

#### RESUMO

A poesia de Bob Dylan se realiza em sua *performance* e, sobretudo, na sua voz. Ao afirmar isso, queremos mostrar – especialmente por meio de uma leitura de “Desolation row” – que a elaboração refinada das suas letras, além de dialogar, de forma intertextual, com a tradição da poesia escrita, possui características intrínsecas de oralidade, que o trabalho performático do cantor reelabora constantemente em suas apresentações.

PALAVRAS-CHAVE: Bob Dylan, canção popular, *performance*, poesia e mídia.

---

## A POESIA POP DE BOB DYLAN\*

Adalberto Müller\*\*

#### ABSTRACT

Bob Dylan's poetry is accomplished in his performance, particularly in his voice. Affirming it, we intend to demonstrate – specially by a lecture of “Desolation row” – that the sophisticated elaboration of his lyrics points not only to the intertextual dialogue with the tradition of writing poetry, but also possesses distinctive attributes of orality, which Dylan's performative work reelaborates constantly in his concerts.

KEY WORDS: Bob Dylan, pop song, performance, poetry and media.

---

\* Este trabalho foi escrito no âmbito de um estágio pós-doutoral na Universidade de Münster, como bolsista do CNPq.

\*\* Professor da Universidade de Brasília.  
E-mail: adalbertomuller@unb.br

To sing is to feel vulnerable.

(Simon Frith)

Num depoimento ao documentário *Bob Dylan: no direction home*, dirigido por Martin Scorsese, Allen Ginsberg recorda que a presença de Bob Dylan no palco lembrava uma “coluna de ar”. Essa definição se ajusta perfeitamente a um novo conceito de poesia no mundo da cultura pop. Nele, Bob Dylan representa o ponto de intersecção entre a canção popular e a *sound poetry*, esta última praticada por poetas da geração *beat*, como Ginsberg e Ferlinghetti, os quais disseminaram uma nova prática de leitura, de *performance*<sup>1</sup> do texto poético. Com Bob Dylan, essa experiência se alarga e se torna fenômeno cultural de massa.

Quando começa a se apresentar em público, Dylan retoma as raízes da cultura folk, na qual o contato com o público sempre privilegiou a proximidade (o folk se enraíza na cultura rural, lembre-se). Mas, iniciando sua carreira em clubes do Village, em Nova York, ele acrescenta ao folk novas informações de repertório e estilo. Seu estilo começa pelas roupas irreverentes (jeans, jaquetas coloridas e botas de caubói), pela conciliação de acordes típicos do folk (acompanhamento monocórdico do violão, “limited to the basic diatonic sounds” – GRIFFITTS, 1995) com elementos do blues (pontuado sobretudo no uso da harmônica, usada como *break* quase sempre antes da última estrofe). Sua voz era “estranha” aos ditames do canto lírico, que ainda servia de modelo para grandes astros do folk, como Joan Baez. A voz de Dylan, ao contrário, é nasalizada,<sup>2</sup> meio falada, meio gritada, meio sussurrada, com modulações excessivas, e nem sempre acompanha a tessitura harmônica do acompanhamento instrumental. O efeito agressivo e distanciado dessa voz contribui para criar um certo “distanciamento” irônico do intérprete em relação ao público, contra uma certa tendência de certos cancionistas de cativar, ou de apelar para efeitos somáticos, através de ritmos dançantes. Essa espécie de *Entfremdungseffekt*, para usar a terminologia brechtiana, seria também usada por várias bandas de rock’n roll, como os Rolling Stones.<sup>3</sup>

Dylan canta a contrapelo, e sua voz é justamente o elemento poético mais forte, é ela quem “coloca” as canções em situação de poesia. Isso equivale

1 O conceito de *performance* aqui utilizado mais de uma vez remete a Zumthor (1987).

2 Observe-se que o álbum *The basement tapes*, ao registrar o caráter performático e mutante de Bob Dylan, revela que o excesso de nasalização talvez seja uma opção das gravadoras, mais do que do que do artista.

3 Quando se apresentou no Brasil rapidamente, num show dos Stones em 1998, Dylan surpreendeu até mesmo Mick Jagger, que não conseguiu acompanhar, embora tentasse, a execução de “Like a rolling stone”. Ocorre que Dylan não segue as receitas básicas de ataque e entrada da voz em relação aos compassos ou batidas. Além disso, costuma modificar, às vezes completamente, a linha melódica das canções.

a dizer que a poesia de Bob Dylan não está apenas na sofisticação das letras (sobre as quais falaremos a seguir), mas na sofisticação da voz, ponto de intersecção da apresentação pessoal (figurino, postura, comportamento social, etc.) com a canção (híbrido de melodia-letra e acompanhamento musical). De nada adianta lermos as letras de Bob Dylan se não tivermos consciência de como essa voz se coloca, tanto em relação ao conteúdo da canção quanto em relação a um contexto estético e político. Aidan Day (apud FRITH, 1996) define de modo convincente essa voz do ponto de vista estético:

Typically, the voice engages the line of the melody, but it is simultaneous jarring, atonal separation from the music, together with the relentless subordination of musical elements to the exigencies of verbal order, opens a space which registers a distance and unease involving both singer and listener. The singing voice at once solicits and rebuffs. The gratifications it offers are uncomfortable ones. It is a pattern of invitation and rejection in which the audience – alienated from easy absorption in to the music and denied relaxation – is required to attend closely to the transactions between voice and words.

Essa “transação” (ou essa transa) entre a voz e as palavras é que articula a *performance* de Dylan como um todo, e o que o distingue dentro do cenário midiático da canção popular anglo-americana – por conseguinte, universal. Com Bob Dylan, a canção se torna um texto complexo, pois sua arte incorpora elementos típicos do modernismo dentro de um território – o da canção pop – ainda marcado por uma ideologia romântica, que levou os críticos culturais (sobretudo os de índole frankfurtiana) a verem na canção popular uma das formas de alienação promovidas pela indústria cultural. Simon Frith, que tenta rever essa posição, concorda que, de fato, não raro os clichês se repetem, mas também se renovam de acordo com as expectativas da sociedade:

The pop song is the love song, and the implication [...] is that what pop songs are really about are *formulas of love*. Two analytic strategies can then be adopted. The first is to argue that these romantic formulas [...] somehow *reflect* changing social mores, and thus gives us useful evidence as to how ‘the people’ regard love (and associated social mores). (FRITH, 1996, p. 16)

Por outro lado, como disse Elvis Costello, a canção pode ir muito além dos clichês, e revelar algo que esteja entre o “I love you, the sky is blue” e a desolação (FRITH, 1996, p. 163). A esse respeito, como veremos na análise de algumas canções, Bob Dylan tem muito a nos dizer.

Uma de suas primeiras canções, “A song to Woody”, é dedicada a uma das lendas do folk, Woody Guthrie, que, antes de Bob Dylan, usou a forma da balada (forma antiga da lírica, em geral um longo poema narrativo) como arma de protesto contra a crise gerada em 1929 e contra o facismo americano dos anos 30 e 40:<sup>4</sup>

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.  
Hey, hey Woody Guthrie, I wrote you a song  
'Bout a funny ol' world that's a-comin' along.  
Seems sick an' it's hungry, it's tired an' it's torn,  
It looks like it's a-dyin' an' it's hardly been born.

Como Woody Guthrie, Bob Dylan também se apresenta ancorado fundamentalmente num violão cujos acordes acompanham a voz de forma quase mecânica, trazendo toda a atenção da audiência para a letra e seus contornos melódicos, já “programados” pela tessitura verbal, pelas rimas, pelas aliterações (“your paupers and peasants and princes”). Como ocorria com Guthrie, Dylan também explora a língua falada e seus matizes, acompanhando a velocidade da entonação, o que cria um efeito de antimusicalidade, e aproxima a canção da fala (TATT, 1998).

Não por acaso, Dylan logo se tornaria, como Guthrie foi em seu tempo, um porta-voz dos novos movimentos de esquerda nos Estados Unidos. Seus concertos passaram cada vez mais a chamar a atenção da *intelligentsia* americana, fazendo dele uma espécie de profeta de uma nova geração de revoltados e revolucionários. Mas Bob Dylan gravou seu primeiro disco pela CBS, e logo se alçaria à condição de ícone da cultura de massa, o que torna sua situação política bastante ambígua. Como conciliar, portanto, essas duas facetas, do agitador cultural e político (papel que ele veemente recusava e recusou) e do ídolo de milhares e milhares de garotas apaixonadas *coast to coast*? A saída sempre foi a poesia. Pressionado, por um lado, pelo ativismo político e, por outro, por uma gigantesca indústria de entretenimento, Bob Dylan, leitor de Rimbaud e de Dylan Thomas (de quem roubou o nome), respondia com uma *performance* de estranhamento, com uma poesia enve-

4 Vale lembrar que Woody Guthrie não é um fenômeno isolado, mas um dos expoentes do realismo crítico do período assinalado, que daria frutos na literatura (Steinbeck, Graciliano Ramos), no cinema (John Ford, René Clair), e mesmo na canção realista francesa (uma certa Piaf, mas sobretudo Fréhel), e, entre nós, nas canções do genial Noel Rosa.

nenada, carregada de metáforas e jogos sutis de linguagem, nem sempre aceitos de bom grado pelos ativistas e quase sempre incompreensíveis para as massas. Em agosto de 1963, durante uma manifestação pelos direitos civis em Washington, Dylan canta “When the ships comes in”, para uma platéia de 250 mil pessoas, acompanhado por Joan Baez (cuja voz melodiosa e bem comportada destoava totalmente da de Dylan):

Oh the time will come up  
When the winds will stop  
And the breeze will cease to be breathin’  
Like the stillness in the wind  
‘Fore the hurricane begins,  
The hour when the ship comes in.

Oh the seas will split  
And the ship will hit  
And the sands on the shoreline will be shaking.  
Then the tide will sound  
And the wind will pound  
And the morning will be breaking.

Num compasso bastante rápido, Dylan anuncia, em estilo apocalíptico (em anáforas, polissíndetos), as mudanças que a platéia estava experimentando com a gigantesca reivindicação dos direitos civis. Mas o texto é literalmente cifrado, as referências nunca são diretas, a começar pelo verso-refrão da balada “The hour when the ships comes in”. Afinal, que navio é esse? Se a primeira estrofe é apocalíptica, a segunda é construída em estilo simbolista, com metáforas sinestésicas (“the tide will sound/and the wind will pound”), o que faz pensar no “Bateau ivre” de Rimbaud, poema que, de certa forma, anuncia um profundo desgosto com o *status quo* e a busca de uma libertação numa outra dimensão da realidade. Mas, antes mesmo de Rimbaud, o poeta romântico Percy Bysshe Shelley já cantava um novo tempo com alusões a mares e naufrágios, numa clave que lembra a canção de Dylan:

The world’s great age begins anew,  
The golden years return,  
The earth doth like a snake renew  
Her winter weeds outworn;  
Heaven smiles, and faiths and empires gleam  
Like wrecks of a dissolving dream.  
 (“Hellas”)

As estrofes seguintes de Dylan seguem essa vertente, mas, numa clave modernista, parecem anunciar o caminho tomado pela contracultura a partir

do final dos anos 60, em que as experiências com drogas criam imagens psicodélicas:

Oh the fishes will laugh  
As they swim out of the path  
And the seagulls they'll be smiling.  
And the rocks on the sand  
Will proudly stand,  
The hour that the ship comes in.

And the words that are used  
For to get the ship confused  
Will not be understood as they're spoken.  
For the chains of the sea  
Will have busted in the night  
And will be buried at the bottom of the ocean.

Pelo que vemos nos registros cinematográficos do evento (em parte disponível no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com)), “When the ships comes in” não parecer despertado especialmente o interesse da platéia. De fato, a postura política benevolente de Dylan parecia destoar de suas canções, de pouco apelo “popular”, muito mais interessadas em criar do que em reproduzir o *status quo* – “free-floating metaphors, signifiers uprooted from the signified. These songs often fell like allegories, but they can not be decoded as such”, assim avalia um estudioso do comportamento “político” de Dylan (MARQUSEE, 2003, p. 138).

Muitas canções famosas como “The times they are a-changing” e até mesmo “Blowing in the wind” poderiam ser arroladas como exemplos desse novo tipo de comportamento, que sintoniza a *performance* de Dylan com a poesia e a arte modernas, e que faria dele um ícone da cultura pop. Não é meu objetivo aqui esgotar essa discussão, mas gostaria de ler algumas estrofes de uma canção que me parece ocupar um lugar-chave na produção de Dylan, “Desolation row”.

Lançada em um álbum bastante controverso na carreira de Dylan, *Highway 61 revisited* (atacado sobretudo pelos puristas do folk, que se associaram aos puristas dos direitos humanos, para acusar Dylan de estar se vendendo ao mercado, uma vez que começou a utilizar instrumentação elétrica em seus arranjos), “Desolation row” é uma canção que destoa das formas convencionais da canção em álbuns de música pop:<sup>5</sup> com cerca de onze minutos de duração, as longas estrofes dessa balada trazem versos carregados

5 Segundo estatística apresentada por Zumthor (1983), cerca de 80% das canções comerciais possuem uma duração entre dois e quatro minutos (sendo a de três minutos a mais comum).

de referências culturais e literárias. Dylan tocou-a em alguns concertos, inclusive com duração ainda maior, e regravou-a em vários álbuns, entre os quais o *Unplugged*. Num concerto recente (19 de abril de 2007), na Phillips Halle, em Düsseldorf, Dylan executou-a novamente, agora com uma melodia quase irreconhecível, explorando de maneira pouco comum algumas características básicas da letra que trabalham em favor da oralidade, como a repetição de estruturas sintáticas paralelas e o uso de dêiticos que apontam para a situação de enunciação (grifos meus):

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

O título da canção, que se repete no final de cada estrofe, característica da balada (gênero enraizado na poesia oral) pressupõe uma série de camadas intertextuais e interculturais. Para começar, ele se conecta ao título do álbum, *Highway 61 revisited*, que se refere às viagens de Jack Kerouac em *on the road*, e a todo o mundo da contracultura americana dos anos 50 e 60. Jack Kerouac, aliás, escreveu um livro que em parte está citado no título da canção, *Desolation angels*. Há quem veja aí também um eco de *Cannery row*, de John Steinbeck. Mas “Desolation row” também pode estar se referindo ao próprio universo da canção folk, já que faz pensar no Music Row, conjunto de estúdios e lojas de música no centro de Nashville, o “vaticano” da música country. Creio que nenhuma dessas alusões podem/devem ser descartadas, pois é o conjunto delas que torna tão rico o universo contextual da canção.

“Desolation row” conserva em sua estrutura uma tendência épica, característica da *folk music* e das músicas enraizadas em tradições orais. Desde a primeira até a última estrofe, a letra se constrói de forma paratática, como uma grande ladainha, que descreve uma série de personagens passando num desfile ou cortejo, observados de longe por um sujeito e sua companheira (“lady and I”). Mas esse caráter cumulativo remete a um recurso comum a vários textos da modernidade (como a enumeração caótica, estudada por Spitzer), que se constroem por acumulação de “visões” (como o já citado

“Bateau ivre”, ou, numa clave modernista, o poema “Zone”, de Apollinaire, ou ainda o “Cortège”, de Prévert). Como observou Frank Kermode (apud MUIR, 2003), em “Desolation row”, “history seen flat, without depth, cultural heroes of all kind known only by their names, their attributes lost by intergenerational erosion”. Os primeiros versos, que falam de imagens de pessoas enforcadas vendidas em cartões postais,<sup>6</sup> já apontam para a imagem de uma América “desolada” (o que me faz pensar em *The waste land*, onde também encontramos a imagem do enforcado, o do tarô), na qual até a morte se torna mercadoria de consumo e entretenimento. Mas o fato de que essas pessoas pintem seus passaportes de marrom (o passaporte americano é azul) parece estar revelando uma forma de contestação aos valores estabelecidos.

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

A mistura de dois personagens de campos narrativos tão distantes entre si como o conto de fadas e a peça de Shakespeare é apenas um dos elementos de surpresa e estranhamento. Mais importante é notar que os personagens interagem e falam em linguagem cotidiana, o que aproxima ainda mais uma vez o texto da oralidade, obrigando inclusive o intérprete a adotar diferentes entonações, correspondentes às falas dos personagens. Quando a historietta termina, tanto Cinderela quanto Romeu parecem estar no lugar errado, sentindo-se estranhos e estrangeiros, o que aumenta o seu desconforto. A imagem de uma Cinderela varrendo as ruas no final só corrobora essa tese. Mas a estrofe seguinte apresenta uma imagem carnavalesca de orgias noturnas:

Now the moon is almost hidden  
The stars are beginning to hide  
The fortunetelling lady

6 Há quem considere que se trate de uma referência a dois negros enforcados nos anos 20 em Duluth, cidade natal de Dylan, cujas imagens foram transformadas em cartões postais.

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

Mais uma vez, os personagens fictícios de diferentes origens se misturam, fazendo pensar que são mais alegorias (no sentido carnavalesco, inclusive) do que referências literárias. Já a personagem das estrofes seguintes parece mais delineada, e aponta para uma visão bem dylaniana da mulher:

Now Ophelia, she's 'neath the window  
For her I feel so afraid  
On her twenty-second birthday  
She already is an old maid  
To her, death is quite romantic  
She wears an iron vest  
Her profession's her religion  
Her sin is her lifelessness  
And though her eyes are fixed upon  
Noah's great rainbow  
She spends her time peeking  
Into Desolation Row

Tal como o fez Georges Brassens, na França, nos anos 50, Dylan repetidas vezes apresenta uma imagem caricatural da jovem mulher americana, aparentemente romântica e inocente como Ofélia, mas preocupada acima de tudo com o casamento e com o bem-estar material.<sup>7</sup> Aqui ela aparece cruelmente retratada como uma jovem já envelhecida, cuja vida sem sentido se torna uma religião. Mas ao mesmo tempo, aqui, ela está dividida entre olhar (*peeking*) para a Arca de Noé (a salvação da espécie) e para a “desolation row”. Como acontece ao longo de toda a canção, o olhar alegrizante do

7 Ver, a esse respeito, a posição de Dylan com respeito a tal tipo de mulheres em “It ain't me, babe” (“you say you're looking for someone...to gather you flowers constantly...to protect you and defend you...but it ain't me, babe...”). Uma atenção para as canções amorosas de Dylan poderia apontar para a relação de seus textos com a poesia amorosa provençal, a qual surge reelaborada por um olhar modernista e recheada de referências literárias, como no caso da bela canção “Love minus zero” (1967), que termina com uma bela referência ao “Corvo”, de Edgar Allan Poe: “my love, she's like some raven, / at my window with a broken wing”.

poeta vai satirizando a sociedade como um todo, constituindo uma espécie de alegoria histórica (XAVIER, 1999). Nem os poetas escapam:

Praise be to Nero's Neptune  
The Titanic sails at dawn  
And everybody's shouting  
"Which Side Are You On?"  
And Ezra Pound and T. S. Eliot  
Fighting in the captain's tower  
While calypso singers laugh at them  
And fishermen hold flowers  
Between the windows of the sea  
Where lovely mermaids flow  
And nobody has to think too much  
About Desolation Row

A presença de dois dos grandes nomes da poesia moderna americana – Ezra Pound e T. S. Eliot – embarcados num carro alegórico imitando o Titanic, acompanhados por cantores de calipso e sereias deixa claro que Dylan adota uma postura crítica em relação ao seu tempo. Mas sua crítica mantém-se taticamente à distância, evitando a referência mais direta e empobrecedora. Lembremos da observação de Frank Kermode de que os personagens de “Desolation row” parecem não ter consistência alguma, e que a História parece achatada, sem profundidade, na poesia de Dylan, como nas gestas medievais descritas por Erich Auerbach, em *Mimesis*, que também se estruturavam de forma paratática. Isso não quer dizer que a poesia de Dylan seja medievalizante, mas que a sua concepção de História, através de sua narrativa, não parece ter muito a ver com o conceito moderno (sobretudo no que tange à profundidade psicológica dos personagens). Para Mike Marqusee (2003, p. 128), em “Desolation row”, as “appearances are without substance; the events are no longer linked by causal connections or rational hierarchies; they take form of a procession of the gaudy, grotesque and sentimental”. Trata-se, então, de uma visão “carnavalesca” da História: “In ‘Desolation row’ the carnival holds up a mirror to ‘normal society’ that shows it, rather than the carnival, to be a place of inverted values” (MARQUSEE, 2003, p. 159). E é justamente com uma “inversão” que Dylan (ou “o autor”) se desmascara no final da canção, no qual introduz subitamente um diálogo com uma interlocutora / um interlocutor:

Yes, I received your letter yesterday  
(About the time the door knob broke)  
When you asked how I was doing  
Was that some kind of joke?

All these people that you mention  
Yes, I know them, they're quite lame  
I had to rearrange their faces  
And give them all another name  
Right now I can't read too good  
Don't send me no more letters no  
Not unless you mail them  
From Desolation Row

Como faz em muitas de suas canções, Bob Dylan muitas vezes escreve (e canta) na forma de uma conversa com uma interlocutora / um interlocutor. Isso amplia significativamente o território da canção: do ponto de vista da letra, possibilita o uso da linguagem coloquial, libertando a canção de uma "literariedade" excessiva (que, em geral, casa com um estilo operístico de entonação); ao mesmo tempo, a conversa torna a enunciação manifesta, em termos benvenisteanos (TATIT, 1998, p. 76). Do ponto de vista musical, o tom de conversa aponta para aquilo que Tatit denomina "figurativização enunciativa de expressão", um "desinvestimento no percurso melódico" que "esbarra no limiar da pura entoação lingüística". Isso significa que nesse tipo de canção, na terminologia de Tatit, "a métrica da expressão fica a serviço da ordenção argumentativa e narrativa do conteúdo lingüístico" (p. 120). Daqui, talvez, venha a impressão (que é falsa) de que as canções de Dylan são "pouco musicais". Por fim, a conversa amplia as possibilidades da *performance* de Dylan. A força da sua canção parece vir exatamente desse ponto em que converge, sob a máscara do *performer*, uma série de elementos, como se o coloquial e o literário (o "poético") pudessem conviver em perfeita harmonia. Ao mesmo tempo, suas canções possuem um elemento retórico (persuasivo) bastante forte, o que certamente levou a esquerda americana a imediatamente "filiar" Dylan aos seus interesses.

Poeta, menestrel, *performer*, cantor, ou músico, a verdade é que, a partir de Dylan, a canção popular atinge um patamar de complexidade tão elevado quanto a literatura ou o teatro modernos. E isso não por causa das palavras que são ditas, apenas, mas de todo o *performed rite* que a canção envolve. Segundo Simon Frith (1996, p. 159-160),

most popular music takes the form of a song (even acid house), and most people if asked what a song "means" refer to words. In examining what the words do mean we can follow two obvious strategies, treating sounds either as poems, literary objects which can be analysed entirely separated from music, or as speech acts, words to be analysed in performance. But in listening to the lyrics of pop songs we actually hear three things at once: *words*, which appear to give songs an independent source of semantic meaning; *rhetoric*, words being in a special, musical way, a way which

draws attention to features and problems of speech; and *voices*, words being spoken or sung in human tones which are themselves “meaningful”, signs of persons and personality.

Todas essas categorias são articuladas por Dylan com extrema consciência. Por isso, Bob Dylan representa, na história da música popular, o *turning point*, a partir do qual a canção deixa de ocupar um lugar secundário na cultura, para se tornar o epicentro das transformações estéticas e culturais das últimas quatro décadas. Se é verdade que o cinema e a fotografia transformaram a vida e a cultura da primeira metade, o universo pop, sobretudo o do rock’n roll, passa a ser o local para o qual convergem as manifestações culturais. Por outro lado, a atenção para o caráter performativo da obra de Dylan – considerando-se obra a totalidade composta pelas canções gravadas, apresentações, concertos, depoimentos, filmes, clipes, imagens, emissões radiofônicas e televisivas, material de divulgação, etc. – pode levar o estudioso da literatura a compreender que a poesia alcançou uma esfera de interação com a cultura e a sociedade muito mais ampla do que aquela que a limita ao sistema literário, sobretudo àquele sistema fundado sobre o livro, que não é senão uma das etapas históricas em que se manifesta a poesia.

#### REFERÊNCIAS

FRITH, Simon. *Performed rites: on the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

GRIFFITHS, Dai. Bob Dylan. *The New Grove dictionary of music and musicians*. New York: Macmillan, 1995.

MARQUESE, Mike. *Chimes of freedom: the politics of Bob Dylan’s art*. New York/London: The New Press, 2003.

MUIR, Andrew. *Trobadour: early and late songs of Bob Dylan*. Cambridgeshire: Woodstock, 2003.

TAITT, Luis. *Musitando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.

XAVIER, Ismail. Historical allegory. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (Org.). *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999. p. 333-362.

ZUMTHOR, Paul. *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin: Akademie, 1993. [Introduction à la poésie orale. Paris: Seuil, 1983].

\_\_\_\_\_. *La lettré et la voix*. De la “littérature” médiévale. Paris: Editions du Seuil, 1987.