

Poética em caminhada: presença do corpo em voz nas letras das composições de Bob Dylan

Poetic in movement: the presence of the body in voice in the Bob Dylan's lyrics

Giulio Daniel Mello 

Ângela Cogo Fronckowiak 

Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC – Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: Este artigo investiga, nas letras das composições de Bob Dylan, o registro de um corpo em voz que se movimenta, impulsionado pelos traços biográficos do compositor. Para tanto, inicia tentando compreender o conceito do corpo em voz através dos estudos de Paul Zumthor e se há a possibilidade de emergir de uma letra impressa no papel, lida como um poema, a repercussão lírica do cancionista. Também demonstra, a partir de uma perspectiva fenomenológica em Bachelard, que esse corpo em voz, dotado de experiências de estrada, pode projetar caminhos na imaginação do leitor-ouvinte. Para isso o estudo seleciona cinco letras de canções da obra de Dylan, gravadas entre 1962 e 1965, certificando evidências temáticas e mecanismos de linguagem utilizados pelo compositor, como vocabulário semântico de topoi de viagem, analogias e metáforas, que podem possibilitar e comprovar um devaneio da caminhada no receptor.

Palavras-chave: Bob Dylan. Lirismo. Corpo em voz. Imaginação errante. Poética em caminhada.

Abstract: This article investigates, in the lyrics of Bob Dylan's compositions, the record of a moving body in voice, driven by the background of the composer's biography. To this end, he begins by trying to understand the concept of the body in voice through Paul Zumthor's studies and whether there is a possibility of emerging from a lyric printed on paper, read as a poem, the lyrical repercussion of the singer. It also demonstrates from a phenomenological perspective in Bachelard that this body of voice, endowed with road experiences, can project paths in the imagination of the listener. To this end, the study selects five song lyrics from Dylan's work, recorded between 1962 and 1965, certifying thematic evidence and language mechanisms used by the composer, such as semantic travel topoi vocabulary, analogies and metaphors, which can enable and prove a daydream of the walk in the receiver.

Keywords: Bob Dylan. Lyricism. Body in voice. Wandering imagination. Wandering poetics.

Introdução

Qual o sentido de trazer uma perspectiva de leitura para as composições de Bob Dylan? Que vontade se manifesta quando nos propomos suscitar a vista daquilo que, na maioria das vezes, chega somente aos ouvidos? Essas duas questões são a nós colocadas no exato momento em que, em contato com as composições de Dylan, refletimos sobre a ação poética de sua obra, tendo como foco as suas letras impressas no papel, sem o som da canção. O objetivo deste artigo, portanto, advém de nossa afinidade com a obra de Bob Dylan, em nossa concepção um bardo que, até os dias de hoje, transpassa seu trajeto musical com o peso da bagagem carregada da herança trovadoresca.

Percebemos que tantas “vezes acusado de ser um não-cantor, muito se discutirá sobre ser um não-poeta. Contra toda a dogmática, no entanto, Dylan é um dos grandes cantores e um dos grandes poetas do mundo.” (MÃE, 2017, p.7). Bob Dylan foi laureado com Prêmio Nobel de Literatura, no ano de 2016, por ter criado novos modos de expressão poética no quadro da tradição da música americana, fator que demonstra de forma inegável que Dylan se configura também enquanto escritor de uma literatura de extraordinário valor.

Bob Dylan é um artista errante que, nos itinerários de sua caminhada, escreve canções. Por esse motivo, partindo da perspectiva de Gaston Bachelard (1884-1962), acreditamos que as suas composições repercutem, seja de maneira direta ou indireta, possibilidades de um devaneio da caminhada. E se acreditamos na possibilidade de um devaneio da caminhada ativado pelas letras impressas de Dylan, é porque o próprio artista foi estimulado por outras leituras. Após ler *On The Road*, de Jack Kerouac, e conhecer as letras das composições de Woody Guthrie, o lendário cantor do folk americano, Dylan caminhou. Ou seja, ele foi impulsionado, através da imaginação, a se mover com o corpo em voz inscrito nas suas produções, como buscamos revelar, na sequência

desse estudo, auxiliados no aporte teórico de Paul Zumthor (1915- 1995).

Assim, nosso primeiro desejo se manifesta em perceber nas letras de Dylan, escritas no papel, o corpo em voz que emana de seus versos, lendo a composição como um poema. A segunda vontade, no entanto, se caracteriza na análise dos caminhos que essas letras possibilitam para o leitor-ouvinte¹. A partir de uma concepção fenomenológica, vamos abordar a imaginação criadora, pois como Bachelard nos ajuda a entender, a imaginação “encontra toda a sua força quando se concentra numa imagem privilegiada” (1991, p. 11). “Na concepção bachelardiana, a imagem é um além psicológico cuja função é a de promover a necessária experiência da abertura à novidade, caracterizando toda conduta humana como ato constante de transfigurar o conhecido.” (PERKOSKI, RICHTER, 2013, p. 7). Por esse motivo acreditamos que as imagens poéticas que emanam do corpo em voz de Dylan, nas letras que compõem, podem propiciar caminhos para as pessoas que o leem. Ou seja, queremos olhar os “poemas” de Dylan e ver como (que recursos usa) seu lirismo caminhante projeta a imagem da estrada para o leitor-ouvinte. Para isso nosso percurso metodológico consistirá no estudo de cinco letras selecionadas da obra de Dylan, gravadas entre 1962 e 1965. São elas: “Mr. Tambourine Man” (1965), “Song To Woody” (1962), “Boots Of Spanish Leather” (1963), “Outlaw Blues” (1965) e “Tomorrow Is a Long Time” (1962).

A obra de Bob Dylan propicia diversas perspectivas de abordagem devido à grandeza da repercussão das suas canções e não seria difícil justificar nossa pesquisa no fato de sermos apaixonados por suas composições. Ainda, poderíamos simplesmente censurar o vigor da nossa imaginação e acreditar que a escolha partiu, o mais objetivamente possível, de uma análise atenta das letras musicais, afirmando que a essência trovadoresca que emana de Dylan é importante para o estudo da

¹ No artigo, usamos o termo para nos referir ao receptor, pois, em Bob Dylan se configura uma obra que impossibilita a dissociação total da escrita e do som.

literatura contemporânea e a sua poesia singular e imagética.

Contudo, não queremos deixar de assumir que, mesmo reconhecendo a pertinência de todos esses fatores citados, nosso intuito genuíno inicial para a pesquisa foi íntimo e puramente sensorial. Assim, o recorte da proposta está menos vinculado ao padrão de investigação acadêmica e mais centrado nas possibilidades de devaneio que emanam da poética dylanessa, em que seu corpo em voz se sobressai e nos atrai. Nosso desejo é o de que a estrada nos conduza para elucidar a invenção de uma poética que anda e pode nos fazer andar.

A bagagem lírica da voz em movimento

Bob Dylan, no disco *Bringing It All Back Home*, de 1965, apresenta “Mr. Tambourine Man”, composição vanguardista que posteriormente se tornará um dos grandes clássicos do rock, cuja letra, assumindo tons surrealistas, expressa o lirismo caminhante que atravessa a obra dylanessa. Muitos versos desta canção evidenciam, em nossa percepção, a relação lírica do poeta/compositor com signos da estrada. Vejamos os quatro primeiros versos da segunda estrofe dessa canção:

Me leve em uma viagem em seu mágico
[navio rodopiante
Meus sentidos foram esvaziados, minhas
[mãos perderam o tato,
Meus dedos estão dormentes demais para
[caminhar, espero apenas que as solas das
[minhas botas estejam vagando por aí
Estou pronto para ir para qualquer lugar,
[estou pronto para desaparecer²

Mesmo que, na perspectiva composicional dessa letra, seja possível identificar um uso exagerado de imagens com apelo inconsciente (“navio rodopiante”/ “sentidos [...] esvaziados”/ “sola das [...] botas [...] vagando por aí” etc.), não poderíamos ignorar a escolha de um vocabulário que sustenta (e ostenta) uma imaginação errante, e que denota o avizinhamo de

Bob com esse lirismo que caminha e propõem deslocamentos.

Do mesmo modo, ainda do álbum *Bringing It All Back Home*, palavras como “desejo” e “mudança”, na canção “Outlaw Blues”, também aqui estudada, reforçam nossa visada. Em “Boots Of Spanish Leather”, “velejar”, “aterrissar” e “vagando”. Já em “Tomorrow Is a Long Time”, “estrada”, “trilha” e “passos” e, em “Song to Woody”, “viagem”, “milhas”, “poeira” e “caminhando”.

Uma letra de canção, na sua origem, já sugere uma função, que é resultado de um impulso primário visando um fim, ou seja, o de servir como conteúdo para o instrumento vocal. O que não significa que não haja lirismo na letra isolada, muito pelo contrário, e é exatamente essa possibilidade de leitura que estamos sustentando. Bob Dylan, entre tantos cancioneiros, bardos e trovadores contemporâneos, é um dos artistas cujas composições podem ser lidas³. Não estamos fazendo essa afirmação visando somente sua obra literária, como por exemplo os livros *Tarântula* (1971) e *Crônicas - Vol.1* (2004), mas o que nos convence da eficiência poética da sua palavra escrita são as próprias letras das suas composições, cujo lirismo errante associa-se também à sua biografia.

Apesar da sua voz inconfundível, não é na melodia vocal pouco virtuosa e nem mesmo em suas habilidades com o violão ou com a gaita harmônica que vamos encontrar a essência da bagagem lírica da voz em movimento. É nas letras que alcançamos o corpo em voz de Dylan, que se desloca errático entre as palavras das suas composições.

Todos os textos possuem um corpo e uma voz, dificilmente trazemos isso à nossa reflexão pelo fato de que, no texto ou na letra escrita, não nos acostumamos a pensar sua origem como uma origem vocal, no sentido de que o autor do texto ou da letra tem uma voz que se traduz numa vocalidade projetada por escrito. Defendemos que, numa letra impressa no papel, é possível perceber essa voz.

² Do original: “Take me on a trip upon your magic swirling ship/ My senses have been stripped, my hands can't feel to grip/ My toes too numb to step, wait only for my boot heels to be wandering./ I'm ready to go anywhere, I'm ready for to fade.” (DYLAN, 1965, f. 8, tradução nossa).

³ Não é novidade, o fato de que inúmeros pesquisadores e musicistas já tenham defendido a letra do cancionero como possibilidade de abertura para a interpretação literária. Por exemplo, Luiz Tatit, em *O cancionista* (1996), que defende diferentes “dicções” dos criadores, unindo a letra e a música.

Nesse sentido, podemos fazer uma analogia com a poética medieval, pois há pelo menos duas ligações possíveis entre Bob Dylan e os trovadores. Primeiro, podemos dizer que há ligação entre as características poéticas (entendendo-as como o “uso” da voz) de como os autores “dão” a ouvir o texto. Segundo, podemos dizer que é possível perceber, nos registros escritos, o modo como essa poética se realizava/realiza, na medida em que restam no escrito marcas de oralidade. Neste caso, não estaríamos levando em consideração a “música” de Bob Dylan, mas a letra. Do mesmo modo como quando lemos os “poemas” do Trovadorismo, eliminando a música, da qual somente temos suposição.

Para Zumthor (2005, p. 61) “a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro.” E por sua vez, a voz, em caminhada, como demonstramos em “Mr. Tambourine Man”, eleva essa capacidade, na medida em que, em movimento, articula uma poética carregada pela aspiração por outras experiências de “estrada”. O que queremos impulsionar o leitor a perceber agora é a presença, nas letras das composições de Dylan, não só de uma voz que resta no escrito, como também a certeza de que essa voz que resta não é uníssona, mas polifônica, na medida em que retoma outras vozes que “vem junto”.

A voz emana de um corpo, não somente no sentido psicofisiológico do termo, mas igualmente no sentido (que, para mim, não é metafórico) em que falamos do “corpo social”. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal. Gostaria de dizer que a voz reflete de maneira imediata uma certa atitude do homem para com ele mesmo, para com os outros, para com sua consciência e sua palavra. (ZUMTHOR, 2005, p. 117 – grifos do autor)

Podemos supor que o indivíduo que desenvolve, através da oralidade, a sua expressão artística edifica, no som, uma fração do sentido que a arte representa, no entanto, a relevância interpretativa essencial de qualquer obra requer o contato com o outro (ouvinte, leitor, receptor). É ele que vai significar ou (re)significar o valor da emoção que o artista

proporciona através do conteúdo. Por esse motivo, se compreendermos, assim como Zumthor, que a voz está no corpo e o corpo está na voz, que a voz emana do corpo, mas sem corpo a voz não é nada, vamos atingir o entendimento mútuo de que qualquer ação da voz está ligada intrinsecamente com as experiências acumuladas, do espaço e do contexto, pelo corpo. O corpo que, no caso de Dylan, caminha e datilografa as letras de suas composições.

Ao seguir a biografia de estrada do cancionista contemporâneo, chegamos ao entendimento de que, em Bob Dylan, se ajusta uma voz e um corpo que caminham, e dinamicamente, mesmo que em canção a sua obra se demonstre bela, é na escrita que sua poética toma forma. É daí que emerge para nós, como afirmamos anteriormente, a questão que motiva esse texto: a possibilidade do registro desse corpo em voz em suas letras impressas no papel, que, em contato com o receptor, produzem um efeito lírico sem o som da canção.

Bob Dylan, desde a sua primeira composição, tem sido influenciado pela temática da caminhada e instigado em lançar-se ao mundo. Sua primeira letra de canção foi dedicada ao seu herói Woody Guthrie, que, como dissemos, era um cantor americano de folk. Essa informação é interessante para pensar como o corpo em voz em Dylan foi construído, pois Woody era um cantor de protesto que viajou com trabalhadores migrantes de Oklahoma para a Califórnia, onde aprendeu canções de folk e blues tradicionais. Woody Guthrie era um compositor em caminhada porque compunha em movimento, porque necessitava da caminhada para estimular a sua poética. As letras de Woody, ouvidas em seus discos e lidas em cartilhas e manifestos, acionaram em Dylan uma outra forma de ver o mundo, de sentir as coisas e conseqüentemente de como expressar suas próprias imagens nas canções que fez. Em nossa concepção, essa relação entre Woody e Dylan, e a de Dylan com quem esteja disposto ao devaneio da caminhada, seus ouvintes, surge de uma poética que, ainda que registrada no papel, a imaginação do receptor impulsiona, tornando a letra da canção uma espécie de espiral de “escutas”.

Para compreender o fenômeno das relações de “escutas” entre o artista e o receptor, é necessário explicar de que modo a viagem do outro pode se fazer viagem em nós. Gaston Bachelard (1988) defende que há um estado de consciência que é acionado no leitor-ouvinte que se deixa envolver pela imagem poética. O nome desse estado é devaneio, que ele associa às “tentativas de individualização que animam o homem desperto, o homem que as ideias acordam, o homem que a imaginação convida à sutileza.” (BACHELARD, 1988, p. 144). O devaneio possibilita ao leitor-ouvinte mergulhar na sua própria existência pela repercussão, fenômeno que “opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser”. (BACHELARD, 1993, p. 7). E esse aspecto de inversão ou de compartilhamento se configura enquanto projeção da imaginação, que agora não é só a imaginação do poeta, mas as duas, do compositor e do leitor-ouvinte.

Com a pesquisadora Elyana Barbosa (1996) compreendemos que há uma identificação do sujeito com o objeto (a imagem) como método fenomenológico em Bachelard. Ou seja, para que o leitor experiencie a projeção da imagem criada “ele não precisa ser o criador, é suficiente participar da sua intenção.” (BARBOSA, 1996, p. 55). Do mesmo modo, podemos inferir, por exemplo, esse acontecimento em relação às canções de Bob Dylan, quando o leitor-ouvinte repercute a poética em caminhada que a arte de Dylan propõe. Vejamos, nos parágrafos seguintes, como isso ocorre.

Na primeira estrofe da canção “Song to Woody”, conseguimos perceber esse estradeiro impulsionado diretamente pela obra de seu herói. Ele conta, nessa pequena parte da letra, que está percorrendo o caminho que outro homem já percorreu, que está vendo a paisagem e as peculiaridades que Woody Guthrie via e escrevia em suas composições:

Aqui estou eu a milhares de milhas de casa,
Caminhando pela mesma estrada que outro
[homem sucumbiu.
Estou vendo o seu mundo de pessoas e
[coisas,
De indigentes e camponesas, princesas e
[reis.⁴

Contudo, não podemos afirmar que a estrada percorrida seja uma estrada física de poeira ou de asfalto, a mesma estrada, literalmente, que Woody percorreu. O que podemos perceber na letra desta composição é um devaneio da caminhada, é uma vontade de estar como o outro a partir do dispositivo que foi ativado na sua imaginação. A produção de Dylan pode estar carregada de ficção, mas isso não o afasta de uma poética de caminhada, pelo contrário, se nas letras de suas composições a estrada pulsa tão intensamente, tal imagem torna não só o artista em um errante, mas também tudo o que configura sua arte.

Ainda nas estrofes 4 e 5 de “Song To Woody”, conseguimos evidenciar o cenário absorvido a partir da obra de Guthrie:

Esta vai para o "Cisco" e o "Sonny" e
["Leadbelly" também,
E todas as pessoas boas que viajaram com
[você.
Esta vai para os corações e as mãos dos
[homens
Que chegaram com a poeira e estão indo
[com o vento.

Eu estou indo amanhã, mas poderia ir agora,
Em algum lugar pela estrada, algum dia.
A última coisa que eu quero fazer
É dizer que fui abatido por uma viagem
[difícil, também.⁵

Dylan destaca nomes de cantores de folk, na estrofe 4, que certamente não estiveram com ele de maneira personificada, mas que ele consegue avistar através da imaginação e do que foi construído em conjunto com o artista em questão. Isso acontece justamente pelo contato do letrista com as trajetórias que emergiram das letras das composições de Woody. Bob Dylan não poderia perceber esses percursos, dos quais se utiliza como objeto lírico, caso não houvesse

⁴ Do original: “I'm out here a thousand miles from my home,/ Walkin' a road other men have gone down./ I'm seein' your world of people and things,/ Your paupers and peasants and princes and kings.” ((DYLAN, 1962, f. 12, tradução nossa).

⁵ Do original: “Here's to Cisco an' Sonny an' Leadbelly too,/ An' to all the good people that traveled with you./ Here's to the hearts and the hands of the men/That come with the dust and

are gone with the wind. – I'm a-leaving' tomorrow, but I could leave today./ Somewhere down the road someday./ The very last thing that I'd want to do/ Is to say I've been hittin' some hard travelin' too” ((DYLAN, 1962, f. 12, tradução nossa).

letras nas canções de Woody Guthrie. Certamente as melodias levariam o ouvinte a algum lugar, porém o destino seria outro mistério.

Já nos dois últimos versos da estrofe 5 da mesma canção, entendendo que Dylan está expressando a vontade de percorrer um caminho tão duro quanto o de Woody, podemos comprovar que o rumo do herói de Dylan ativou nele um movimento, o que não quer dizer que ele percorrerá o mesmo meio ou chegará no mesmo fim, mas caracteriza, no dizer de sua poética, um movimento novo impulsionado por uma caminhada pretérita.

Woody Guthrie era um cancionista em caminhada e esse lirismo em movimento, essa maneira arcaica de cantar uma história, como se estivesse sempre em volta de uma fogueira, tomada de empréstimo por Dylan, levou-o a escrever canções atemporais. Quando Dylan lançou a balada romântica “Boots Of Spanish Leather”, causou uma espécie de espanto e incredulidade. Era difícil crer que o jovem Bob Dylan teria escrito aquilo em meio ao século XX.

A letra da canção mostra o diálogo entre amantes em despedida. Inclusive há a suposição de que Dylan se tenha inspirado na antiga e tradicional balada britânica “Scarborough Fair” para compor “Boots of Spanish Leather”, que mostra o diálogo entre um homem e uma mulher. A mulher está partindo e pergunta ao seu amado repetidamente se há algo que ela possa mandar para ele das terras para onde se destina, algo para amenizar o sofrimento da longa separação. Ele responde que não, e sempre não, que ele abriria mão de tudo para ter um beijo dela. Aos moldes de uma composição medieval, cuja música nascia a partir de um texto poético prévio, Dylan prossegue e a letra da canção concede um tom acrônico ao sentimento. O navio da mulher levanta âncora e a última parte da letra dá voz ao homem que foi deixado para trás, saudoso e abandonado, contando sobre o dia em que ele recebeu uma carta do barco dela a navegar.

As três últimas estrofes de “Boots Of Spanish Leather” acompanham dois sentimentos inatos à viagem: a saudade e o ímpeto. E são esses os elementos que concedem à letra da composição um entusiasmo atemporal:

Recebi uma carta em um dia solitário
Foi de teu barco a navegar
Dizendo: Eu não sei
Quando estarei em casa novamente
Vai depender de como estou me sentindo

Se tu, meu amor, estás pensando desta
[maneira
Estou certo que tua mente está vagando
Estou certo que teu coração não está
[comigo
Mas com o país para onde estás indo

Então tome cuidado, tome cuidado com os
[ventos oeste
Tome cuidado com os tempos
[tempestuosos
E sim, existe algo que tu podes me trazer
Botas feitas de couro espanhol⁶

Para Epstein (2012), desde que Dylan

começou a tocar essa canção no início de 1963, ela havia se espalhado de modo viral de mão em mão e de ouvido em ouvido, como uma balada do século XIX. Devia haver uns vinte cantores folk como Gil Turner e Carol Hedin movendo-se de cidade em cidade e cantando “Boots of Spanish Lether”, identificando ou não sua fonte. Não havia uma linha na letra que a identificasse como contemporânea; muitos versos soavam atemporais, como pedras gastas e polidas por séculos de águas correndo por cima delas. (EPSTEIN, 2012, p. 32)

Gostaríamos de explicitar que essa atemporalidade marcada na canção de Dylan é uma característica intimamente ligada à canção. E é novamente Bachelard (1993) que nos ajuda a perceber que, em relação ao tempo, a imagem poética, conceito que aprofundaremos na seção seguinte, atualiza uma perspectiva voltada totalmente para o instante presente, pois “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p. 3). A bagagem lírica de qualquer obra poética projetará

⁶ Do original: “Oh, I got a letter on a lonesome day/ It was from her ship a-sailin'/ Saying: I don't know/ When I'll be comin' back again/ It depends on how I'm a-feelin'— If you, my love, must think that-a-way/ I'm sure your mind is roamin'/ I'm sure your thoughts are not with me/ But with the country to where

you're goin – So take heed, take heed of the western wind/ Take heed of the stormy weather/And yes There's something you can send back to me/ Spanish boots of Spanish leather” (DYLAN, 1964, f. 7, Tradução nossa).

apenas no presente as suas inúmeras possibilidades de devaneios.

Mas, como vimos, o lirismo arcaico e caminhante de Dylan acionava e, talvez, ainda acione uma dialética permanente entre os cantores, ouvintes e novos intérpretes. Um magnetismo encravado nos versos das letras das composições de Dylan naquele início de sua carreira, algo que transpassava a simples ideia do admirar, despertava no leitor-ouvinte uma caminhada característica e particular. No caso específico de “Boots of Spanish Leather”, podemos considerar que os diversos intérpretes realocaram a letra à sua maneira, pois “quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz por si só lhe confere autoridade.” (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

Contudo, os versos grafados na máquina de escrever de Bob são o estopim lírico para o movimento da canção, é a letra impressa no papel com os atributos e peculiaridades reunidas que comprovam uma voz andarilha, se não pelas estradas de Nova Iorque, ao menos pela atemporalidade registrada no corpo em voz que reside entre as palavras da composição. Porque é ali que aparecem para o leitor as referências e as terminologias de estrada, é ali que a biografia do cancionista reaparece na poética, é ali que as experiências conversam com o receptor. Compreendendo, a partir da fenomenologia bachelardiana, a indistinção entre sujeito e objeto, ou seja, o produtor e o fruidor do texto no mesmo ponto de impulsão, podemos, então, acreditar que a voz íntima e específica de cada intérprete também elabora, a partir do eco dylanescos, uma outra experiência.

A dificuldade de dar a ver e ler o fenômeno da viagem do artista no outro está em demonstrar o poder do eco que repercute a partir da obra do cancionista, que, em nosso recorte, se trata das letras das canções de Bob Dylan. Por essa razão, a abordagem fenomenológica é acolhida para o nosso esforço de compreender um fenômeno da consciência. Com uma intencionalidade semelhante aos propósitos manifestados na escrita de Bachelard, percebemos que o sentimento do poeta que transforma o receptor atua em uma espécie de alquimia da alma, combinando as

bagagens da experiência de vida do leitor-ouvinte com a obra pulsante do artista. Essa influência poética age por meio da repercussão. Por esse motivo “Boots of Spanish Leather” foi reproduzida por inúmeros artistas no cenário musical dos anos 60, porque retumbava, no âmago interno de cada um, uma sensação de pertencimento à obra do outro, um reconhecimento que impulsionava o ato criador da imaginação.

Bachelard, quando diferencia o conceito de ressonância e repercussão n’A *Poética do Espaço* (1993), nos ajuda a entender essa questão, pois destaca que “as ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso.” (BACHELARD, 1993, p. 7). No mesmo ímpeto, podemos considerar as sutilezas que a letra da canção, impressa no papel, lida como um poema, é capaz de suscitar no leitor-ouvinte, visto que “amando o poema, somos levados a dar-lhe raízes oníricas, e é assim que a poesia nutre em nós devaneios que não soubemos exprimir.” (BACHELARD, 1988, p. 153).

As letras das composições de Bob Dylan elucidam o menestrel independente constituído na performance do seu espetáculo. Dylan é um contador de histórias, um cancionista que eleva a poética da sua errância nas letras que escreve. É a maestria da escrita de Dylan que nos permite engendrar um leitor-ouvinte, pois ele coloca o ouvinte como leitor e o leitor como ouvinte, sentindo das duas formas a poética da composição. “Song to Woody” e “Boots of Spanish Leather” elucidam a lógica da força da repercussão para todo aquele que estiver atento e entregue suficientemente para ser levado em viagem pelo devaneio, pois “em quaisquer circunstâncias, a vida toma muito para ter o bastante. É preciso que a imaginação tome muito para que o pensamento tenha o bastante. É preciso que a vontade imagine muito para realizar o bastante.” (BACHELARD, 2001, p. 261).

Assim como, ao sermos impactados pela leitura de um novo livro, compomos e reproduzimos traços das personalidades ou feições dos personagens, ou até mesmo nos surpreendemos sussurrando suas

falas, em Dylan tecemos nosso agir poético a partir do que a imaginação errante do poeta compartilha conosco, epifanias da sua estrada, ou mais precisamente do valor de estrada exposto por um corpo em voz presente nas letras de suas composições.

O deslocamento e a projeção da caminhada

Na medida em que a linguagem em ato pulsa, no realizar individual e coletivo do poeta, sua (dela) dimensão poética – este mesmo agir – agrega um conjunto maior de liberdades ao processo de escrita, concedendo à poesia do poeta a singularidade de colocar-se cada vez mais aberta à experimentação. Nesse sentido, o poema nos apresenta, em versos, uma experiência de e com palavras, um jogo através do qual imergimos em uma viagem à sensibilidade da imaginação errante. O que os versos nas suas particularidades criativas geram nos leitores, em um sentido mais amplo, é projetar imagens. A palavra imagem pode possuir diversos significados, podemos citar aqui uma fotografia, um quadro, uma estátua ou uma face humana, porém o sentido do vocábulo que aqui identificamos como o referente ao nosso estudo está ligado a “toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõe um poema”. (PAZ, 1982, p. 119).

Vale dizer aqui que a linguagem do poeta também é uma linguagem de comunicação, e, nessa lógica, as palavras do poema possuem significados, contudo esses significados, atingindo o ser desperto do leitor, se manifestarão em sensações produzidas pelo imaginário. Por isso, quando falamos em imagem, estamos falando de possibilidades plurais da imaginação pessoal ressignificar o objeto, ou sendo mais preciso, ressignificar a si mesmo, já que, como dissemos, entendemos não haver distinção entre o sujeito e aquilo do que se fala.

A maior dificuldade em explicitar os sentidos da imagem está diretamente ligada ao fato de que somos seres únicos que sentem de maneira distinta e particular. E embora possamos generalizar o sentir e o agir como experiências poéticas comuns a todos os

indivíduos, não temos possibilidade de afirmar *como* essas experiências se configuram, pois o sensível não é quantificável e nem evidente. Diante de uma exposição de arte, ou de um concerto, duas pessoas no mesmo momento olhando para a mesma pintura ou escutando os mesmos acordes terão, cada uma ao seu modo, sentimentos diferenciados em relação às experiências, cada uma delas vai constituir e ressignificar aquela vivência de acordo com o seu ser. Ou seja, para cada uma delas vai emergir uma espécie de imagem poética peculiar. Por esse motivo Octávio Paz refere que “o sentido da imagem é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem *explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa.” (PAZ, 1982, p.133 - grifos do autor). Quando nós, como receptores, entramos em contato com uma palavra, uma frase ou uma forma verbal, ela suscita, em nossa imaginação, sentidos que a nossa intuição pessoal, munida da nossa experiência no mundo, interpreta. Segundo o mesmo autor:

Quando percebemos um objeto qualquer, este se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Essa pluralidade se unifica instantaneamente no momento da percepção. O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso mais simples, casual e distraída percepção, verifica-se uma certa intencionalidade, segundo demonstraram as análises fenomenológicas. (PAZ, 1982, p. 131)

O olhar distraído que lançamos a uma caneta, por exemplo, nos faz perceber um objeto com algumas características e uma função: a de escrever. Somente a tentativa de descrever nossa percepção acerca dessa mesma caneta nos fará ir além, atingindo a sua abstração. Para Paz, o poeta não descreve a caneta, ele a coloca diante de nós, lançando-nos em um mergulho abissal na percepção de sua (do poeta) caneta e é essa particularidade, jamais sentida, pois que somos todos únicos, que nos lança na possibilidade da imagem. Não é a imagem do poeta, mas a minha, que se faz nossa, pois nasce a partir daquilo que ele pode nos fazer perceber e ser. Tendo em vista tal interpretação, notamos que a imagem poética é

autossuficiente, que ela não possui o sentido, ela é o próprio sentido.

Para analisar as letras de Dylan e confirmar o sentido de imagem relacionada à sua caminhada, é necessário novamente colocar o leitor-ouvinte em uma posição par, para que, junto do artista, elabore os significados imagéticos que a arte possibilita. Para a linguagem ter um efeito na imaginação é indispensável que o receptor se lance numa viagem ao mesmo tempo racional e sensível, àquilo que ela pode lhe dar, e estar atento a cada palavra, saber que existem pulsões escondidas por trás de cada letra. “De um modo geral é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina” (BACHELARD, 2001, p. 3).

Nesse sentido, a linguagem de um poema ou de uma letra de canção vai necessitar da atenção do receptor e de seu entusiasmo, pois é nessa operação de duas vias que a imagem poética surge, estimulando o sensível em direção ao imaginário. Por isso viemos ao longo do texto procurando uma maneira de confirmar para o leitor que a imaginação pode nos colocar em viagem e que essa viagem da nossa imaginação pode ser detonada, impulsionada, ativada pela viagem de alguém. Aqui, como vimos, quem nos leva para essa caminhada é Bob Dylan com as letras das suas composições, que, mesmo em papel impresso, carregam um corpo em voz dotados de uma poética em movimento. O mesmo corpo e voz que são contingência, no momento da leitura, para transfigurar a energia sonora em devaneio, a voz que, através das imagens, faz da poética dylanessa um som andarilho e eterno.

Retomamos o sentido de imagem justamente para estabelecer uma relação mais clara acerca das projeções líricas geradas pelo encontro das letras das composições de Bob Dylan com o leitor-ouvinte. Para melhor elucidar o processo de “espiral de escutas”, mencionado por nós anteriormente no texto, é necessário compreender minimamente o exercício da imaginação no contato com a obra artística de determinado indivíduo. No caso de Dylan, precisamos compreender a projeção da imagem poética a partir das letras das suas composições, ou seja, o sentido

imagético que pode despontar das suas frases ou conjunto de frases, pois as letras das canções, assim como os poemas, ou as obras literárias em geral, tem o poder de transcender o sentido das palavras, de dizer aquilo que não pode ser dito na linguagem corriqueira. Para ser mais preciso, o “dizer poético diz o indizível” (PAZ, 1982, p 137).

Uma poesia ou uma letra de música pode ressignificar uma pedra, um pássaro ou rio sem modificar a sua estrutura física no espaço. Em mais alguns versos da música “Mr. Tambourine Man” podemos comprovar que o literal é relativo, evidenciando a necessidade da participação do leitor-ouvinte para a criação da imagem poética. “E a velha rua vazia está muito morta para sonhar”, ou: “E se ouvir vagos vestígios de rimas saltitantes” são versos que, além de nos mostrarem uma habilidade característica de Bob, nos revelam uma espécie de investida metafórica para expressar um sentimento. Certamente o leitor concordará que uma rua não sonha e rimas não saltam no sentido literal, mas é no delírio do verso, nesse desvio do significado, que podemos captar o sentimento de Bob na letra, e é aí que a interpretação particular de cada indivíduo transfigura o verso escrito ou cantado em imagem poética. A imagem poética, como dissemos, é uma criação conjunta receptor/artista, e que, por isso, não configura um direcionamento único e idêntico para todos. Cada pessoa terá o seu devaneio, a sua viagem singular, seja ela acesa por uma canção ou por um poema.

Agora o leitor pode estar se perguntando se há uma obrigação por parte do receptor em dominar os estudos da linguagem para compreender o conteúdo da poesia ou da letra da canção. Podemos dizer que a abertura para o sensível nasce conosco, faz parte da própria condição humana a necessidade de expressar, também com as palavras, nossa experiência particular com o mundo, aquilo que com ele e com os outros construímos. Por essa razão, a imaginação não atrapalha nosso entendimento, muito pelo contrário, é a impulsão do abstrato e os indícios do sensível que enriquecem nossas possibilidades de concepções acerca do nosso contexto desde a infância.

A criança sem nenhum conhecimento do processo de figuração da linguagem utiliza-se de metáforas, ao estabelecer analogias entre palavras de seu universo e outras mais distanciadas, chegando a compor naturalmente textos poéticos: “Raiva é um balão grande que estourou na minha cara!” Esse texto de uma criança de oito anos demonstra a descrição de um sentimento abstrato de forma concreta, através da intersecção de dois nomes diversos – raiva e balão estourando – trazendo a ideia de desconforto, explosão. (WALTY, 2000, p. 51)

Não queremos com esse trecho dizer que qualquer criança possa estabelecer uma ligação identitária e sensitiva em contato com as letras das canções de Dylan, o que estamos demonstrando é a experiência primeira do indivíduo com a linguagem e a imaginação. Segundo Bachelard (2001, p. 5) “a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário.” Em relação aos textos escritos, metáforas e analogias podem ter significados ambíguos e até mesmo abstratos, mas a imaginação do homem desperto e disposto ao devaneio é capaz de transfigurar as palavras em imagens, e assim, de acordo com a vivência e particularidades intrínsecas e inseparáveis do seu ser, experimentar um compartilhar singular da leitura.

Agora, depois de elucidar a nossa definição de imagem, podemos unificar, não só de maneira teórica, mas também prática, a bagagem lírica das letras de Bob Dylan com a projeção da caminhada no outro. Como afirmamos inicialmente, entre as diversas possibilidades de leituras e análises da poética dylanescas, em nossa concepção, quaisquer uns desses aspectos sempre emergem da intuição e do fluxo da vida de um viajante, pois Bob Dylan foi e continua sendo um compositor em caminhada, que utiliza a estrada como pórtico para o seu lirismo. O lugar para onde vamos nesse devaneio é guiado pelo corpo em voz que permanecem nas suas letras, e pelas imagens, que são ponte para nossa própria imaginação em movimento. Nosso deslocamento, apesar de não poder ser determinado, se concentra no recorte dado pela voz do

bardo e o que resta dela nas letras a que podemos sempre retomar.

Cabe a nós relembrarmos que o movimento ou a caminhada a que o corpo em voz de Dylan nos impulsiona está ligado intrinsecamente à viagem literal do caminhante, porém isso não se aplica, necessariamente, para o leitor-ouvinte. Está claro que a letra da canção e seu conteúdo contém um poder poético de persuasão que pode levar o ser do devaneio à ação do corpo, caso que elucidamos, na seção anterior, utilizando o percurso do próprio Dylan, que, em contato com a poética de Woody Guthrie, caminhou. Porém, das imagens que surgem das suas letras, assomam possibilidades de movimentos que não se limitam ao literal. Seguindo o preceito de que em “física, o deslocamento de um corpo é definido como a variação de posição de um móvel dentro de uma trajetória determinada.” (BERND, 2007, p 89) podemos perceber a possibilidade de identificar um deslocamento real no lirismo das letras de Bob, uma ação de viagem na sua ficção. Como por exemplo, na primeira estrofe de “Boots Of Spanish Leather”:

Oh, estou indo velejar, meu verdadeiro amor
Estou indo embora de manhã
Existe algo que eu possa te comprar Do
[outro lado do mar
Do lugar onde devo aterrissar?]

Mas o deslocamento do eu poético de Dylan identificado em suas letras não se restringe a uma trajetória determinada, antes de tudo porque Bob é um forasteiro, um *outlaw* – termo herdado da cultura do Velho-Oeste para definir um foragido, um bandido, um fora da lei – um músico e compositor influenciado não só por Woody Guthrie, conforme vimos, mas também pelos *westerns* americanos – gênero de histórias com ambientação primordial também no Velho Oeste – e nas narrativas de viagem, como *On the Road* de Jack Kerouac, que influenciou não só Bob Dylan a sair de casa, mas também uma geração inteira de jovens cansados do dissabor estático de suas vidas. Dylan é um artista em cuja produção o topoi da viagem se aproxima muito mais da ideia de fuga do que da viagem

⁷ Do original: Oh, I'm sailin' away my own true love/ I'm sailin' across the sea/ From the place that I'll be landing? (DYLAN, 1964, f. 7, Tradução nossa).

itinerante ou nômade, o que comprovamos a partir do filme *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story* by Martin Scorsese, que retrata justamente a experiência de estrada de Bob em uma turnê que nunca mais parou.

Quando nos referimos a Bob como um fugitivo, não o estamos colocando na mesma situação dos *cowboys* lendários que residem no imaginário norte-americano, historicamente reconhecidos por roubos e fugas, como Jesse James e Billy The Kid, os quais, apesar da influência forasteira não acumulam indícios suficientes para afirmarmos uma intenção semelhante entre eles. A fuga de Bob está ligada à insatisfação, à impermanência, à imobilidade, pois a evidência biográfica que fomenta a nossa suposição, única que podemos nos apoiar com convicção, é essa: o seu passo eterno.

Na canção “Outlaw Blues”, alcançamos nos versos líricos a vontade errante, a sensação de busca – analisando sua obra completa, essa busca estende-se até os dias de hoje – e vestígios desse corpo em voz em movimento:

Bem, eu desejava estar em alguma
Cordilheira australiana.
Eu não tenho motivo para estar lá, mas eu
Imagino que isso seria algum tipo de
[mudança].⁸

Imaginar a ida para outro lugar enquanto potência para promover alguma mudança pode significar um gatilho para o deslocamento, tanto para o artista quanto para o leitor-ouvinte. Nessa estrofe, Dylan incrementa a distância do seu desejo, demonstrando de forma indireta que a viagem do eu poético não possui como fim o local a que se destina, pois com o que a sua busca vibra é apenas uma sensação de mudança, uma forma de escapar do que já reconhece. O objetivo de Dylan parece configurar uma transformação, nem que seja superficialmente representada pela paisagem capturada na sua percepção ocular. De qualquer maneira, o que importa para nós nesse trecho é o corpo em voz, que, registrado

na letra da composição, caminha, ou manifesta um desejo íntimo de se mover.

Outras duas estrofes da canção “Tomorrow Is a Long Time”, escrita por Bob para sua namorada Suze Rotolo, confirma a relação da estrada recorrente com a imaginação do bardo:

Se hoje não fosse uma estrada sem fim
Se esta noite não fosse uma trilha sem fim
Se amanhã não fosse tanto tempo
Então solidão não significaria nada para
[mim]

Sim, e somente se meu verdadeiro amor
[estivesse esperando
Se eu pudesse ouvir seu coração batendo
[suavemente
Se apenas ela estivesse deitada ao meu
[lado
Então eu deitaria no meu leito mais uma
[vez].⁹

Nessa composição, Dylan evidencia uma ideia acerca do sentido e do sentimento envolvidos em sua caminhada, justamente por introduzir na letra um desabafo, ou talvez uma espécie de justificativa para seus deslocamentos contínuos. Dylan consegue nos colocar em devaneio com a sua melancolia, somos inclinados ao sensível a partir de um homem que transpassa na letra a dificuldade de se adequar ao que foi posto para ele desde o seu leito: a imobilidade inata das raízes. É a insatisfação e o ímpeto emprestado das caminhadas de seus heróis que o faz sair da estática situação de sua juventude e se pôr em movimento, e é o devaneio que conjectura o seu retorno, pois entendemos que a segunda estrofe emenda uma possibilidade do fim momentâneo da sua jornada, pois “deitar-se no leito mais uma vez” configuraria um retorno ao lugar. Na letra cintila esse destino errante e o horizonte desconhecido, ao mesmo tempo em que Dylan nos confirma: a estrada não tem fim.

Outro indicativo do deslocamento de Dylan em suas letras é o devaneio do próprio eu poético, que em algumas composições descortina uma condição nômade, bordando nas entrelinhas a possibilidade lírica

⁸ Do original: Oh, I wish I was on some/Australian mountain range./I got no reason to be there, but I/Imagine it would be some kind of change. (DYLAN, 1965, f. 5, tradução nossa).

⁹ Do original: “If today was not an endless highway/If tonight was not an endless trail/If tomorrow wasn’t such a long time/Then lonesome would mean nothing to me at all” – Yes,

and only if my own true love was waiting/If I could hear her heart softly pounding/If only she was lying by me/Then I’d lie in my bed once again” (DYLAN, 1971, f. 8, tradução nossa).

da estrada. Em “Mr. Tambourine Man”, fizemos a leitura de um caminhante que entra em devaneio a partir de um músico de rua, e que pede repetidamente “Hei! Sr. Tocador de Tamborim, toque uma canção para mim, não estou com sono e não há lugar aonde eu possa ir”, enquanto um fluxo de consciência impulsiona um monólogo metafórico sobre a estrada e a viagem.

A energia criadora que conseguimos constatar entrelaçada nas palavras de seus versos escritos está recheada de metáforas e indícios de movimento. É nessa altura do nosso texto que podemos pedir ao leitor que volte aos trechos das letras das canções e reflita sobre a percepção que aqui expusemos. Dylan não se preocupa em vestir os versos com roupagens de viagem, tudo aquilo que surge de suas letras é consequência natural do seu passo, do seu movimento no mundo. Isso ocorre porque o seu corpo em voz, esse que sobrenada a sua grafia, está abarrotado da bagagem lírica da sua caminhada. Isso torna impossível dissociar as letras de Bob da sua jornada, pois o corpo que anda é o mesmo que aflora na leitura de seus versos. Por isso, para conhecer Bob não é necessário recorrer à sua vida, pois o estudo de um escritor deve ser feito através de sua obra. Na escritura está sua psicologia, seu mundo, ele. (FERREIRA, 2013, p. 34). Sua força vibrante e criadora está nas páginas que ele escreveu, ou no caso de Bob, nas letras de suas composições.

Considerações finais

No percurso que realizamos para compreender o viajante que caminha entre as palavras das canções de Bob Dylan, nos deparamos com um deslocamento amplo. Uma caminhada que, voltamos a dizer, para o leitor-ouvinte atento, pode se transformar em um dispositivo poderoso, tanto para ativar uma viagem particular pelas estradas que a imaginação vasta nos possibilita, quanto para nos colocar em movimento físico no espaço. E isso pode ser percebido porque alcançamos, durante o estudo da obra de Dylan, principalmente quando visitamos as letras do período selecionado para o recorte temporal desse artigo, um número expressivo de composições com terminologias e temáticas relativas à estrada.

Nossa proposta não foi a de acumular dados quantitativos sobre palavras e terminologias referentes ao movimento encontradas nas composições de Bob Dylan. Contudo, essa informação é pelo menos instigante, no sentido de compreender o compositor que referimos como alguém ligado intrinsecamente ao movimento. Composições como “Let Me Die in My Footsteps”, “Farewell”, “Girl From the North Country”, “Down the Highway”, “I Shall Be Free”, “When the Ship Comes In”, “Restless Farewell”, “I Shall Be Free, No. 10”, “Subterranean Homesick Blues” e “On the Road Again” são algumas outras que podem ser utilizadas como exemplo, além daquelas canções que continham os trechos que analisamos nas seções anteriores, as quais abordam, direta ou indiretamente, alguns fatores associados à viagem.

Como argumentamos, as intenções das letras das composições de Dylan podem permanecer ocultas para o leitor-ouvinte, as palavras, as frases e as metáforas que compõem os seus versos não dependem do conhecimento de um motivo original para ativar, em nossa imaginação, imagens da viagem. A ponte para conhecer o artista se edifica na própria singularidade da letra, que vai pertencer a cada indivíduo de uma maneira distinta e particular. “No que nos diz respeito, para conhecer o homem dispomos apenas da leitura, da maravilhosa leitura que julga o homem de acordo com o que ele escreve. Do homem, o que amamos acima de tudo é o que dele se pode escrever.” (BACHELARD, 1997, p. 11). O que podemos afirmar com o estudo dos trechos selecionados e expostos nesse artigo é que os mecanismos usados por Bob em suas composições, como, por exemplo, referências e terminologias de campos semânticos vinculados à estrada, podem ser identificadores de uma escrita que se faz movente e em caminhada.

Tal identificação só é possível pela evidência de um corpo em voz que permanece na letra mesmo sem a sonoridade da canção, justamente porque a obra do artista reflete, mesmo que inconscientemente, o seu contexto. O artista que tematiza a viagem em suas próprias composições de forma direta e indireta, como faz Dylan, não necessita traduzir para nós a experiência da estrada, pois o corpo em voz grafado nas

composições imprime o movimento, evidenciado nas possibilidades de devaneio que a estrada proporciona, pois, metaforicamente falando, seguimos sem nos questionar acerca da veracidade da sua biografia, pois suas letras nos dizem quem é.

A perspectiva fenomenológica em Bachelard nos mostrou que não há distinção entre o sujeito e o objeto, pois o produtor do texto (compositor) e aquele que lê/escuta se encontram no mesmo ponto de impulsão. Por isso conseguimos identificar uma “espiral de escutas” em relação às canções de Bob Dylan. “Espiral de escutas” que se configura no impulso gerado pela força poética do artista, e que a partir dele, gera outra força poética original e singular.

Isso ocorre porque essa concepção de autoridade de ambas as forças (compositor e leitor-ouvinte) sobre o objeto lírico, e do objeto lírico sobre eles, possibilita afirmar que a voz íntima e específica de cada intérprete também elabora, a partir da repercussão, uma outra experiência. A impulsão gerada por outra voz, seja ela oralizada ou grafada no texto, é operada pelo devaneio bachelardiano, esse instante poético ao qual o leitor-ouvinte se entrega por inteiro para um dinamismo da imaginação. A energia criadora operada nesse devaneio, seja na fala, na escrita, no desenho, na pintura, na dança etc., não permanece formal, na verdade incorpora outra realidade. Porque em qualquer um desses elementos “algo acontece e dá outro rumo às coisas; algo vai ao real e o atualiza. (PERKOSKI, RICHTER, 2013, p. 3).

Para finalizar, percebemos também que em Dylan, além de suas letras conterem vestígios de um corpo em voz errante, e a sua bagagem nômade impulsionar caminhos para a nossa imaginação, há a possibilidade, entre tantos cancioneiros e trovadores contemporâneos, de o identificar como um dos artistas cujas canções podem ser lidas e interpretadas. De fato, após Dylan vencer o Prêmio Nobel de Literatura, ficou mais explícita a sua relação com a arte literária, ainda assim, tendo em vista sua condição de músico no aspecto geral de sua obra, há muita polêmica sobre a força que assoma em sua escrita. Todavia, confirmamos a presença do lirismo em suas letras mesmo sem a fração sonora da canção. Comprovamos

isso analisando o efeito de suas letras sendo lidas como poemas, com as metáforas e analogias construindo o lírico apenas na cadência da leitura.

Referências

- 1 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 202 p.
- 2 BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p.
- 3 BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 205 p.
- 4 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 242 p.
- 5 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 232 p.
- 6 BARBOSA, Elyana. *Gaston Bachelard: o arauto da pós-modernidade*. 2. ed. Salvador: UFBA, 1996. 193 p.
- 7 BERND, Zilá. *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Ed. da UFRGS, 2007. 704 p.
- 8 DYLAN, B. Boots of Spanish Leather. In: _____. *The times they are a-changin*. Columbia Records, 1964, faixa 7.
- 9 DYLAN, B. Mr. Tambourine Man. In: _____. *Bringing it all back home*. Columbia Records, 1965, faixa 8.
- 10 DYLAN, B. Outlaw Blues. In: _____. *Bringing it all back home*. Columbia Records, 1965, faixa 5.
- 11 DYLAN, B. Song to Woody. In: _____. *Bob Dylan*. Columbia Records, 1962, faixa 12.
- 12 DYLAN, B. Tomorrow Is a Long Time. In: _____. *Bob Dylan's greatest hits vol. II*. Columbia Records, 1971, faixa 8.
- 13 EPSTEIN, Daniel Mark. *A balada de Bob Dylan: um retrato musical*. Tradução de Thiago Lins. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 516 p.
- 14 FERREIRA, Agripina Encarnacion. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelarianos*. Londrina: Eduel, 2013. 225 p.
- 16 MÃE, Valter Hugo. Esse Senhor Dylan. Prefácio. In: DYLAN, Bob. *Tarântula*. Tradução de Rogério Galindo. São Paulo: Planeta, 2007. 134 p. p.7-11.
- 17 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.
- 18 PERKOSKI, Norberto.; RICHTER, Sandra. Imaginação criadora e conhecimento: imagem e

metáfora em Gaston Bachelard. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. (Org.). *Literatura para pensar e intervir no mundo*. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2013, p. 29-43.

- ¹⁹ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996. 322 p.
- ²⁰ WALTY, Ivete Lara Camargos. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 128 p.
- ²¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 328 p.
- ²² ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2005. 192 p.