

## AINDA UMA VEZ, BOB DYLAN

ONE MORE TIME, BOB DYLAN

UNE FOIE DE PLUS, BOB DYLAN

UNE VEZ MÁŠ, BOB DYLAN

**Marina Marins Moretoni**

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

**Luis Carlos Fridman**

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

**RESUMO:** O artigo discute a distinção entre a “cultura de elite” e a “cultura de massa”, a partir do Prêmio Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan pela Academia Sueca em 2016. Nessa apreciação, aborda variados aspectos da trajetória artística de Dylan e examina a importância de sua obra na cultura musical e poética norte-americana, com destaque para a influência da literatura beat e dos trovadores que o antecederam, portadores de uma visão crítica da vida do país. Nessa abordagem, analisa o tratamento conferido por Theodor Adorno ao jazz e à música popular diante da repercussão e da densidade da obra de Bob Dylan, que lhe valeu a premiação do Nobel de Literatura.

**Palavras-chave:** Bob Dylan, Prêmio Nobel de Literatura, cultura de elite, cultura de massa.

**ABSTRACT:** The article discusses the distinction between “elite culture” and “mass culture” based on the Nobel Prize for Literature awarded to Bob Dylan by the Swedish Academy in 2016. In this appreciation, it addresses various aspects of Dylan's artistic trajectory and examines the importance of his work on North American musical and poetic culture, with emphasis on the influence of beat literature and the troubadours who preceded him, bearers of a critical view of the country's life. In this approach, it analyzes the treatment given by Theodor Adorno to jazz and popular music in view of the repercussion and density of the work of Bob Dylan, which earned him the Nobel Prize in Literature.

**Keywords:** Bob Dylan, Nobel Prize in Literature, elite culture, mass culture.

**RÉSUMÉ:** L'article traite de la distinction entre «culture d'élite» et «culture de masse» sur la base du prix Nobel de littérature décerné à Bob Dylan par l'Académie suédoise en 2016. Dans cette appréciation, il aborde divers aspects de la trajectoire artistique de Dylan et examine l'importance de son travail sur la culture musicale et poétique nord-américaine, en mettant l'accent sur l'influence de la littérature beat et des troubadours qui l'ont précédé, porteurs d'un regard critique sur la vie du pays. Dans cette approche, il analyse le traitement accordé par Theodor Adorno au jazz et aux musiques populaires au regard du retentissement et de la densité de l'œuvre de Bob Dylan, qui lui a valu le prix Nobel de littérature.

**Mots-clés:** Bob Dylan, Nobel Prix de littérature, culture d'élite, culture de masse.

**RESUMEN:** El artículo discute la distinción entre “cultura de elite” y “cultura de masas” a partir del Premio Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan por la Academia Sueca en 2016. En esta apreciación, aborda varios aspectos de la trayectoria artística de Dylan y examina la importancia de su obra sobre la cultura musical y poética norteamericana, con énfasis en la influencia de la literatura beat y de los trovadores que le antecederon, portadores de una visión crítica de la vida del país. En esta aproximación, analiza el tratamiento que Theodor Adorno da al jazz y la música popular a la vista de la repercusión y densidad de la obra de Bob Dylan, que le valió el Premio Nobel de Literatura.

**Palabras-clave:** Bob Dylan, Premio Nobel de Literatura, cultura de elite, cultura de masas.

## 1. Introdução

Em 29 de maio de 2012, ao receber na Casa Branca, a Medalha da Liberdade dos Estados Unidos, pelas mãos de Barack Obama, Bob Dylan, de óculos escuros, não esboçou qualquer expressão de júbilo. Eram perceptíveis a reverência, o orgulho e uma vaga contração dos lábios. Certamente lisonjeado e reconhecido pelo primeiro presidente negro da América, por uma carreira de grande impacto cultural em mais de cinquenta anos, Dylan manteve a postura de recato preservada há décadas. Desde os anos 1960, ele recusa o papel de líder, decifrador, oráculo ou profeta da vida americana, lugar que uma multidão de admiradores e a mídia por infinitas vezes o colocaram. Na homenagem, Barack Obama se declarou um fã de Dylan, além de destacar que “não há gigante maior na história da música americana” (S/A, Rolling Stone, 2012: s/p) e “influência considerável no movimento pelos direitos civis nos anos 1960 e teve um impacto significativo na cultura norte-americana nas últimas cinco décadas” (S/A, Rolling Stone, 2012: s/p).

Em 2016, na cerimônia de entrega do Prêmio Nobel de Literatura a ele concedido, Bob Dylan não compareceu. Algumas semanas depois, no evento comemorativo da premiação organizado pela Academia Sueca, Dylan foi representado pela compositora, cantora e escritora Patti Smith que, nervosíssima, interpretou *A hard rain's A-Gonna fall*. Na ocasião, o texto de agradecimento de Dylan foi lido pela embaixadora dos Estados Unidos na Suécia, Azita Raji. Em uma das passagens, ele faz referência à grandiosidade da obra de Shakespeare e aos esforços corriqueiros de um artista:

Acho que ele se considerava um dramaturgo. Suas palavras foram escritas para o palco. Com o sentido de ser falado, não lido. Quando escrevia Hamlet, estou certo de que pensava em muitas coisas diferentes: “Quem são os atores adequados para estes papéis? Como devo fazer isto? Quero mesmo localizar isto na Dinamarca?”. Sua visão e suas ambições criativas estavam sem dúvida na vanguarda, mas também havia assuntos mais mundanos que considerava e tratava. “Como será o financiamento? Há lugares suficientes para o público? Onde vou conseguir um crânio humano?” Aposto que o que estava mais longe da mente de Shakespeare era a pergunta: “Isto é literatura?”. (S/A, The Nobel Prize, 2016: s/p, tradução dos autores).

Trazendo a questão para si, Dylan completou:

Mas, como Shakespeare, eu também com frequência estou às voltas com a busca de meus esforços criativos e lidando com todos os aspectos de assuntos mundanos da vida. Quem são os melhores músicos para estas canções? Estou gravando no estúdio certo? Esta canção está na clave correta? Algumas coisas nunca mudam, mesmo em 400 anos. Nem uma só vez tive tempo de me perguntar: Minhas canções são literatura? Por isso agradeço à Academia sueca, tanto por dedicar tempo a considerar essa mesma pergunta quanto, em última instância, por proporcionar uma resposta tão maravilhosa. Meus melhores votos para vocês todos. (S/A, The Nobel Prize, 2016: s/p, tradução dos autores).

O Nobel de Literatura concedido a Dylan causou uma grande discussão pública entre os simpáticos e os inconformados com a premiação de um poeta e músico *rock*. Era adequado atribuir a Bob Dylan um lugar destacado na literatura, especialmente um autor cuja carreira se deu no âmbito da música popular? O acontecimento remete à questão que o sociólogo escocês Simon Frith, estudioso da cultura popular e do *rock*, chama de “o problema Adorno” (Frith, 2018: 1), isto é, as objeções do filósofo alemão ao valor estético da música popular, baseadas na distinção entre “cultura elevada” e “cultura de audiência de massa”. Frith reivindica que a sociologia da música não deve se abster de apreciar a “música que a maioria das pessoas escuta a maior parte do tempo” (Frith, 2018: 2), rompendo com a polaridade que implica em julgamentos de valor que estabelecem uma hierarquia que destina à música popular um lugar inferior nas manifestações artísticas. Este artigo irá discutir a questão em torno da obra de Bob Dylan e sua importância na cultura contemporânea pela pergunta formulada em sua mensagem de agradecimento à Academia Sueca: “Minhas canções são literatura?” (S/A, The Nobel Prize, 2016: s/p, tradução dos autores).

Theodor Adorno não teria aventado a possibilidade de o Prêmio Nobel de Literatura ser destinado a um músico popular. Em sua vasta e decisiva obra de crítica estética, Adorno deixou profusas indicações acerca do valor atribuído à “música ligeira”, que não escapava das exigências do mercado interessado na fabricação de sucessos para consumo de massa. Para Adorno, a dinâmica comercial acabava por se impor à linguagem musical determinando a standardização das composições e a regressão da audição (Adorno, 1980). A produção musical relevante, a “música séria”, encontrava-se nas obras dos grandes compositores clássicos e nas experiências da vanguarda europeia das primeiras décadas do século XX, onde suas preferências recaíam sobre a obra de Arnold Schoenberg. Para Adorno, por força da indústria cultural, a música de entretenimento era ajustada aos padrões familiares do grande público e não oferecia à audição uma experiência densa das possibilidades musicais. Nessa crítica, a música popular se compunha de fórmulas de atração do gosto que reduziam a ornamentos variados para temas de fácil assimilação (Gracyk, 1992: 529). Do ponto de vista comercial, as estratégias empresariais visavam a produção de *hits* que porventura atingiriam os primeiros lugares nas paradas de sucesso. Para Adorno, a estrutura musical dos *hits* requeria a repetição e a imitação como elementos necessários para embalar os temas e canções que acabavam por oferecer um prazer estético raso para os ouvintes. Incluída nas apreciações sobre a estrutura musical estava a indagação sobre a qualidade literária que um hit poderia embutir.

Sob a ótica da dialética negativa, movimento da razão que consiste no resgate das dimensões reprimidas e assim ultrapassar as limitações do existente, a crítica de Adorno projetava a possibilidade de elevação espiritual e de formação do gosto estético em contraste com a pasteurização oferecida pela indústria cultural. No

entanto, segundo Gabriel Cohn, esse processo não se restringe à mera passividade do público, “indefeso” e “submetido ao império das grandes organizações da indústria cultural” (Cohn, 2017: 251). Para Cohn, os admiradores e apaixonados pela música popular estariam aptos a

efetuar seleções no interior da massa de material simbólico oferecido no mercado cultural como também, e principalmente, para submeter o material selecionado a interpretações eventualmente discrepantes daquelas esperadas pelos controladores da sua produção e difusão (Cohn, 2017: 252).

Adorno viveu até o final dos anos 1960 e não pareceu sensibilizado com os desenvolvimentos do *jazz* e com a explosão do *rock* que acompanharam a linguagem de contestação da década. Desconheceu a influência musical e cultural dos *Beatles*, *Rolling Stones*, *Janis Joplin*, *The Doors*, *The Who* e outros mais, onde Bob Dylan se tornou uma referência incontestável pela força de suas palavras e o esmero de suas canções. A detalhada investigação de Adorno sobre as estruturas de arranjo e composição não incluiu a revolução no campo da “música ligeira” devido à valorização unilateral da música canônica. Nessa ausência de referências acerca da produção musical e poética que se tornou relevante desde então, vale aproximar a premiação do Nobel de Literatura para Bob Dylan com as formulações do filósofo e sociólogo alemão sobre a música popular.

## 2 Bob Dylan

de gênio em Bob Dylan, um grande poeta em potencial demasiadamente indolente ou absorvido por si mesmo para conseguir manter a atenção da musa por mais de dois ou três versos de cada vez (Hobsbawm, 2002: 280).

Amante do *jazz* e de suas origens no blues, portanto suscetível às inovações da música popular, Hobsbawm reconhece que “... olhando para trás depois de pouco mais de trinta anos, é fácil ver que interpretei mal o significado histórico da década de 1960” (Hobsbawm, 2002: 279). Hobsbawm subestimou o alcance da música de Bob Dylan, já então uma antena privilegiada para captar o “espírito do tempo”, o *Zeitgeist*. Suas canções se constituíram em ingrediente poderoso de identificação daquela geração e das que se seguiram, além de reverberar de forma singular na mudança cultural do período. O parágrafo que inicia o livro *No direction home a vida e a música de Bob Dylan*, de Robert Shelton, a única biografia que contou com a colaboração de Dylan, traça o seguinte perfil desse protagonismo:

Esta é a história de um poeta e músico nascido e renascido vezes a fio, que “morreu” diversas “mortes” e ainda assim continuou a viver. É a história de um herói popular que negou o próprio heroísmo, de um rebelde que desafiou a sua cultura com tal eloquência que ajudou a construir uma contracultura, e que então se voltou contra os excessos do que ajudou a criar. Esta é uma crônica da mudança, do desafio à tradição inquestionável e da própria tradição da mudança. Esta é uma tentativa de contar a verdade a respeito de um criador de mitos, um apropriador de mitos, um destruidor de mitos. Se os mitos são sonhos públicos e os sonhos mitos privados, então esta história tentará mostrar um poeta da canção que se tornou um sonhador público que transformou em mito os sonhos e pesadelos de uma geração (Shelton, 2011: 7-8).

O menestrel que se tornou um “sonhador público” em nada se parece com um mercador musical de bugigangas. Bob Dylan trouxe poesia e literatura em padrões elevados para a parada de sucessos. Suas palavras soaram na vida americana desde o início da carreira nos anos 1960. Os exemplos são vários. O nome *Weathermen* [meteorologista], organização originária do movimento estudantil contra a guerra no Vietnã que optou pelas ações violentas e pela clandestinidade, proveio da canção *Subterranean homesick blues* (1965)<sup>6</sup>: “You don’t need a weatherman/ to know which way the wind blows” [Você não precisa de um meteorologista/ para saber para que lado o vento sopra]. Quando Jimmy Carter aceitou a indicação de sua candidatura para a presidência dos Estados Unidos, o fez lembrando dos versos “he not busy being born/ is busy dying” [ele não está ocupado nascendo/ está ocupado morrendo] de *It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)* (Shelton, 2011: 9). *Blowin’ in the Wind* tornou-se uma espécie de hino nas gigantescas manifestações contra a guerra no Vietnã. Segundo o poeta e dramaturgo Daniel Mark Epstein, que escreveu o livro *A balada de Bob Dylan*, “algumas das canções tinham um impacto mensurável sobre os eventos, de um modo que a arte raramente tem” (Epstein, 2012: 104).

Em uma espécie de premonição do prêmio recebido décadas depois, Bono, o cantor e compositor da banda U2, definiu sua admiração por Dylan como o Shakespeare de camisa de bolinhas. As palavras e imagens de Dylan capturaram as flutuações da vida moral, os ideais e os comportamentos da América. Foi herdeiro literário da *Geração Beat*, de nomes como Allen Ginsberg (de quem se tornou grande amigo), Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, William Burroughs e outros, no entanto sua produção teve um alcance que sobrepujou as influências iniciais. Compôs canções que tocaram gente dos mais diversos estratos sociais e daí proveio o comentário de que os “filhos de Dylan” (Biskind, 2009: 78) estavam nas universidades, na imprensa, no cinema, no teatro, na literatura, na música, nos escritórios, nos quartos dos adolescentes, nas estradas povoadas por andarilhos sem destino certo e nas manifestações de rua.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGxjlBEZvx0>

A literatura de Dylan está gravada em trilhas sonoras ouvidas na intimidade dos lares, nas apresentações para grandes multidões em arenas, estádios ou casas de shows, nas manifestações políticas e nas paradas de sucessos. Dylan foi escutado e cantado no mundo inteiro e sua incorporação ao mercado fonográfico não inibiu ou deturpou o valor artístico de sua produção. As canções desse ídolo da música popular ganharam significados transcendentais para multidões, algo um tanto diverso de uma regressão, ainda que tenha feito girar uma prodigiosa roda de lucros da indústria fonográfica. A produção literária e musical de Bob Dylan abarca a tradição do blues, a expansão de limites do *jazz*, a influência de Kipling, Shaw, Thomas Mann, Albert Camus, Hemingway, a força da inspiração de Allen Ginsberg, Kerouac ou William Burroughs, os poemas de Ovídio, Milton e Edgard Allan Poe, as canções de Bertolt Brecht e Kurt Weill, a voz do blues de Robert Johnson, a vivência das estradas percorridas, além dos tormentos e vertigens que lhe causam a vida americana. Recentemente Bob Dylan vendeu os direitos sobre suas canções para a editora Universal em uma transação estimada, no mínimo, em trezentos milhões de dólares.

Há décadas Bob Dylan não é acessível à imprensa e aos meios de comunicação de massa, a não ser por momentos cuidadosamente escolhidos, incluindo a seleção de seus entrevistadores: “É um fardo quando prestam muita atenção a você. Por isso, eu sempre desapareço” (Bob Dylan, S/A: s/p). Desde os anos 1960 recusou enfaticamente o papel de profeta de uma geração e daí se seguiu uma carreira de guinadas surpreendentes que envolveram adesões religiosas temporárias, interesses variados sobre as fontes musicais da América, críticas demolidoras à justiça e à vida moral de seu país e uma absoluta fidelidade e integridade ao que ele considera liberdade e criação artística.

Nem sempre amado, Dylan despertou a ira daqueles que insistiram que sua música deveria associar permanentemente os violões acústicos com temas compromissados com questões sociais. Em 1965, durante sua apresentação no *Newport Folk Festival* em que introduziu a guitarra elétrica nos arranjos, Pete Seeger, o aclamado cantor e compositor *folk*, tentou cortar com um machado os cabos ligados aos amplificadores e microfones no palco. Em 1966, nas apresentações de uma excursão à Inglaterra foi estrepitosamente vaiado por plateias de jovens e estudantes decepcionados com a eletrificação de sua música. Dylan chocou os puristas que viram na mudança instrumental o abandono dos temas implicados com a consciência social. Não se deteve diante de concepções caricaturais como a de que “a guitarra elétrica representava o capitalismo, as pessoas estavam se vendendo” (Epstein, 2012:175). Epstein completa: “A velha guarda sentiu-se traída – política e esteticamente” (Epstein, 2012:176). Bob Dylan sempre se considerou, antes de tudo, um poeta. Nesse período, o som de sua guitarra trazia impregnadas as inspirações de Rimbaud e de Dylan Thomas, o que passava despercebido aos decepcionados. No entanto, as

reações foram de curta duração e, apesar do custo pessoal, não afetaram decisivamente o reconhecimento que lhe era devido.

Dylan não se prestou a ser o trovador da esquerda, nem encarnar o papel messiânico a ele atribuído. Sua independência ideológica não deve ser confundida como uma renúncia ou despedida no testemunho dos modos de vida americanos. Está tudo lá, nas suas canções. Ele resiste de maneira implacável a demandas exteriores ao que lhe toca intransferivelmente na elaboração de seus sentimentos ou na convivência com seus demônios. Ele dizia que não era “professor, pastor ou salvador de almas” (Shelton, 2011: 459). A música e a poesia foi a forma que encontrou de se situar nesse barulho todo e assim alcançou universalidade através do seu trabalho. Allen Ginsberg atribuiu a Dylan um lugar único na cultura americana através da música popular:

Nossa mensagem foi captada pelos Estados Unidos. A princípio pelos rebeldes e malditos, em seguida pelo próprio establishment. Ajudamos a modificar a face e a consciência da América, isso é certo. De alguma forma, influenciámos todos os poetas e escritores que vieram depois. Influenciámos Bob Dylan – e Bob Dylan mudou o mundo (Ginsberg in Bueno, 2019: 27).

Ginsberg tornou-se grande amigo de Dylan e há o registro fotográfico da visita deles ao túmulo de Jack Kerouac em outubro de 1975, durante uma turnê pela América, que ganhou o nome de *Rolling Thunder Revue*. Percebeu na obra de Dylan a ampliação de fronteiras poéticas, em dimensão mais ampla do que aquela tentada pela geração anterior de escritores:

Enfim se começa a fazer justiça ao imenso legado musical e poético de Bob Dylan... Mas, por parte da crítica – e por parte do público, de alguma forma –, ainda não existe o reconhecimento total daquilo que Dylan realmente significa, de todas as barreiras que rompeu e do universo poético que ele ampliou, difundiu e popularizou. Dylan atingiu a plenitude daquilo que buscávamos ao tentar fundir poesia e *jazz*, na Costa Oeste, na década de 50. Suas músicas, suas letras, a forma como ele as canta, tudo faz o mais absoluto sentido. Creio que ele é o maior artista que jamais conheci. Acho que a mídia deve estar esperando que ele morra para então descobrir o quão genial ele era. Mas Bob ainda tem muita vida pela frente (Ginsberg in Bueno, 2019: 28).

Essas palavras foram ditas em 1992. Ginsberg faleceu em 1997, vinte anos antes do amigo receber o Prêmio Nobel de Literatura. Os escritores *beat* haviam buscado um fluxo de palavras assemelhado à sucessão das notas nas improvisações dos músicos de *jazz*, enquanto Dylan disseminou seu universo poético através do *folk* e do *rock*. Nos episódios em que Dylan foi acusado de se vender ao sistema ao introduzir a guitarra elétrica em sua música, Ginsberg reagiu declarando que Dylan havia se vendido a Deus por canções de alto valor poético acessíveis a muita gente. Opinião insuspeita, já que Allen Ginsberg esteve na vanguarda do movimento *beat* na

década 1950 e se tornou uma figura célebre dos movimentos de contestação e da contracultura dos anos 1960. Na mesma época, Dylan havia definido suas canções como *vision music* [música visionária], expressão aberta às mais diversas interpretações e que frustrava aqueles que queriam definições explícitas de um arauto do inconformismo. A música visionária, que segundo Ginsberg tinha em William Blake uma referência definitiva (Coupe, 2007: 15), acenava à integridade moral e investia contra as mazelas da cultura dominante. Desse modo, fazia sonhar e querer mais do que se oferecia para uma vida 'integrada'. Portanto não é de se estranhar que as canções alcançassem a política e as feridas mais profundas do país, algo que não se dissolveu ao longo de todos esses anos. Sem pretender ser 'a voz' que iluminaria o caminho, Dylan testemunhou de forma singular os desenganos, desilusões e esperanças diante das falências morais e éticas de seu país.

Décadas depois, na época do atentado ao *World Trade Center*, Bob Dylan lançou *Love and Theft* (2001), um disco de grande força poética e musical. Mais uma vez perguntado sobre suas motivações, não recuou:

Eu não fico pensando muito. Uma canção é um reflexo do que eu vejo ao meu redor o tempo inteiro... O álbum inteiro lida com poder. Se a vida nos ensina qualquer coisa, é que não existe nada que os homens e as mulheres não farão para alcançar o poder. O disco lida com poder, dinheiro, conhecimento e salvação – o modo como olho isso (Gilmore, 2008: 405).

Diante daqueles acontecimentos dramáticos, completou com um poema de Rudyard Kipling, *Gentlemen-Rankers*:

Acabamos com a Esperança e a Honra, estamos perdidos no Amor e na Verdade/  
Estamos descendo a escada passo a passo/  
E a medida de nossos tormentos é a medida de nossa juventude/  
Deus nos ajude, porque conhecemos o pior tão jovens! (Gilmore, 2008: 406).

Nas histórias comuns relatadas de forma incomum pelo bardo, Dylan descortinou "o macrocosmo [que] se manifesta no microcosmo" ou ainda, na lembrança de Coupe sobre Spengler, buscava "ver o mundo em um grão de areia" (Coupe, 2007: 26). Dylan repete que jamais teve controle sobre o alcance ou o significado último de suas palavras, apenas quis encontrar a expressão adequada para as suas inquietações, desejos e esperanças. Não foi necessário: elas ganharam o mundo com efeitos transcendentais de uma grande arte.

### **3. A literatura beat, a viagem e a "ideologia das ruas"**

O abandono de Minnesota rumo ao leste pelo jovem Dylan guardou grande semelhança com o périplo dos escritores da Geração Beat pelas estradas americanas e marcou o desenraizamento em relação ao lar, ao lugar de origem, visto como o ambiente de relações a serem abandonadas. Para Dylan, o livro *On the road* (2012), de Jack Kerouac, "mudou a minha vida, como mudou a de todo mundo".

Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Lucien Carr e outros expoentes da literatura *beat* viajaram pelas rodovias e ferrovias, frequentaram os bairros pobres e boêmios das pequenas e grandes cidades e conheceram uma América diversa da que lhes fora apresentada na escola, nos livros didáticos, no cinema e nos programas de rádio e televisão. Kerouac encontrou nas estradas dos Estados Unidos e do México a substância de *On the road* (2012), a ideologia das ruas, percebida como uma jornada de afastamento ou fuga da vida comum americana. A experiência de liberdade nas estradas fazia ver uma *outra* América, diversa das visões idílicas da cultura dominante, desta vez protagonizada pela figura do “vagabundo”, daquele que não tinha inserção definida na divisão social do trabalho, o sem profissão. Fazia parte dessa postura um “jogo de cintura século XX”, que alimentou o espírito de rebeldia de “um grupo avançado de novos rapazes americanos atentos à vida” (Kerouac in Charters, 1990: 262). Para Kerouac tratava-se de uma jornada de descoberta espiritual, alimentada pela revelação que teve em 1954 na Igreja St. Jeanne d’Arc em Lowell, Massachussets, em torno da “experiência de vagabundos iluminados”, aqueles verdadeiramente ricos e encharcados de vida por serem despossuídos, excluídos e largados na América. O “jogo de cintura” da Geração Beat acabou se tornando um marco na história cultural norte-americana da década 1950.

A literatura dos *beats* buliu com os mitos fundadores de um país supostamente agraciado por um *Destino Manifesto*, construção narrativa acerca da elevação da América a um lugar destacado no mundo. Nessa idealização, a Europa representava o Velho Mundo, ancorado no passado histórico e no peso de suas tradições, enquanto a América (carente desse passado) estava predestinada por Deus à grandeza, com riquezas naturais que não poderiam ser encontradas em nenhum outro lugar do planeta e do caráter desbravador do povo americano capaz de superar as dificuldades e barreiras impostas pela *wilderness* [vida selvagem]. Segundo o historiador americano Frederick Jackson Turner em *O significado da fronteira na história americana*, de 1893, e *O problema do Oeste*, de 1896, o processo de americanização mimetizava a saga da Marcha para o Oeste, onde o povo de origem europeia foi capaz de superar barreiras geomorfológicas e intempéries, enfrentar os povos selvagens e deixar para trás o legado do Velho Mundo. Assim foi possível a esse contingente tornar-se americano ‘de verdade’. Na literatura dos *beats* encontra-se o contraste entre a produção ideológica desse mito e o processo profundamente violento de expansão territorial e extermínio de populações ameríndias.

Parte significativa dos guias americanos de viagem elaborados na primeira metade do século XX recuperavam a ideia do *Destino Manifesto*, destacando as riquezas naturais e as localidades históricas que testemunhavam o processo de expansão territorial. Os folhetos anunciavam os passos dos pais fundadores, garimpeiros, desbravadores e pioneiros, em uma réplica da Marcha para o Oeste como reafirmação dos valores que constituíram a identidade nacional.

Filho de imigrantes franco-canadenses e com antepassados *mohawk* (Bueno, 2019), Jack Kerouac partiu do Leste civilizado rumo ao Oeste e encontrou uma América diferente da imagem que cultivou enquanto crescia como parte de uma classe média baixa, branca e cristã em uma pequena cidade industrial de Massachussets, quando era fã das matinês infantis do cinema, dos seriados radiofônicos e das revistas sensacionalistas. Ao cair na estrada e metabolizar suas experiências, Kerouac revelou essa outra imagem dos Estados Unidos, algo que reverberou na juventude norte-americana.

A América que Jack Kerouac conheceu nas estradas não era a dos colonizadores de tempos passados e pais fundadores. Ele se deparou com turistas pedantes, fazendeiros casca-grossa, vigilantes ou homens de alma policial na Califórnia, colhedores de algodão, arruaceiros de Nova York, jovens andarilhos, vagabundos e aventureiros à procura de algo que não se casava com o apelo ideológico da terra da liberdade, das oportunidades e da igualdade. Neal Cassidy, que inspirou o papel de Dean Moriarty nas páginas de *On the road* (2012), andou com o pai pelos trilhos das ferrovias durante a Grande Depressão, roubava carros só por diversão e vivia de fazer bicos. No livro, outro personagem, *Sal Paradise*, um estudante de classe média que deseja conhecer os Estados Unidos durante as férias de verão, parte rumo ao Oeste de seus sonhos após estudar os mapas e guias americanos com os materiais informativos sobre estradas e lugares a serem visitados. No trajeto, *Paradise* se dá conta dos grupos sociais que foram subjugados na Marcha para o Oeste e excluídos da narrativa oficial dos guias e livros didáticos. Na literatura de Kerouac, o *Destino Manifesto* se esboroa nas descrições das gentes que povoavam a América real.

Nas viagens realizadas entre 1947 e 1952, Kerouac escreveu sobre a “grande América”, suas belezas e riquezas naturais nas paisagens de rios, planícies e montanhas. Exaltou a vida dos pobres, despossuídos, andarilhos e vagabundos, além do ambiente das comunidades negras, especialmente inebriado pelo ritmo do jazz. Descreveu o cultivo no campo, a exploração nas fábricas, o trabalho na marinha mercante, conviveu com os índios americanos e seus “olhares impassíveis” (Kerouac, 2012: 57), questionou “as histórias estúpidas que já lemos sobre o México” (Kerouac, 2012: 336) e experimentou sexo e drogas sem limites. Tais relatos atraíram parcelas da juventude americana que se viram inclinadas a testemunhar o abismo entre a América ideal e a América real. Na época, milhares de jovens deixaram suas casas e se lançaram nas estradas do país sob a inspiração de Kerouac de que “a estrada é a vida” (Kerouac, 2012: 262).

Ao publicar seu primeiro livro *Cidade pequena, cidade grande* (2008 [1955]), Kerouac foi considerado um escritor jovem e promissor. No entanto, a crítica sugeriu que ele deveria encontrar a própria voz. Isso aconteceu em *On the road* (2012), no estilo que chamou de prosa espontânea e, apesar da enorme aceitação posterior, o texto enfrentou grande resistência do mercado editorial, passando de editora em

editora desde 1951, quando foi escrita sua primeira versão, até ser publicado em 1957 após diversas alterações e cortes. Interessado em “sentenças sinfônicas, equilibradas e extensas” (Ginsberg, 2018: 223) e inspirado pelas performances dos músicos de *jazz*, o livro ainda sofreu outras críticas, a começar por seu amigo e então agente Allen Ginsberg. Ao ler o original datilografado em um rolo de papel para telex de quarenta metros, sem parágrafos, Ginsberg considerou o texto impúblicável e questionou o autor em uma carta: “Você está tentando nos ferrar de propósito?” (Ginsberg, 2018: 225).

Na prosa espontânea de escrever aquilo que se pensa da maneira como se pensa, Kerouac buscou uma musicalidade nas palavras que ecoava o ritmo do *jazz*, além de transportá-las para os temas pulsantes da vida cotidiana. Ginsberg sentiu-se envergonhado por sua reação à versão original de *On the road* (2012), preocupado com a possibilidade de venda da obra. “Foi uma lição traumática que aprendi sobre as condições da arte real. Às vezes as coisas são uma bagunça” (Ginsberg, 2018: 225). Incentivado por William Burroughs e Allen Ginsberg, Kerouac produziu textos como *Essentials of spontaneous prose* (1958), além de possuir uma sensibilidade aguçada para ler e interpretar os Estados Unidos. Em sua auto apresentação no livro *Viajante Solitário* (2005), Kerouac conta que passou pela Universidade de Columbia (1940-1942), pela New School for Social Research (1948-1949) e estudou ciências humanas (1936-1949), mas não concluiu qualquer formação. Segundo Ginsberg, “Kerouac foi verdadeiramente um gênio solitário, inovando e indo em frente em áreas não conhecidas e não mapeadas da composição” (Ginsberg, 2018: 225).

Em 1968, quando era aluna da Universidade de Columbia, a biógrafa Ann Charters ouvia de seus professores comentários depreciativos sobre Kerouac, no entanto “gostara do quadro de vida em Berkeley pintado por ele em *The Dharma Bums*, sentindo que ele captara algo de minha própria experiência lá” (Charters, 1990: 2). Desde o final da década 1950 a literatura de Kerouac e Ginsberg lhe “parecia verdadeira, de uma forma especial, face a meus próprios pensamentos e sentimentos em relação à América” (Charters, 1990: 2). E adiciona: “tínhamos sensibilidade para o que chamávamos de ‘coração aberto’. Acreditávamos em sonhos e possibilidades, numa América que pertencia a todos nós”.

*Uivo*, o poema de Allen Ginsberg (1956)<sup>7</sup>, caiu como uma bomba literária nos Estados Unidos com a denúncia da realidade dos portos, dos hospícios e das periferias. Theodore Roszak considera que *Uivo* anunciou o distanciamento da juventude rebelde com as ideias e os valores compartilhados por seus pais (Roszak, 1972). O poema foi lido em público pela primeira vez em 1955, em um evento alternativo realizado na *Six Gallery*, em San Francisco, e chegou a ser censurado até

---

<sup>7</sup> Poema publicado em 1956, que se tornou numa espécie de manifesto da Geração *Beat* norte-americana.

que um juiz autorizou sua veiculação em nome da liberdade de expressão. Começa com as seguintes palavras: “Eu vi as melhores cabeças da minha geração destruídas pela loucura, famintos histéricos nus, se arrastando na aurora pelas ruas do bairro negro na fissura de um pico...”<sup>8</sup>. *Uivo* vocalizou os acontecimentos das ruas, do Harlem, da Times Square, dos jovens jogados em hospícios por conta das drogas ou desviantes da aparente normalidade da classe média branca americana. *On the road* (2012), por sua vez, reverberou em um desejo intenso de vida e de liberdade, expresso na fala de *Sal Paradise*, personagem que foi uma versão do próprio Kerouac:

Para mim pessoas mesmo são os loucos, os que são loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifícios explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos aaaaaah! (Kerouac, 2012: 25).

Originalmente, *On the road* (2012) foi escrito em um único e extenso parágrafo, para ser lido em voz alta, brincando com a cadência das palavras. Evocava o ritmo do jazz, especialmente do gênero *bebop*, surgido nos anos 1940, onde pontificaram Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk e Kenny Clark, entre outros. A influência da música popular na obra de Kerouac não foi ocasional. Ao final dos anos 1950, Kerouac desenvolveu o hábito de fazer leituras de poemas e trechos de seus romances ao som do blues e do jazz. Em 1959, leu passagens de *On the road* no programa de televisão *Steve Allen Show*, em rede nacional, enquanto o apresentador tocava piano ao fundo. Os dois gravaram juntos o álbum *Poetry for the Beat Generation*, lançado naquele ano pela Hanover Records. Para Kerouac, literatura e música popular deviam ser interligadas: “Ao ser o pioneiro da ideia de literatura como performance, ele efetivamente legitimou a ideia de canção popular – ela mesma uma performance – como literatura. Ao aliar a expressão literária à musical, ele abriu novas possibilidades de criatividade” (Coupe, 2007: 85).

Quando Allen Ginsberg perguntou a Bob Dylan como ele havia conhecido a obra de Jack Kerouac, Dylan respondeu que alguém lhe havia entregue uma cópia de *México City Blues*, que considerou como “a primeira poesia a falar sua própria língua” (Ginsberg in Coupe, 2007: 80). Posteriormente teve acesso a *On the road* (2012), além de *Uivo* e *Bomb*, de Gregory Corso (Gair, 2007: 170). Diz-se que Bob Dylan fugiu de casa depois de ler *On the road* (Bueno, 2019: 44) e não é um exagero relacionar o livro com o movimento *hippie* da década 1960. *On the road* (2012) trouxe para Dylan a estrada como jornada de vida e o afastamento da vida comum americana, além da percepção de uma ‘outra’ América, diversa das visões idílicas da cultura dominante. Compreendia as paisagens humanas e a ordem de relações que presidia o país nos

---

<sup>8</sup> Pequeno trecho disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/leia-trecho-do-celebre-poema-uivo-de-allen-ginsberg/>

anos 1950, trazendo o ambiente dos deslocados e as iniquidades da nação, além das palavras que traduziram o olhar particular dos andarilhos e vagabundos que povoavam as estradas:

Por mais indigna que seja uma época, sempre sobram homens íntegros nela: Woody Guthrie e Joe Hill são apenas dois exemplos. *Bound for Glory*, a emocionante autobiografia de Guthrie (em cujo violão estava escrito à faca: “Esta máquina mata fascistas”), oferece um retrato bastante fiel deste período sombrio, quando o Oeste foi tomado por andarilhos, desempregados e marginais em geral, viajando sobre os trens de carga, enfrentando a fúria dos guarda-freios e dos fura-greves (Bueno, 2019: 78).

A influência de Woody Guthrie no jovem de Minnesota foi decisiva. Quando leu *Bound for Glory* (1943), Dylan sofreu uma verdadeira transformação. Passou a se interessar por tudo que dizia respeito àquele que viria ser um mestre inspirador do início de sua carreira, com profundas implicações em sua vida pessoal. Sua fascinação por Woody Guthrie foi tão intensa a ponto de amigos e conhecidos terem a impressão, por um tempo, de que Dylan havia sobreposto traços de Guthrie à sua personalidade, como se tivesse pedido emprestado uma identidade.

Surpreendentemente para quem associa Bob Dylan somente aos anos 1960, ele sempre se sentiu vinculado às referências da “velha América” dos anos 1930 e 1940 e à arte e a militância de Guthrie naquele tempo. Segundo Greil Marcus, Woody Guthrie foi “o primeiro herói de música folk de Bob Dylan, trovador dos carentes, poeta da Grande Depressão, fantasma da autoestrada americana, um homem soprado pelo vento e feito de poeira” (Marcus, 2010: 151). Bob Dylan abraçou a música folk, onde imprimiu seu talento musical e literário a baladas de forte conteúdo social e com elas alcançou notoriedade pública e sucesso comercial. Dylan afirma que não teria como compor suas canções se não tivesse passado pela música folk, mesmo depois de ter absorvido as técnicas e interpretações de variadas fontes da música americana. Robert Shelton, o biógrafo de Bob Dylan, traça o seguinte perfil de Woody Guthrie:

Woody Guthrie foi o arquétipo do trovador americano, um cantor, contador de histórias, poeta, cantor-profeta, trabalhador braçal, organizador, sindicalista, viajante, jornalista, catador de pêssegos, caronista, andarilho, trabalhador migrante, refugiado. Ele foi um rebelde sem lar, um egresso precoce. Ele se tornou a voz dos deserdados de Oklahoma e de Arkansas, expulsos de suas terras pelas secas e pelas tempestades de areia da década de 1930. Ele foi o bardo da Grande Depressão, um pai andarilho, cantor, boca-suja, e bebedor dos *beats* da década de 1950, dos *hippies* da década de 1960 e de alguns ativistas políticos da década de 1970 (Shelton, 2011: 121).

Woody Guthrie não é apenas um nome a ser reverenciado no panteão da música popular e da cultura folk americanas, ou um artista e ativista social que deixou sementes germinadas posteriormente na grandeza alcançada por outros. Woody

Guthrie foi um gigante, um poeta maior, um artista que vivenciou as inúmeras feições da existência de seu povo, um ser absolutamente resoluto, original e dotado de uma integridade pessoal que se tornou símbolo dos despossuídos da América. Ele encarnou a força da cultura popular americana com sua irreverência e coragem, amou o seu país e se lançou contra as forças que roubavam as possibilidades de vida de seus iguais. Tinha largo conhecimento das canções tradicionais por formação familiar e seu primo, Jack Guthrie, era cantor de música *country*. Compôs centenas de baladas *country* e *folk*, muitas delas incorporadas definitivamente ao cancionário americano. Em sua saga pelas estradas da América cantou para trabalhadores, sindicalistas e para o povo pobre. Era poeta, escritor e sua formação política teve a influência de Mike Quinn, “poeta e colunista do *The People’s World*, jornal comunista da Costa Oeste” (Shelton, 2011: 124).

Woody Guthrie e Jack Kerouac podem ser tomados como referência na interpenetração da literatura com a música e Bob Dylan seguiu no mesmo caminho, desta vez com o *blues*, o *folk* e o *rock and roll*. Ainda que não tenha perseverado no folk, Dylan levou sua poesia para as ruas, para os bares, para os shows e para os lugares menos ‘sagrados’ da apreciação estética. Sua obra obteve reconhecimento nos mais amplos círculos sociais, desde a sofisticada crítica acadêmica até o ouvinte comum que se identificou ou sofreu o impacto de suas palavras e de sua música.

Os livros de Bob Dylan estão condensados em muitas centenas de canções e puderam ser “lidos” e cantarolados em todo o planeta. Sua música rompeu as fronteiras entre a “arte superior” e a “arte de massa”, favorecendo desfrutes estéticos não mais restritos aos ambientes ‘seletos’ onde se poderia ‘entender’ adequadamente o alcance das obras. Inserido na “indústria do entretenimento popular comum”, objeto de tantas restrições por parte de Theodor Adorno, sua produção trouxe contribuições que ultrapassaram os limites da comercialização pela expansão e assimilação de uma arte relevante para a vida de seu público. Bob Dylan foi e é um colecionador de *hits* e o ineditismo de ter sido laureado com o Prêmio Nobel de Literatura atesta a profundidade de sua influência cultural.

#### **4. Theodor Adorno, os *hits* e a grande arte de Bob Dylan**

A crítica estética de Theodor Adorno, focada na estrutura musical das obras, tem como principal ponto de apoio o conhecimento para a fruição. Em seus estudos destaca o ouvinte *expert*, aquele que supostamente poderia entender com profundidade a tessitura do fazer musical e assim desfrutar do gênio de Chopin, Haydin, Webern etc. Afora o círculo dos músicos profissionais, o ouvinte plenamente competente seria aquele que:

Ao seguir espontaneamente o curso de uma música intrincada, ele escuta a sequência de instantes passados, presentes e futuros, de modo tão contíguo que uma interconexão de sentido se cristaliza. Ele apreende

distintamente até mesmo as tramas complicadas da simultaneidade, como a harmonia e da polifonia (Adorno, 2017: 60).

Mas o próprio Adorno reconhecia que, diante das possibilidades culturais oferecidas em relações sociais marcadas pela distribuição desigual de recursos culturais, “aquele que quisesse converter todos os ouvintes em *experts* comportar-se-ia de modo desumano e utópico sob as condições sociais dominantes” (Adorno, 2017: 61). Ou seja, supor um mundo de indivíduos plenamente esclarecidos e cultivados para entender e desfrutar da “música elevada” é mera utopia. A arte musical se desenvolve em circunstâncias sociais onde a grande maioria não tem acesso ao devido conhecimento das mais amplas realizações até então alcançadas. Portanto, concepções estéticas que supõem um *tour de force* de aprimoramento súbito do ouvir desconsideram as realidades humanas. Em seus tipos ideais de ouvintes e da recepção da música, Adorno também arrola o “bom ouvinte”, assim definido:

Compreende a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, ou seja, dominando inconscientemente a lógica musical imanente. É o tipo que pensamos quando dizemos de alguém que ele é musical, desde que se lembre, com tais palavras, de sua capacidade de escuta imediata e prece de discernimento, e não do fato de alguém simplesmente “gostar” de música (Adorno, 2017: 62).

Esse tipo é localizado historicamente e teria sobrevivido até o século XIX para dar lugar, na modernidade avançada, ao “consumidor cultural”:

Respeita a música como um bem cultural, e, muitas vezes, como algo que se deveria conhecer pela própria importância social: tal atitude vai desde o sentimento de respeito sério até um esnobismo vulgar. A relação espontânea e direta com a música, a capacidade de execução conjunta e estrutural é substituída pela quantidade máxima possível de conhecimentos sobre música e, em especial, acerca de dados biográficos e méritos dos intérpretes, assuntos sobre os quais conversa inutilmente horas a fio. Não raro, este tipo dispõe de extenso conhecimento do acervo musical, mas de sorte que lhe permite resumir os temas das obras musicais famosas e recorrentemente repetidas, identificando imediatamente aquilo que se escuta. Pouco importa o desenvolvimento de uma composição, sendo que a estrutura auditiva é atomizada: o tipo fica à espera de momentos determinados, melodias supostamente belas e momentos grandiosos (Adorno, 2017: 63-64).

Esse ouvinte, na qualidade de consumidor, pode incorporar ou transitar por um volume imenso de informações musicais que, de fato, não substituem a fruição. Não se encontra habilitado a ouvir música em seu sentido mais amplo – a capacidade de execução conjunta e estrutural – que, para Adorno, remete aos grandes feitos da tradição da música clássica e as experiências de vanguarda que se aventuram na atonalidade. A atenção para os momentos grandiosos revela apenas um espírito de colecionador ao invés da relação espontânea e direta com a música, marcado por

uma escuta rasa ou pelo exibicionismo vazio. Adorno busca assim ressaltar, na relação entre execução e audição, a necessidade de ultrapassar as limitações do já dado (ou a consolidação do que é “familiar” aos ouvidos) e a possibilidade de elevação espiritual na arte. Tais oportunidades desperdiçadas estão diretamente vinculadas à dinâmica estabelecida pela indústria cultural.

Adorno também se ateuve ao *jazz*, desde os músicos individuais às *big bands*, de largo prestígio no período do exílio do filósofo na América. Mesmo reconhecendo o talento dos artistas do gênero, Adorno foi um crítico severo da “artificialidade” do *jazz* e de uma “liberdade” que não desafiava os limites impostos pela indústria cultural. Seus ouvintes e admiradores foram caracterizados como “ouvintes de entretenimento”, pelos quais “se calibra a indústria cultural” (Adorno, 2017: 75) e as iniciativas no mercado dela decorrentes. Sempre postulando a autorreflexão e o conhecimento como elemento indispensável à fruição da música, Adorno atribui ao *jazz* o “conforto da distração”, “meio de relaxamento” e “fonte de estímulo” que não oferece acesso a uma “estrutura de sentido” (Adorno, 2017: 76-77). Nesse âmbito, o ouvinte do *jazz* desenvolve seu gosto ainda sujeito à “regressão da audição”, tomada como a aceitação passiva do idêntico e do repetitivo, que o impede de alcançar as produções mais ricas e complexas da música:

A repressão efetua-se em relação a esta possibilidade presente; mais concretamente, constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música, oposta a essa. Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia de suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores (Adorno, 1980: 180).

Debruçado sobre o sucesso das *big bands* na América, Adorno considerou que o material dominante do *jazz* era o *hit*, ouvido nas rádios e reconhecido com exclamações e aplausos quando as orquestras iniciavam suas passagens nos ambientes de dança. Na comparação com a “música elevada”, o *hit* exibia os seguintes atributos:

A principal diferença entre um *hit* e uma canção séria, ou, conforme o belo paradoxo da linguagem de tais autores, uma canção standard, estaria no fato de que a melodia e a letra de um *hit* teriam de ficar limitadas a um esquema inflexivelmente estrito, ao passo que canções sérias permitiriam ao compositor uma configuração livre e autônoma (Adorno, 2017: 92).

Na distinção entre um *hit* e uma canção séria, as técnicas de promoção eram recursos indispensáveis para alçar uma composição ao sucesso de público. Supunha a standardização do material, operada na conjugação da linguagem musical com a repetição através de fórmulas que estabeleciam um “cenário rudimentar” que reduziam o deleite a uma “experiência familiar”, quando “nada de fundamentalmente

novo será introduzido” (Adorno, 1986:117). Assim, em sua estruturação musical intrínseca, os hits não poderiam conter elementos densos de uma arte significativa.

Trazendo a tipologia de Adorno para a análise de centenas de canções de Bob Dylan que figuraram no topo das paradas de sucessos, alguns aspectos merecem ser considerados para além do mero entretenimento. O esquema estrito, atribuído ao *hit*, não contempla a possibilidade de uma literatura refinada e expressiva chegar aos ouvidos dos amantes da música popular, pela suposta limitação nas melodias e nas letras que coincidiria com a artificialidade das fórmulas empregadas pela indústria na fabricação de sucessos. Mas um *hit* – não somente alguma das memoráveis canções de Dylan, como também de outros compositores produziram peças de grande valor estético – pode despertar uma profusão de emoções e sentidos que acenam para regiões e símbolos porventura não visitados anteriormente pelo ouvinte. Uma canção pode abrir portas para outros fluxos da sensibilidade e da consciência sem requerer uma cultura musical prévia, gerando efeitos comoventes ou transcendentais. Na canção popular, a elevação espiritual (e o conhecimento eficiente para a devida fruição), pode sobrevir aos ouvintes mesmo que eles não estejam inteiramente aptos a reconhecer os elementos constituintes de sua relevância estética. Trata-se de um devir sempre incompleto e sujeito à ressignificação por parte dos admiradores e fãs. Tal acesso não requer um passaporte de inteligibilidade preliminar para tocar as mentes e corações e trazê-los para questões importantes de um dado tempo.

A obra de Bob Dylan atingiu as percepções e sensações de ouvintes das mais diversas origens sociais, introduzindo-os em universo estético “elevado” que desfaz hierarquias do gosto artístico. O elogio de Ginsberg a Dylan, quando cunhou a frase de que ele não havia se vendido ao sistema, mas a Deus, denotava a oferta generosa de momentos de transcendência através de uma arte finamente elaborada e acessível a todos. Daí se depreende que os “genuínos valores da cultura” (Adorno, 1980: 169) não são alheios ao que pode ser encontrado na música popular, apesar da standardização e da regressão continuamente disseminadas pela indústria cultural. Poucos terão se igualado a Dylan e o Prêmio Nobel de Literatura a ele conferido nos faz lembrar das canções que aprendemos a gostar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor (1980). O fetichismo na música e a regressão da audição. In Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, & Jürgen Habermas (Eds). *Textos selecionados (Coleção os pensadores)* (pp.173-200). São Paulo: Abril Cultural.
- Adorno, Theodor (1986). Sobre música popular. In Gabriel Cohn (Org.). *Theodore W. Adorno* (pp.115-146). São Paulo: Editora Ática.
- Adorno, Theodor (2017). *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora UNESP.
- Biskind, Peter (2009). *Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Bueno, Eduardo (2019). *Textos contraculturais, crônicas anacrônicas e outras viagens*. Porto Alegre: L&PM.
- Charters, Ann (1990). *Kerouac: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Camus.
- Cohn, Gabriel (2017). *Weber, Frankfurt: Teoria e pensamento social*. Rio de Janeiro: Azougue.

- Coupe, Laurence (2007). 'Vision Music': Bob Dylan via Jack Kerouac and Allen Ginsberg. In Laurence Coupe (Ed.). *Beat sound, beat vision - The beat spirit and popular song* (pp.79-120). Manchester: Manchester University Press.
- Dylan, Bob (2001). *Love and Theft*. Álbum. CD. Columbia Records.
- Epstein, Daniel Mark (2012). *A balada de Bob Dylan: Um retrato musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Frith, Simon (2018). Afterword. In Robert Fink, Melinda Latour, & Zachary Wallmark (Eds). *The relentless pursuit of tone: Timbre in popular music* (pp.1-10). Oxford: Oxford University Press.
- Gair, Chris (2007). *The american counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gilmore, Mikal (2008). Bob Dylan. In Jann Wenner & Joe Levy (Orgs). *As melhores entrevistas da revista Rolling Stone* (pp.399-406) São Paulo: Larousse do Brasil.
- Gilmore, Mikal (2010). Bob Dylan: a antena do poeta do rock. In Mikal Gilmore (Ed.). *Ponto final: crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões* (pp.383-397). São Paulo: Companhia das Letras.
- Ginsberg, Allen (2018). *The best minds of my generation*. New York: Grove Press.
- Gracyk, Theodore (1992). Adorno, jazz, and the aesthetics of popular music. *The Musical Quarterly*, 76(4), 526-542.
- Guthrie, Woody (1943). *Bound for Glory*. USA: E.P. Dutton.
- Hobsbawm, Eric (2002). *Tempos interessantes: Uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hobsbawm, Eric (2009). *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra.
- Kerouac, Jack (2016). *Viajante solitário*. Porto Alegre: L&PM.
- Kerouac, Jack (2012). *On the road - Pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM.
- Kerouac, Jack (2008 [1955]). *Cidade pequena, cidade grande*. Porto Alegre: L&PM.
- Marcus, Greil (2010). *Like a rolling stone - Bob Dylan na encruzilhada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Roszak, Theodore (1972). *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes.
- S/A (2012). Bob Dylan Awarded Presidential Medal of Freedom. *The Rolling Stone*. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-awarded-presidential-medal-of-freedom-98634/>
- S/A (2016). Bob Dylan. Banquet speech. *The Nobel Prize*.
- Shelton, Robert (2011). *No direction home - A vida e a música de Bob Dylan*. São Paulo: Larousse.
- Turner, Frederick Jackson (2004 [1896]). O problema do oeste. In Paulo Knauss (org). *Oeste americano: quatro ensaios de história dos estados unidos da américa de Frederick Jackson Turner* (pp.55-69). Niterói: EDUFF.
- Turner, Frederick Jackson (2004 [1893]). O significado da fronteira na história americana. In Paulo Knauss (org). *Oeste americano: quatro ensaios de história dos estados unidos da américa de Frederick Jackson Turner* (pp.23-54). Niterói: EDUFF.

**Marina Marins Moretoni.** Mestre em sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense. Bacharel em Turismo pela Faculdade de Turismo e Hotelaria da Universidade Federal Fluminense. Universidade Federal Fluminense. Rua Miguel de Frias, Icaraí, 24220-900, Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: mmorettoni@id.uff.br. ORCID: 0000-0001-8079-6683.

**Luis Carlos Fridman.** Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense e pesquisador vinculado ao NECTAR – Núcleo de Estudos de Cidadania, Trabalho e Arte da Universidade Federal Fluminense. Universidade Federal Fluminense. Rua Miguel de Frias, Icaraí, 24220-900, Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: lcfridman@globo.com. ORCID: 0000-0002-9730-4451.

Receção: 15-06-2021

Aprovação: 10-02-2021

**Citação:**

Morettoni, Marina Marins Luis Carlos, Fridman (2021). Ainda uma vez, Bob Dylan. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), pp. 33-51. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a2