que, mais do que estar descomprometido da relação que acabou, o que é importante é que a outra pessoa pense que isso é verdade. Da mesma maneira, na penúltima estrofe, o último verso parece assemelhar-se a um lamento, no qual as duas posições entre as quais o narrador hesita parecem ser desconfortáveis:

I see a lot of people as I make the rounds
And I hear her name here and there as I go from town to town
And I've never gotten used to it, I've just learned to turn it off
Either I'm too sensitive or else I'm gettin' soft.

Em 1991, aquando da edição de *Bootleg Series, Vol. 1- 3*, a primeira versão de «If You See Her, Say Hello» foi oficialmente publicada; a posição até aqui descrita é, de uma forma geral, intensificada pela primeira versão da letra, onde se ressalta a mudança dos versos: «If you get close to her, kiss her once for me/I always have respected her for doing what she did and gettin' free» pelos versos: «If you're making love to her, kiss her for the kid/Who has always respected her for doing what she did». Este caso particular talvez exemplifique como a análise das alterações de uma versão para a outra podem ser úteis à análise do texto, mas em todo o caso é preciso ter em conta que, se aqui existem

duas gravações de estúdio, muitas versões da mesma música circulam em discos piratas, gravadas ao vivo, com muitas variações entre si, não apenas ao nível da música, mas também ao nível da letra. O facto de estes textos serem interpretados inúmeras vezes, nas mais variadas circunstâncias, sujeita-os a um sem número de variações que, muitas vezes, são meramente circunstanciais (como problemas técnicos com o som ou o esquecimento da letra, por exemplo).

A forma mais fácil de abordar este problema parece ser a inclusão de todas as versões conhecidas de uma canção em particular para o estabelecer de um texto que seria o definitivo, à imagem do processo de edição crítica que pretende estabelecer o texto definitivo de uma qualquer obra literária; mas neste caso a analogia não pode ser tão exacta, uma vez que podemos ter versões em que as alterações são intencionais, quer na mudança da música, quer na alteração da letra. Perante a impossibilidade de diferenciar entre alterações intencionais e alterações circunstanciais, a única possibilidade de afirmar que estamos perante uma versão definitiva de uma canção parece depender da leitura que dela se faz; isto é, quando Michael Gray afirma que a versão definitiva de «Visions of Johanna» é aquela contida na gravação de um concerto particular, só o pode fazer no sentido em que a sua leitura desse texto é mais evidente a partir dessa versão.

O trabalho de um crítico literário passa, em grande parte, como já antes foi referido, pela identificação do tom de um poema, da percepção tonal da voz de um poema. Desse ponto de vista parece que grande parte da força que um poema escrito pode ter se esvai numa letra de

música e na sua performance, uma vez que esta performance confere o tom do poema. Assim, muito do trabalho de análise de uma letra de música parece finalizado com a performance. Os artificios que um poeta usa para transmitir tom e nuances a um poema não têm validade num texto que é escrito tendo em vista uma performance. Mas o que parece uma debilidade, é apenas uma particularidade diferente, uma vez que interpretar uma letra de música através da sua performance não tem, necessariamente, que encerrar as discussões sobre a interpretação, como aliás demonstram os exemplos anteriores. Se, como Cavell afirma, uma interpretação implica necessariamente a possibilidade de outras interpretações, numa performance de uma letra de música continuamos a tê-las. O exemplo de «If You See Her, Say Hello» é um desses casos, onde a interpretação esconde o real sentido do poema e, mais do que isso, onde o verdadeiro sentido do poema depende desse mesmo jogo. O que está em causa não é só o facto de o narrador esconder aquilo que sente na performance, o que está em jogo é a forma de exposição a que ele se sujeita; «If You See Her, Say Hello» é, literalmente, uma declaração de amor, onde as convenções e as posições sociais entre homem e mulher são satirizadas (o narrador coloca-se na posição social onde é esperado que esteja, por ser homem, para deixar transparecer a sua fragilidade e os seus sentimentos mais mesquinhos).

É verdade que o impacto visual de um poema está ausente numa performance, como já visto com um exemplo de Seamus Heaney, onde a passagem entre estrofes é parte essencial da construção técnica do poema (o encavalgamento que pretende isolar a expressão «Of

Califórnia» necessita do impacto visual da sua impressão); mas com uma performance é possível manter uma separação entre estrofes, quer pelo recurso ao refrão, quer simplesmente pelo recurso à pausa, ou seja, é possível reconstruir um poema oralmente mantendo as suas partes intactas. Outro tipo de aspecto técnico que podemos encontrar nestes textos é a possibilidade de atribuir tonalidades particulares a determinadas palavras, da mesma forma que um poeta utiliza itálicos ou aspas; a palavra «chill», em «If You See Her, Say Hello», é prolongada de forma a que, de alguma maneira, acaba por se transformar ela própria naquilo que denota, um arrepio.

Mas os artificios técnicos de uma performance vão para além deste aspecto. Se a forma como Dylan canta a palavra «chill» em «If You See Her, Say Hello» é um aspecto técnico particular à performance, a forma como este constrói a performance de «Idiot Wind» (*Blood on the Tracks*, 1975) também o é:

Someone's got it in for me, they're planting stories in the press
Whoever it is I wish they'd cut it out but when they will I can only guess.
They say I shot a man named Gray and took his wife to Italy,
She inherited a million bucks and when she died it came to me.
I can't help it if I'm lucky.

Na performance desta música, os dois primeiros versos aparecem destacados dos dois seguintes pela forma como são cantados; não existindo, estruturalmente, uma diferença entre os tempos que separam os versos, a entrega vocal dos dois primeiros versos difere claramente

da dos dois seguintes, criando a sensação de uma pausa mais longa entre estes e os dois seguintes, reforçada pela diferença com que é entregue o terceiro verso. Isto leva a que a posição entre narrador e autor seja, por momentos, indistinguível. É certo que, na evolução da letra, esta posição pode ser facilmente defendida sem recorrer à performance, mas com a performance é evidente que Dylan tem essa dicotomia em mente. Os dois primeiros versos revelam uma posição particular do autor, reforçada pela índole autobiográfica de todo o álbum, mas o mesmo autor desaparece com o terceiro verso, com a descrição de um acto que associa a voz do texto a uma personagem distinta da do autor – uma leitura deste texto não tornaria esta associação tão evidente quanto esta performance o pretende fazer.

Perante esta posição, será de notar que aquilo que está em causa, mais do que um texto enquanto performance, é um espectáculo, do qual a poesia é parte integrante. Tal como Ezra Pound afirma que a poesia é parte integrante do teatro¹⁹, então talvez a poesia exista na música popular apenas como parte de um espectáculo, no qual a música e a performance do autor são apenas partes de um todo. E se considerarmos questões como coros, sons particulares ou duetos, então há uma possibilidade efectiva de considerar uma canção como um espectáculo cénico. Esta posição é obviamente evidente num dueto

¹⁹ The art of literature and the art of the theatre are neither identical nor concentric. A part of the art of poetry is included in the complete art of the drama. Words are the means of the art of poetry; men and women moving and speaking are the means of drama. (Pound, *The Spirit of Romance*, p. 191)

como «New York Fairytale»²⁰, em especial se pensarmos na possibilidade de substituir os cantores originais, Shane McGowan e Kristy McColl, por outros cantores, como por exemplo Pete Doherty e Amy Winehouse, sobretudo pela forma como esta alteração muda a relação entre as personagens da letra – a dicotomia é, neste caso, entre cantor/actor.

Um exemplo menos evidente será «Isis», de Bob Dylan (*Desire*, 1976), onde, não havendo um dueto, não deixa de haver uma performance particular do autor, onde as modulações vocais se adaptam ao diálogo que constitui a letra. A performance vocal não se altera para identificar as personagens que intervêm no texto, mas antes para definir a posição do narrador perante aquilo que narra:

She said, "Where ya been?" I said, "No place special."
She said, "You look different." I said, "Well, not quite."
She said, "You been gone." I said, "That's only natural."
She said, "You gonna stay?" I said, "Yeah, I jes might."

O aspecto cénico, neste exemplo, não se prende com a ideia de que Dylan interpreta esta passagem como se estivesse alternadamente a encarnar duas personagens. É evidente que só uma personagem está presente, a do narrador, indicando a modulação de voz para cada diálogo a forma como este encara os factos narrados (e não a forma como este encarou os factos na altura em que aconteceram).

²⁰ The Pogues, *If I Shall Fall From Grace With God*, 1988

Regressamos, então, à Grécia clássica, não por via da relação entre música e poesia, mas para pôr em equação a possibilidade de considerar uma canção como sendo composta pelas mesmas partes que, segundo Aristóteles, compunham a tragédia: mito, carácter, elocução, pensamento, *espectáculo* e melopeia. É claro que não é possível estabelecer uma analogia perfeita com os momentos identificados por Aristóteles como essenciais à tragédia, mas é possível reconhecer que há, na execução de uma canção, elementos que, pela intervenção humana numa performance, encontram paralelo na ideia de espectáculo tal como é apresentada por Aristóteles: «como esta imitação é executada por actores, em primeiro lugar o espectáculo cénico há-de ser necessariamente uma das partes da tragédia (...)»²¹. Pelo facto de o objecto de análise de uma letra de música ser a sua performance, há que considerar que essa ostensiva intervenção humana terá que ter alguma influência e, assim, poderíamos isolar diferentes aspectos que compõem uma performance, sendo que a poesia seria um deles, tal como a música e a performance do cantor também entrariam como elementos dentro do espectáculo que é a canção.

A esta posição podemos contrapor a noção de que isto em nada difere de, por exemplo, uma peça de teatro, uma vez que esta também depende de uma performance e, no entanto, continua a ser o texto o objecto central de análise. A diferença consiste em notar que, para além do facto de que a performance de uma canção se encontrar cristalizada

²¹ Aristóteles, *Poética*, p.110

pela sua gravação, há ainda a considerar a relação entre autor e composição, algo que se esbate no teatro, onde actores, encenadores e cenografia são obstáculos entre autor e obra.

Parece inegável que há um aspecto cénico na música popular, onde o autor tem preponderância e isso é capaz de explicar porque é que o caso de Dylan é ainda mais particular, mas não único. A capacidade de recorrer aos aspectos cénicos parece estar na base na afirmação de Greil Marcus: «no matter what grotesquerie is involved, he does not sing about, he sings *as*»²², aqui referindo-se a Randy Newman. Mas o mesmo poderá ser deslocado para Dylan e para a forma como este interpreta os seus textos. Muito mais do que encarnar diferentes personagens, estas ganham vida pela prestação vocal de Dylan. Assim, não são só as alterações do texto contido numa performance que podem fazer com que um cantor se aproprie de uma composição de outro autor, sendo possível imaginar que um texto de Dylan pode ser apropriado pela performance de outro autor, apenas através dos elementos que compõem a performance (e aqui teríamos dois objectos completamente distintos, onde a poesia é apenas um elemento que se repete em ambos).

Embora com ênfase numa questão lateral, a posição de Cavell sobre a forma de analisar filmes tem algo que pode ser associado a esta posição:

²² Greil Marcus, *Mystery Train*, p. 115

A performance of a piece of music is an interpretation of it, the manifestation of one way of hearing it, and it arises (if it is serious) from a process of analysis. (This will no longer be the case where a piece just is its performance; where, say, it is itself a process of improvisation.) Say that my readings, my secondary texts, arise from processes of analysis. Then I would like to say that what I am doing in reading a film is performing it (if you wish, performing it inside myself). (I welcome here the sense in the idea of performance that it is the meeting of a responsibility.) This leaves open to investigation what the relations are between performance and interpretation, and between both of these and analysis, and between differing analyses, and hence between differing performances.

(Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, p. 37-38)

Segundo esta posição, se ler um texto é uma forma de performance, então os problemas sobre as diferentes versões de uma canção deixam de ser relevantes; é necessário considerar que há uma performance inicial, um texto primário, mas uma vez definido esse, todas as performances seguintes equivalem a análises desse primeiro objecto. No caso da performance de um autor sobre um mesmo texto, talvez esta posição seja mais discutível, podendo-se chegar à conclusão de que sempre que uma performance difere da original estamos perante um novo texto. No caso de «If You See Her, Say Hello» há que decidir qual das versões é o objecto primário, se a primeira versão, se a versão que foi oficialmente lançada no álbum *Blood on the Tracks*, sendo que, intuitivamente, a decisão parece recair sobre a última, uma vez que esta é aquela que o autor decidiu incluir no trabalho final à qual a canção se

destinava (decidir pela primeira seria idêntico a considerar o primeiro esboço de um trabalho literário como o objecto primário, em detrimento do material que o autor decidiu publicar; e se um primeiro esboço pode constituir uma análise interessante, pode servir para melhor entender o trabalho final, não deixa de ser apenas auxiliar ao trabalho publicado, no qual o autor tomou decisões finais sobre o que deveria ser, ou não ser, publicado).

V. A Luz Que Não Brilha Nesta Página

D. W. Griffith é considerado, unanimemente, como o responsável pela ascensão do cinema ao estatuto de arte; sendo que esta afirmação carece de substanciação, e que há mais nomes que poderíamos aqui introduzir como essenciais à construção daquilo que é hoje o cinema, gostaria de reter esta ideia como essencialmente verdadeira, uma vez que, em primeiro lugar, não deixa de o ser, e, em segundo lugar, porque permite estabelecer uma posição interessante face aos aspectos técnicos que estão na sua base.

A importância de Griffith consiste na forma como cristalizou, ao longo de alguns anos a produzir e a realizar curtas-metragens, elementos que acabaram por dar origem àquilo que de forma genérica tratamos como sendo a linguagem do cinema. *The Birth of a Nation* (1915) é o primeiro grande momento em que esses elementos se conjugam, onde se articulam entre si de forma mais evidente, pelo que a ideia, também ela genérica e não inteiramente verdadeira, de que o cinema, enquanto arte autónoma, começa com este filme, acaba por ser assumida como aceitável. A libertação do cinema enquanto arte autónoma faz-se contra o teatro, uma arte à qual o cinema sempre esteve associado e que, de certa forma, sempre acompanhou os diferentes momentos históricos do cinema.

Griffith, o inventor da linguagem cinematográfica, começou a sua carreira artística como dramaturgo e actor de teatro, pelo que, na sua

relação com o cinema, o teatro sempre esteve presente, manifestando-se num pormenor técnico de alguma relevância, em particular o facto de não haver, no todo da obra do autor, o recurso ao campo-contra-campo, um dispositivo técnico que é uma das marcas mais relevantes do cinema clássico americano que o próprio inaugurou. É certo que podemos encontrar momentos na vasta obra de Griffith em que o campo-contra-campo aparece, mas a forma como estes são filmados é sempre peculiar, uma vez que há uma regra que Griffith recusa sempre violar, isto é, a ideia de que a câmara pode saltar para o palco. No cinema de Griffith, independentemente dos artifícios técnicos que usa, como sejam panorâmicas ou travellings (movimentos que o olho humano não poderia reproduzir numa sala de teatro), há sempre uma posição definida a partir da qual podemos assumir que a câmara está no lugar onde, no teatro, estaria o público (mesmo quando consideramos artifícios como a mudança de escala, algo que seria difícil imaginar uma audiência de teatro fazer, a regra do ponto de vista nunca é violada). É então curioso notar que, sendo verdadeiras as posições genéricas sobre a importância de Griffith para afirmação do cinema enquanto arte, haja sempre esta dificuldade em evadir-se do teatro.

A relação do cinema com o teatro é, assim, uma constante na história do cinema, como provarão, por exemplo, as *Notas Sobre o Cinematógrafo*, onde Robert Bresson estabelece um conjunto de regras que têm como objectivo a separação definitiva das duas artes. Embora Bresson esteja, essencialmente, a revoltar-se contra uma forma específica de fazer cinema, continua bem presente, nas suas descrições

de como não fazer cinema, esta influência do teatro no cinema, que poderia ser explorada através de obras específicas, nomeadamente na forma como o cinema adaptou obras teatrais. Mas o cinema acaba por ser uma arte independente, que aparece como tal assente em desenvolvimentos técnicos particulares e em oposição directa ao teatro, tal como a fotografia teria aparecido antes, criada sobre uma relação antagónica com a pintura.

Parece pois impor-se um retorno ao ensaio de Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», o qual tem sido uma fonte para análises sobre a forma como a arte, de uma maneira geral, se alterou a partir do século XIX e de como essa mesma arte é vista após a possibilidade de reprodução técnica. Mas, tal como denota a importância central que o cinema tem no ensaio de Benjamin, o resultado da possibilidade de reprodução técnica não foi apenas a alteração das formas de arte anteriores, mas também o aparecimento de novas artes, como a fotografia e o cinema. A relação entre estas novas artes e aquelas que as precedem não pode deixar de ser feita, mas o resultado final tem que ter em conta que há novas artes e que, pelas suas particularidades, as características específicas à arte se alteram (a aura, que é inerente à singularidade de um objecto de arte, parece estar ausente no cinema, por exemplo). Falar de um objecto artístico passa a ter implicações diferentes com a possibilidade de reprodução técnica. Isto é, as implicações da reprodução técnica não se limitam às repercussões sobre as obras de arte em si, mas também à forma como se fala de uma obra de arte.

Até este momento, as dificuldades de falar de um quadro implicavam a ausência de uma imagem, mas o facto de falar de um quadro sempre teve essa limitação associada; uma vez que a arte pictórica está formalmente afastada da arte literária, as implicações seriam mínimas (com a fotografia o caso será semelhante), isto é, não parece haver problemas em precisar o objecto de análise quando falamos de pintura. O mesmo não é verdade no caso da música, onde reside grande parte da problemática relação entre música e poesia. Perante a impossibilidade de deter na página uma representação do objecto musical, sem que esse seja necessariamente uma pauta, falar dos diversos problemas associados a uma peça musical passa por recorrer ou a terminologia técnica, que explica o que acontece numa determinada peça mas não a forma como essa é apreendida pelo ouvinte, ou a construções generalistas sobre o efeito que a música tem para o ouvinte. Na tentativa de racionalizar problemas de peças musicais é usual o recurso a linguagem próxima daquela que se utiliza para descrever processos da poesia, pelo que a ligação das duas artes sempre foi tida como normal e indispensável a cada uma.

No caso do teatro, por exemplo, as coisas são ligeiramente diferentes, uma vez que, apesar de estar dependente de uma performance, o teatro é, e sempre foi, uma arte literária. Falar de cinema, essa nova arte, levanta um problema diferente, uma vez que o objecto artístico consiste numa mescla de imagens e palavras. O que há de problemático no caso do cinema é que, para falar de uma arte que conjuga imagens e palavras, há que perceber que, simultaneamente,

estamos a considerar palavras e imagens sem que, ao falar delas, possamos ter no papel uma referência física ao objecto (daí o problema da relação teatro/cinema, que continuamente se intromete quando tentamos falar de cinema).

Stanley Cavell, em *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, está consciente do problema:

It is true that the words of dialogue put on the page seem too poor to carry the significance I will attach to them. And in a sense this is right – they have to be taken from the page and put back, in memory, onto the screen. It is natural to neglect this obligation because words can be quoted on the page and moving images cannot be, so you can think that work has been done for you (by the words on the page) when the work for you to do has only been conveniently notated. Apart from a clear recall, or a vivid imagination, of these words as spoken by these actors in these environments, my attention to the words may well seem, indeed ought to seem, misplaced or overdone.

(Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, p. 11)

Essencialmente, embora ainda a falar de palavras, falar de cinema implica que haja uma relação com as imagens em que essas palavras são ditas, uma vez que o objecto de análise é o filme e não o texto que desse filme se pode retirar (no teatro, o objecto de análise pode ser uma performance, mas é sobretudo o texto). O exercício de Cavell passa por

analisar o texto, mas no seu caso o objecto está claramente identificado com as imagens onde o mesmo é dito.

O que acontece com Dylan, e com outros cantores/autores, é que ao invocar um texto particular estamos a retirar-lhe algo que lhe é essencial, a performance. Portanto, como Cavell relembra em relação ao cinema, o primeiro exercício de um leitor que depara com uma análise de um texto de Dylan é reconstruir a fonte original, a performance. Falar de uma letra de música como de um poema, embora possível, não pode deixar de ter em conta este problema de fundo. À acusação de que ao analisar um texto de Dylan por si só estamos a retirar-lhe uma dimensão que o torna único, é preciso responder com a posição de Cavell sobre o cinema, dizendo que a impossibilidade de reproduzir uma performance numa página de papel não deve ser vista como um obstáculo, mas antes como uma forma de recriar mentalmente o objecto em causa. Porque, por tudo o que possa ser dito sobre esta questão, a posição de Larkin sobre o uso da voz na música jazz deve ser considerada:

Some years ago it started to be a form of a approbation of a jazz singer to say he (or she – usually she) “used his voice like an instrument”. I was never very happy about it; to start with, it ran counter to the accepted theory that the basis of jazz instrumental intonation was using your instrument like a voice, and a Negro voice at that – wide vibrato, thick, rasping, and so on. Secondly, it seemed an attempt to devaluate the *words* of a song: if the object of a singer of the words “I love you” was not to make you think he (or she) loved you, but rather to

skitter around the notes on which these words were scored, then something had gone wrong with jazz singing.

(Larkin, *All What Jazz*, p. 278)

Se as palavras usadas numa canção não pretendem ter significado, se são usadas como meros acessórios rítmicos, então algo de muito errado se passa com a música contemporânea. É esta noção, a de que há uma intenção por trás do uso de palavras numa canção, que põe a questão poética em discussão, que obriga a inspeccionar os trapos de Wittgenstein.

Outra questão que se levanta, ainda sobre o ensaio de Benjamin, é notar que, se a possibilidade de reprodução técnica deu origem a artes novas, também alterou circunstancialmente outras artes, que aliás não aparecem mencionadas no ensaio. A tradição popular, essencialmente oral, passou a ter forma de se perpetuar através de artifícios técnicos e, onde até certa altura, os textos existiam fisicamente como forma de preservar as ocorrências orais dos mesmos, com esta nova componente técnica o texto tornou-se obsoleto. A crítica literária, que sempre tratou a poesia oral como literatura, quer esta dependesse de uma interpretação musical ou não, encontra agora um problema diferente: perceber como tratar as mesmas ocorrências que até aqui considerava como parte integrante da literatura sem deixar de ter em conta as particularidades que estas têm por serem, em primeiro lugar, ocorrências orais com uma existência física. Dylan continua a ser, desse ponto de vista, alguém que está para além desta noção, onde a

mera gravação de temas tradicionais é ultrapassada pela forma como intervém nos mesmos, o que leva a que se reforce uma posição já notada anteriormente, em particular o facto de que, embora conotado com a tradição folk, Dylan não está ao mesmo nível daqueles que fizeram carreira como intérpretes de músicas populares, uma vez que em Dylan temos, finalmente, um autor, algo que corta com a evolução da tradição popular. O centro do problema parece ser o facto de que, com a reprodução técnica, materiais que eram considerados como pertencendo ao mundo da literatura passaram a deixar de ser considerados por não terem suporte em papel.

É perfeitamente aceitável que grandes nomes da literatura se debrucem, em particular a partir do século XIX, sobre um vasto conjunto de textos que circulavam oralmente, olhando para eles como parte integrante da literatura, ignorando que estes, muitas vezes, eram, ou deviam ser, acompanhados por música. O problema parece ser ligeiramente diferente quando as fontes são objectos que reproduzem texto e música em conjunto, agravando-se ainda mais quando os mesmos acabam por chegar primeiro a vastas audiências e não são difundidos a partir do trabalho de um literato. Poder-se-ia pôr a questão de, tal com a reprodução técnica permitiu o aparecimento do cinema, estarmos perante uma nova arte, mas não parece ser esse o caso. O que a reprodução técnica veio trazer à literatura são novos tipos de problemática, uma vez que, se a reprodução técnica está por trás da música popular como a reconhecemos hoje, também está por trás de gravações de leituras de poemas feitas por poetas e talvez as

considerações sobre os textos que estes produzem e recitam possam ser alteradas por causa desse facto. Allen Ginsberg, por exemplo, beneficia em muito com a possibilidade de gravar as leituras dos seus poemas, uma vez que estes se constroem fortemente apoiados num aspecto performativo (a poesia de Whitman seria outro caso em que a performance parece ser uma forma de acrescentar algo ao texto, e até mesmo de resolver problemas críticos de qual a intenção primeira de certos textos).

Esta nova forma de tratamento tem que ser considerada como totalmente independente da maneira como se tratam autores que sempre tiveram na sua obra uma relação directa com a música, como Thomas Campion, a quem John Hollander atribui o epíteto «poet-composer»²³. A ideia de que a classificação de um autor como poeta/compositor poderia, de alguma forma, introduzir um autor como Dylan no universo da poesia é apelativa, mas tem que ser considerada com algum cuidado, uma vez que a relação entre a música e a poesia de Campion tem como objectivo o cumprir de determinadas posições do autor face a uma problemática importante para a literatura inglesa do período, em particular as abordagens ao sistema métrico. Em Campion, a música é, muitas vezes, um artificio técnico que permite estabelecer a forma correcta de dividir metricamente os versos que escreve.

O que o caso de Campion tem de mais interessante são as formas como a sua obra é abordada, nas quais fica evidente que a existência

²³ John Hollander, *Vision and Resonance*, p. 71

simultânea de música e poesia pode ser um obstáculo à leitura dos textos. É certo que com *Campion* há uma relação técnica entre música e poesia, mas essa relação continuamente se sobrepõe à leitura dos seus textos e o que se reclama aqui é uma nova forma de abordagem a este tipo de textos onde, ao contrário do caso de *Campion*, música e poesia não sejam revistas à luz de uma possível correspondência entre as partes diversas que as compõem (mesmo assumindo que, no caso de *Campion*, essa é uma forma que tem que ser considerada). Tal como Cavell analisa a questão, ler um texto não é uma forma de catalogar características que a ele atribuímos:

So many remarks one has endured about the kind and number of feet in a line of verse, or about a superb modulation, or about a beautiful diagonal in a painting, or about a wonderful camera angle, have not been readings of a passage at all, but something like items in a tabulation, with no suggestion about what is to being counted or what the total might mean. Such remarks, I feel, *say* nothing, though they may be, as Wittgenstein says about naming, preparations for saying something (and hence had better be accurate).

(Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, p. 36-37)

Desta posição podemos partir para as implicações que ler textos de música pode ter: em primeiro lugar estamos perante textos que, por dependerem de uma performance, não se enquadram exactamente dentro daquilo que hoje tomamos por poesia, mas que continuam a

dependem de um conceito sobre a mesma, pelo que na sua essência, naquilo a que Cavell chama a preparação para dizer algo, em pouco diferem de outros textos, uma vez que neles está contido um poema. E sendo verdade que uma interpretação é idêntica a uma leitura, e que essa leitura forma o texto, como vimos no final do capítulo anterior, então para que estes textos possam ser incluídos no universo da poesia é necessário lê-los como sendo uma forma particular de poesia, forma essa que precisará de se libertar das convenções a que normalmente está submetida, integrando na leitura que destes textos se faz uma relação entre poema e os vários elementos que compõem uma performance, sejam estes a música, a performance vocal ou a co-existência de mais do que uma performance vocal, como no caso dos duetos. É necessário um novo tipo de abordagem, uma adequação da linguagem que usamos para interpretar, mas, essencialmente, a poesia está presente, se lhe dermos oportunidade de se mostrar.

Bibliografia

- Aristóteles, *Poética* (trad. Eudoro de Sousa), Lisboa: INCM, 2000
- Benjamin, Walter, *Illuminations* (trad. Harry Zorn), London: Pimlico, 1999
- Bloom, Harold, *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola das Idades* (trad. Manuel Frias Martins), Lisboa: Temas e Debates, 2002
- Cave, Nick, *Nick Cave: The Complete Lyrics 1978-2007*, London: Penguin, 2007
- Cavell, Stanley, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005
- _____, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard University Press, 2003
- Davie, Donald, *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, Manchester: Carcanet, 2006
- Fish, Stanley, *Is There a Text In This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press, 1980
- Gray, Michael, *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*, New York: Continuum, 2008
- Hollander, John, *Melodious Guile: Fictive Pattern in Poetic Language*, New Haven: Yale University Press, 1988
- _____, *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*, New Haven: Yale University Press, 1985

- Larkin, Philip, *All What Jazz*, London: Faber & Faber, 1985
- Lourenço, M. S., *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002
- Marcus, Greil e Sean Willentz (ed.), *The Rose and the Briar*, New York: Norton, 2006
- Marcus, Greil, *Mistery Train*, London: Faber & Faber, 2005
- Motion, Andrew, *Philip Larkin: A Writer's Life*, London: Faber & Faber, 1994
- Pound, Ezra, *The Spirit of Romance*, London: J. M. Dent & Sons, 1910
- Wittgenstein, Ludwig, *Tratado Lógico-filosófico. Investigações Filosóficas* (trad. M.S. Lourenço), Lisboa: Gulbenkian, 1995

Anexo (letras citadas de Bob Dylan)

«Highway 61 Revisited»

Oh God said to Abraham, "Kill me a son"
Abe says, "Man, you must be puttin' me on"
God say, "No." Abe say, "What?"
God say, "You can do what you want Abe, but
The next time you see me comin' you better run"
Well Abe says, "Where do you want this killin' done?"
God says, "Out on Highway 61."

Well Georgia Sam he had a bloody nose
Welfare Department they wouldn't give him no clothes
He asked poor Howard where can I go
Howard said there's only one place I know
Sam said tell me quick man I got to run
Ol' Howard just pointed with his gun
And said that way down on Highway 61.

Well Mack the Finger said to Louie the King
I got forty red white and blue shoe strings
And a thousand telephones that don't ring
Do you know where I can get rid of these things
And Louie the King said let me think for a minute son
And he said yes I think it can be easily done
Just take everything down to Highway 61.

Now the fifth daughter on the twelfth night
Told the first father that things weren't right
My complexion she said is much too white
He said come here and step into the light he says hmm you're right
Let me tell the second mother this has been done
But the second mother was with the seventh son
And they were both out on Highway 61.

Now the rovin' gambler he was very bored
He was tryin' to create a next world war
He found a promoter who nearly fell off the floor
He said I never engaged in this kind of thing before
But yes I think it can be very easily done
We'll just put some bleachers out in the sun
And have it on Highway 61.

«Tryin' To Get To Heaven»

The air is getting hotter
There's a rumbling in the skies
I've been wading through the high muddy water
With the heat rising in my eyes
Every day your memory grows dimmer
It doesn't haunt me like it did before
I've been walking through the middle of nowhere
Trying to get to heaven before they close the door.

When I was in Missouri
They would not let me be
I had to leave there in a hurry
I only saw what they let me see
You broke a heart that loved you
Now you can seal up the book and not write anymore
I've been walking that lonesome valley
Trying to get to heaven before they close the door.

People on the platforms
Waiting for the trains
I can hear their hearts a-beatin'
Like pendulums swinging on chains
When you think that you lost everything
You find out you can always lose a little more
I'm just going down the road feeling bad
Trying to get to heaven before they close the door.

I'm going down the river
Down to New Orleans
They tell me everything is gonna be all right
But I don't know what "all right" even means
I was riding in a buggy with Miss Mary-Jane
Miss Mary-Jane got a house in Baltimore
I been all around the world, boys
Now I'm trying to get to heaven before they close the door.

Gonna sleep down in the parlor
And relive my dreams
I'll close my eyes and I wonder
If everything is as hollow as it seems
Some trains don't pull no gamblers
No midnight ramblers, like they did before
I been to Sugar Town, I shook the sugar down
Now I'm trying to get to heaven before they close the door.

«I Dreamed I Saw St. Augustine»

I dreamed I saw St. Augustine,
Alive as you or me,
Tearing through these quarters
In the utmost misery,
With a blanket underneath his arm
And a coat of solid gold,
Searching for the very souls
Whom already have been sold.

"Arise, arise," he cried so loud,
In a voice without restraint,
"Come out, ye gifted kings and queens
And hear my sad complaint.
No martyr is among ye now
Whom you can call your own,
So go on your way accordingly
But know you're not alone."

I dreamed I saw St. Augustine,
Alive with fiery breath,
And I dreamed I was amongst the ones
That put him out to death.
Oh, I awoke in anger,
So alone and terrified,
I put my fingers against the glass
And bowed my head and cried.

«Idiot Wind»

Someone's got it in for me, they're planting stories in the press
Whoever it is I wish they'd cut it out but when they will I can only
guess.

They say I shot a man named Gray and took his wife to Italy,
She inherited a million bucks and when she died it came to me.
I can't help it if I'm lucky.

People see me all the time and they just can't remember how to act
Their minds are filled with big ideas, images and distorted facts.
Even you, yesterday you had to ask me where it was at,
I couldn't believe after all these years, you didn't know me better than
that
Sweet lady.

Idiot wind, blowing every time you move your mouth,
Blowing down the backroads headin' south.
Idiot wind, blowing every time you move your teeth,
You're an idiot, babe.
It's a wonder that you still know how to breathe.

I ran into the fortune-teller, who said beware of lightning that might
strike
I haven't known peace and quiet for so long I can't remember what it's
like.
There's a lone soldier on the cross, smoke pourin' out of a boxcar door,
You didn't know it, you didn't think it could be done, in the final end he
won the wars
After losin' every battle.

I woke up on the roadside, daydreamin' 'bout the way things sometimes
are
Visions of your chestnut mare shoot through my head and are makin'
me see stars.
You hurt the ones that I love best and cover up the truth with lies.
One day you'll be in the ditch, flies buzzin' around your eyes,
Blood on your saddle.

Idiot wind, blowing through the flowers on your tomb,
Blowing through the curtains in your room.
Idiot wind, blowing every time you move your teeth,
You're an idiot, babe.
It's a wonder that you still know how to breathe.

It was gravity which pulled us down and destiny which broke us apart
You tamed the lion in my cage but it just wasn't enough to change my
heart.
Now everything's a little upside down, as a matter of fact the wheels
have stopped,
What's good is bad, what's bad is good, you'll find out when you reach
the top
You're on the bottom.

I noticed at the ceremony, your corrupt ways had finally made you blind
I can't remember your face anymore, your mouth has changed, your
eyes don't look into mine.
The priest wore black on the seventh day and sat stone-faced while the
building burned.
I waited for you on the running boards, near the cypress trees, while the
springtime turned
Slowly into autumn.

Idiot wind, blowing like a circle around my skull,

From the Grand Coulee Dam to the Capitol.
Idiot wind, blowing every time you move your teeth,
You're an idiot, babe.
It's a wonder that you still know how to breathe.

I can't feel you anymore, I can't even touch the books you've read
Every time I crawl past your door, I been wishin' I was somebody else
instead.
Down the highway, down the tracks, down the road to ecstasy,
I followed you beneath the stars, hounded by your memory
And all your ragin' glory.

I been double-crossed now for the very last time and now I'm finally
free,
I kissed goodbye the howling beast on the borderline which separated
you from me.
You'll never know the hurt I suffered nor the pain I rise above,
And I'll never know the same about you, your holiness or your kind of
love,
And it makes me feel so sorry.

Idiot wind, blowing through the buttons of our coats,
Blowing through the letters that we wrote.
Idiot wind, blowing through the dust upon our shelves,
We're idiots, babe.
It's a wonder we can even feed ourselves.

«If You See Her, Say Hello»

If you see her, say hello, she might be in Tangier
She left here last early spring, is livin' there, I hear
Say for me that I'm all right though things get kind of slow
She might think that I've forgotten her, don't tell her it isn't so.

We had a falling-out, like lovers often will
And to think of how she left that night, it still brings me a chill
And though our separation, it pierced me to the heart
She still lives inside of me, we've never been apart.

If you get close to her, kiss her once for me
I always have respected her for doing what she did and gettin' free
Oh, whatever makes her happy, I won't stand in the way
Though the bitter taste still lingers on from the night I tried to make her
stay.

I see a lot of people as I make the rounds
And I hear her name here and there as I go from town to town

And I've never gotten used to it, I've just learned to turn it off
Either I'm too sensitive or else I'm gettin' soft.

Sundown, yellow moon, I replay the past
I know every scene by heart, they all went by so fast
If she's passin' back this way, I'm not that hard to find
Tell her she can look me up if she's got the time

«If You See Her, Say Hello» (*Bootleg Series, Vol. 1-3*)

If you see her, say hello, she might be in Tangier
She left here last early spring, is livin' there, I hear
Say for me that I'm all right though new things come and go
She might think that I've forgotten her, don't tell her it isn't so.

We had a falling-out, like lovers often will
But to think of how she left that night, it still brings me a chill
And though our separation, it pierced me to the heart
She still lives inside of me, we've never been apart.

If you're making love to her, kiss her for the kid
Who has always respected her for doing what she did
For I know it had to be that way, it was written in the cards
But the bitter taste still lingers on, it all came down so hard

I see a lot of people as I make the rounds
And I hear her name here and there as I go from town to town
And I've never gotten used to it, I've just learned to turn it off
Either I'm too sensitive or else I'm gettin' soft.

Sundown, yellow moon, I replay the past
I know every scene by heart, they all went by so fast
If she's passin' back this way, I'm not that hard to find
Tell her she can look me up if she's got the time