

Looking for dignity: Direito, Literatura e Filosofia em Bob Dylan

Looking for dignity: Law, Literature and Philosophy in Bob Dylan

Luã Nogueira JUNG*

Universidade Estácio de Sá (UNESA) e Universidade Cândido Mendes (UCAM)

RESUMO: No presente artigo, pretende-se apresentar, sob a perspectiva do direito e literatura, a relação entre a obra de Bob Dylan e o imaginário jurídico. No segundo tópico do texto, apresentam-se elementos históricos marcantes do poeta, a partir dos quais é possível, ainda que parcialmente, compreender sua multifacetada (e controversa) trajetória musical e política. No terceiro tópico, expõe-se algumas relações diretas e indiretas entre músicas de Dylan e questões político-jurídicas, e, assim, apresenta-se ao leitor, ainda que de maneira incipiente, o quanto próximo o problema do direito e da justiça sempre esteve presente nas letras do compositor, para além de duas ou três músicas consagradas pelo tempo. Na sequência, no quarto tópico, faz-se um exercício teórico em que, a partir da relação de tensão entre Bob Dylan e sua tradição músico-literária, expõe-se como filósofos importantes para o mundo jurídico refletem sobre o tema da tradição e da liberdade, aproximando a crítica literária da filosofia do direito. A partir da apropriação bibliográfica e da comparação entre diferentes áreas, o presente texto pretende apresentar uma chave de compreensão a partir da qual seja possível reavaliar a importância da música e da literatura, assim como de Bob Dylan, para a reflexão jurídica.

PALAVRAS-CHAVE: Direito e literatura. Bob Dylan. Direito e música. Filosofia do direito

ABSTRACT: This article aims to present, from the perspective of law and literature, the relationship between Bob Dylan's work and the legal imaginary. The second topic of the text presents important historical elements of the poet, from which it is possible, albeit partially, to understand his multifaceted (and controversial) musical and political trajectory. The third topic

* Graduado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestre e doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (bolsista CAPES), com período de pesquisa - doutorado sanduíche - na Goethe-Universität Frankfurt am Main (Instituto Normative Orders) e na Universität Hamburg (bolsa CAPES - PROBRAL). Pós-doutor em Direito Público pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Doutorando em Direito pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Estácio de Sá (UNESA) e do Programa de Mestrado na Universidade Cândido Mendes. Diretor do Observatório de Pesquisas do Centro Cultural do Poder Judiciário do Estado do Rio de Janeiro (CCPJ). E-mail: lnogueirajung@gmail.com

exposes some direct and indirect relationships between Dylan's songs and political-legal issues, and thus presents to the reader, albeit incipiently, how closely the problem of law and justice has always been present in the composer's lyrics, beyond two or three time-honored songs. Next, the fourth topic presents a theoretical exercise in which, based on the tense relationship between Bob Dylan and his musical-literary tradition, it is exposed how important philosophers for the legal world reflect on the theme of tradition and freedom, bringing literary criticism closer to the philosophy of law. Based on bibliographical appropriation and comparison between different areas, this text aims to present a key to understanding from which it is possible to reevaluate the importance of music and literature, as well as Bob Dylan, for legal reflection.

KEYWORDS: Law and literature. Bob Dylan. Law and music. Philosophy of law

Introdução: por que Dylan importa (ao direito)?

Bob Dylan é um dos grandes nomes da música do século XX. Desde a década de 60, o compositor se destaca como um símbolo de crítica ao *status quo*, às injustiças sociais e às hipocrisias das expectativas sociais dominantes. E isso não por acaso. Iniciando a sua carreira em uma década repleta de conflitos globais e locais, a saber, a guerra fria, o movimento pelos direitos civis nos EUA e a guerra do Vietnã, Bob Dylan figura como a voz daqueles que protestavam em favor da paz, da justiça social e da liberdade de formas de vida.

As canções clássicas de Dylan se tornaram hinos e embalaram o movimento americano (e internacional) da contracultura e da subsequente onda hippie, as quais, até hoje, deixam suas marcas na música e na cultura pop como um todo. Ainda que, como veremos, Dylan tenha negado insistentemente assumir esse papel, é inegável que os versos presentes em músicas como *Blowin' In The Wind* (Soprando no vento) ou *The Times They Are A-Changing* (Os tempos estão mudando) o consagraram como o grande nome da música de protesto.

O valor estético (e político) da obra de Bob Dylan, no entanto, não se resume às canções de protesto entoadas entre manifestantes dos anos 60 e cristalizadas no imaginário sociocultural. Ao longo de mais de 60 anos de carreira, o músico se caracteriza por expor com profundidade, autenticidade e ironia a condição humana em suas múltiplas dimensões.

Os seus versos, ritmados através da música folk, do blues e do rock, espelham e atualizam a seus contemporâneos o melhor das raízes culturais americanas e transcendem seu contexto local a partir de constantes referências ao mundo clássico, sem deixar de lidar com a mundanidade. Esses elementos integrados dão à obra de Dylan o potencial poético que nos faz refletir sobre os próprios limites entre a música e a literatura. Esse foi o efeito causado no comitê responsável pela votação do Prêmio Nobel, entregue a Dylan em 2016 e que, ao menos formalmente, o consolidou como um dos maiores nomes da literatura mundial.

Sob uma perspectiva jurídico-literária, a mera menção à obra de Dylan nos conduz a essa simbologia em torno do compositor, sedimentada em nosso imaginário quando, enquanto juristas, pensamos nos movimentos políticos e culturais que desaguam no horizonte democrático da segunda metade do século XX. Por essa razão, o presente artigo pretende abordar alguns pontos de aproximação entre Bob Dylan e o direito.

No segundo tópico do texto, pretendo apresentar elementos históricos marcantes do poeta, a partir dos quais é possível, ainda que parcialmente, compreendermos a sua multifacetada (e controversa) trajetória musical e política. O terceiro tópico, por sua vez, expõe algumas relações diretas e indiretas entre músicas de Dylan e questões político-jurídicas e pretendo com isso apresentar ao leitor, ainda que de maneira incipiente, o quão próximo o problema do direito e da justiça sempre esteve presente nas letras do compositor, para além de duas ou três músicas consagradas pelo tempo. Na sequência, no quarto tópico, faço um exercício teórico em que, a partir da relação de tensão entre Bob Dylan e sua tradição músico-literária, exponho como filósofos importantes para o mundo jurídico refletem sobre o tema da tradição e da liberdade, aproximando a crítica literária da filosofia do direito.

A partir da apropriação bibliográfica e da comparação entre diferentes áreas, o presente texto pretende apresentar uma chave de compreensão a partir da qual seja possível reavaliar a importância da música e da literatura, assim como de Bob Dylan, para a reflexão jurídica.

1 O bardo da contracultura

Era 10 de dezembro de 2016, cerimônia do prêmio Nobel. Nunca um premiado se fez tão presente mesmo estando ausente como Bob Dylan. A musa beat/punk Pattie Smith, que se dedicou à poesia e à música a partir da admiração por Dylan, interpretava *A Hard Rain's a-Gonna Fall* (Uma chuva pesada vai cair), música composta no verão de 1962, prenunciando o episódio da crise cubana dos mísseis, um dos períodos mais tensos e simbólicos da guerra fria que ocorreria entre os dias 16 e 28 de outubro daquele ano. Lançada em 1963 no álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*, os versos foram compreendidos por muitos como um retrato do medo generalizado acerca de uma escalada nuclear a nível global.

Smith, visivelmente nervosa com a ocasião, teve de interromper a interpretação da canção. Ela estava se apresentando para uma audiência que incluía o rei da Suécia e outros monarcas, cientistas e acadêmicos e membros da Academia Sueca e da alta sociedade. Durante sua performance, Smith pausa o canto. – “*I apologize. Sorry. I’m so nervous*”¹ – Essas seis palavras, comenta Richard F. Thomas, “foram tão honestas e vulneráveis que transformaram o tom e cancelaram quaisquer diferenças no salão, entre a física e a música folk, química e rock, medicina e cultura popular” (Thomas, 2017, p. 300). O nervosismo de Patti Smith provavelmente não tinha como causa a distinção da plateia, mas aquilo que simbolicamente a canção de Dylan, assim como o próprio Dylan, representam para a sua geração, para a geração dos expectadores do prêmio Nobel.

Nos anos 60, quando estudantes se escondiam debaixo de suas cadeiras em exercícios de guerra nuclear, os versos acima representavam a ameaça dos mísseis da guerra fria. Na noite em que Smith os cantou, mais de cinquenta anos após a canção ter sido composta, a sua letra invoca novas associações. Pessoas “cujas mãos estão completamente vazias”, recorda-nos da desigualdade econômica global que parece não ter fim; “pellets of poison” pode denotar, como lembra Richard Thomas, o veneno da política eleitoral de 2016 (e de 2018 e 2022 no Brasil...), ou a crise climática pela qual passamos; a “sempre bem escondida” face do executor, comenta o autor, pode se referir ao homem fardado que, de uma sala fechada, utiliza drones para matar seus alvos, como se estivesse jogando vídeo game. Pergunta Thomas, assim, “qual outra música de 1962 ainda funciona como ‘Hard Rain’?” (Thomas, 2017, p. 301). “*It doesn’t really matter*

¹ Tradução do autor: “Peço desculpas. Desculpem. Estou nervoso”.

Where a song comes from. It just matters Where it takes you”, afirma Bob Dylan. Para a finalidade deste texto, importa sim de onde veio esta canção e, por suposto, de onde veio o seu autor que, em 1962, tinha apenas 21 anos.

Bob Dylan nasceu em 1941, em uma pequena cidade chamada Duluth, no estado de Minnesota, e foi criado dentro de uma comunidade judaica (seu nome verdadeiro é Robert Allen Zimmerman), tendo passado a maior parte de sua infância em outra pequeníssima cidade do mesmo estado, Hibbing. Em sua formação escolar, Bob Dylan ou, àquela altura, Bob Zimmerman, tinha interesses registrados no livro do ano de 1959: “to join ‘Little Richard’- Latin Club 2; Social Studies Club 4”. Para além do interesse em Little Richard, um dos fundadores do *Rock and Roll*, a participação de Dylan no Clube Latino da escola de Hibbing marcaria a influência que autores clássicos teriam em sua obra.

Em 1960, Bob se envolve com a cena folk local e adota o nome de Bob Dylan (uma referência ao poeta galês Dylan Thomas). Em 1961, muda-se para Nova York onde procura por seu ídolo Woody Guthrie. Guthrie, à época, era um conhecido cantor de folk, compositor de canções críticas vinculadas à esquerda. É dele, por exemplo, a música *This land is your land* (Esta terra é sua terra), “*Tear the Fascists Down*” (Derrube os fascistas) e, inclusive, “*Old man Trump*” (Velho Trump), de 1954, dedicada a práticas racistas de Fred Trump, pai de Donald Trump, em relação ao aluguel de imóveis por ele explorado no Brooklyn em Nova York³. Guthrie também era conhecido pelo seu jeito e timbre peculiares, assim como o era sua imagem. Ao consultar o seu nome no Google, o leitor certamente se deparará com sua icônica imagem carregando seu violão que, marcado com faca, tem escrita a mensagem “*this machine kills fascists*” (Esta máquina mata fascistas).

Dylan incorpora o estilo musical e estético de seu ídolo Woody Guthrie e, em Nova York, inicia uma jornada de apresentações nos clubes e cafés de Greenwich Village. Essa experiência proporcionou a Dylan o acúmulo de material necessário para gravar seu primeiro disco em 1962, intitulado *Bob Dylan*. O álbum trazia apenas duas canções autorais, *Talking New York* (O assunto é Nova York) e *Song to Woody* (Canção para Woody), e era basicamente composto por versões de músicas folk tradicionais. Entre elas,

² “Não importa muito De onde vem uma canção. Só importa Aonde ela te leva”.

³ Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/a-story-about-fred-trump-and-woody-guthrie-for-the-midterm-elections>>. Acessado em 24 de maio de 2025.

The House of the Rising Sun, cujo novo arranjo foi roubado por Dylan de um amigo e depois seria regravado pela banda The Animals. O disco vendeu à época apenas 5.000 cópias e foi considerado um fracasso.

O mesmo não ocorreria com o seu próximo álbum, *The Freewheelin' Bob Dylan*, de 1962. Predominantemente composto de músicas autorais como nada menos que *Blowin' in the Wind*, *Masters of War* (Mestres da guerra), *A Hard Rain's a-Gonna Fall* e *Don't Think Twice, It's All Right* (Não pense duas vezes, está tudo certo), o disco apresentou hinos que motivaram a ação política na conturbada década de 1960 e além. A ascendência meteórica de Dylan embala a parceria com Joan Baez, o anjo lírico do folk, e os dois se apresentam juntos na Marcha sobre Washington por Empregos e Liberdade, que reuniu cerca de 250.000 pessoas que reivindicavam principalmente o fim da segregação racial americana, e foi liderada por Martin Luther King e seu histórico discurso – “*I have a dream*”.

A essa altura, Dylan já era considerado o símbolo da música de protesto americana. Em 1964, lança o álbum *The Times They Are A-Changin'* em que apresentava a canção homônima a qual, junto com *With God on Our Side* (Com Deus do nosso lado) e *Only a Pawn in Their Game* (Só um peão no jogo deles), entraria para o repertório dos insurgentes contra a segregação racial e, posteriormente, contra a guerra do Vietnã. No mesmo ano, é lançado o álbum *Another Side of Bob Dylan*, o qual marca o início de seu rompimento com o gênero folk e com as canções de protesto, pelo menos segundo a crítica da época.

Dylan nunca aceitou o rótulo de compositor político a ele atribuído pela crítica e por, ao menos, parte de seu público. Em entrevistas da época, registradas em filmes como *No Direction Home*, de Martin Scorsese, de 2005, ou *Don't Look Back*, de 1967, de D. A. Pennebaker, Dylan mostrava-se enfasiado com os jornalistas que perguntavam sobre o sentido político de suas canções e se o artista pretendia compor mais letras de protesto. Talvez o caso mais notório de sua rejeição à ortodoxia da esquerda tenha ocorrido em dezembro de 1963, ao proferir um discurso em virtude do prêmio no Comitê Nacional de Emergência pelas Liberdades Cívicas (*National Emergency Civil Liberties Committee* – NECLC). Dylan insultou os convidados da cerimônia – “*I only wish that all people who*

*are sitting out here tonight weren't here, and I could see all kinds of faces with hair on their head*⁴.

Quisesse Dylan ou não, as expectativas quanto ao jovem compositor que compunha hinos sobre a guerra, a miséria e a desigualdade eram altas. E foram frustradas na mesma proporção em 1965, quando é lançado o álbum *Bringing It All Back Home*, com um som decididamente distinto das gravações de folk anteriores, apresentando arranjos pesados com guitarras ao longo de suas faixas. No mesmo ano, também lança o álbum inteiramente elétrico *Highway 61 Revisited*, contendo a revolucionária faixa *Like a Rolling Stone*. Entre os dois discos, Dylan se apresenta novamente no tradicional *Newport Folk Festival*. O músico que anteriormente havia tocado ao lado de Joan Baez, com sua gaita de boca e violão acústico, agora aparece vestindo uma jaqueta de couro, carregando uma guitarra elétrica e com uma banda de blues como acompanhamento. Nessa época, registre-se, Dylan contrata alguns dos músicos que posteriormente fundarão a aclamada banda *The Band*. A sonoridade não foi a única coisa a se alterar. As canções de protesto deram lugar a letras intimistas, inspiradas no simbolismo da poesia francesa de Rimbaud (*Chimes of Freedom – Carrilhões da liberdade –*, *Mr. Tamborine Man – Senhor pandeiro*).

A quebra de expectativa foi grande demais. No sentido em que comenta David Yaffe, num minuto, Dylan estava ajoelhado ao lado da cama de Woody Guthrie, acompanhado de Pete Seeger (cantor de folk vinculado à esquerda americana, reconhecido por canções como *We Shall Overcome – Nós venceremos –*, *Solidarity Forever – Solidariedade para sempre*) em concertos para trabalhadores e para a esquerda boêmia. Em outro minuto, Dylan torna-se a voz de uma geração. Então ele conecta os cabos elétricos de sua guitarra no maior festival de música folk e causa assombro e incompreensão tão grandes no público que, segundo versão difundida entre expectadores, o próprio Pete Seeger teria lançado mão de um machado para cortar os fios elétricos do concerto. A rejeição imediata e violenta do público o seguiu em sua turnê na Inglaterra no mesmo ano. Como mostram as cenas do documentário de Scorsese, a audiência chamava-o de traidor, vendido, prostituído à indústria fonográfica e de Judas. Dylan, naturalmente, não se deixou abalar e consolidou um comportamento de certa indiferença quanto à opinião pública que transpassa sua carreira:

⁴ “Eu só gostaria que todas as pessoas que estão sentadas aqui esta noite não estivessem aqui, e eu pudesse ver todos os tipos de rostos com cabelo na cabeça.”

Judas, o nome mais odiado da história da humanidade! Se você acha que foi ofendido, tente lidar com isso. Sim, e para quê? Por tocar guitarra elétrica? Como se isso fosse de alguma forma equivalente a traír nosso Senhor e entregá-lo para ser crucificado. Todos esses filhos da puta malvados podem apodrecer no inferno (Thomas, 2017, p. 167).

A ruptura de Dylan com a música folk tradicional e com as expectativas da esquerda americana seria apenas o (re)começo de uma longa trajetória musical e poética. Estamos falando de momentos que ocorreram principalmente entre 1962 e 1965. Para termos uma noção mais clara, em 1965, os Beatles, ícones da revolução cultural associada ao rock nos anos 60, estavam recém lançando o álbum *Help* e, na sequência, *Rubber Soul*, que marca o início de sua virada experimental. Em 1969, ano em que ocorreu o simbólico festival de Woodstock, Dylan já era um senhor de 26 anos temporariamente aposentado de turnês, um patriarca da contracultura efervescente que vivia no campo, aprendia a pintar e lia a Bíblia. Ao passo em que a geração lisérgica viajava na psicodelia elétrica da guitarra de Jimi Hendrix, Dylan, nesse ano, resgatava suas influências da música country e lançava o álbum com participação de Johnny Cash (*Nashville Skyline* – 1969).

Os anos e décadas seguintes foram marcados por diferentes fases e perspectivas poéticas. Entre diferentes álbuns que, apesar de não atingirem grande sucesso como os primeiros, contêm canções de destaque, Dylan lança ainda nos anos 70 *Blood On The Tracks*, cujas canções tratam de maneira profunda e delicada o término de seu casamento (*Shelter from the Storm* – Proteção da tempestade –, *Tangled up in Blue* – Envolto em tristeza –, etc.) e o álbum *Desire*, que contém o hit *Hurricane*, em que Dylan denuncia o racismo presente no sistema criminal americano. Entre esses dois álbuns, Dylan realiza a grande turnê *Rolling Thunder*, filmada e explorada em recente documentário de Martin Scorsese (*Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*). A partir daí, sucede-se a sua fase religiosa cristã (*Slow Train Coming* – 1979, *Saved* – 1980, *Shot of Love* – 1981) e uma contínua produção entre os anos 80 e 90. Entre o fim dos anos 90 e o início do século 21, Dylan produz álbuns que reanimam a crítica, como *Time Out of Mind* – 1997, *Love And Theft* – 2001, *Modern Times* – 2005 e *Tempest* – 2012. Se o jovem Dylan é conhecido por roubar melodias, o velho Dylan foi reconhecido por roubar palavras. Em seus últimos álbuns, Dylan faz apropriações indiretas e mesmo diretas de poemas da guerra civil americana, canções folk antigas, assim como da tradição greco-romana – Homero, Virgílio e Ovídio.

Mas, afinal, parafraseando o título de Richard F. Thomas, por que Dylan importa para a literatura (e para o direito)? Em relação à primeira área, a literatura, muito se questionou sobre o fato de um músico e estrela pop receber a mais reconhecida distinção do mundo literário, o Prêmio Nobel. No sentido relatado por Thomas, aqueles que objetavam em minoria, afirmavam que Dylan poderia ser um bom compositor de letras, mas sem música as suas palavras não se sustentavam por si e que, portanto, não se poderia falar em poesia ou literatura. Em seu discurso de apresentação na cerimônia do prêmio, o historiador da literatura sueco e membro da Academia Sueca recordou que “por si só, não deveria ser uma sensação que um cantor/compositor receba agora o Prémio Nobel literário. Num passado distante, toda poesia era cantada ou recitada com melodia, os poetas eram rapsodos, bardos, trovadores; 'letras' [*lyrics*] vem de 'lira’”⁵. Endgahl seguiu seu discurso sobre as muitas qualidades que persuadiram o comitê: a criatividade que começa com a imitação, os ritmos deslumbrantes “difícilmente contidos pelo cérebro humano”, as canções de amor de Dylan, sua referência e atualização daqueles em cuja tradição ele cantou – Woody Guthrie, Hank Williams, Blake, Rimbaud, Whitman, Shakespeare, o retorno de uma linguagem poética “perdida desde os românticos”. Para o Comitê Nobel, Bob Dylan mudou a ideia do que a poesia pode ser e como ela pode funcionar: “É um cantor digno de um lugar ao lado dos gregos ἀοιδοί [poetas cantores], ao lado de Ovídio, ao lado dos visionários românticos, ao lado dos reis e rainhas do Blues, ao lado dos mestres esquecidos dos standards brilhantes”.

A questão sobre se a obra de Dylan poderia ser considerada literária o suficiente para se enquadrar no Prêmio Nobel interessou e movimentou a crítica e a opinião pública. O discurso de aceite de Dylan, enviado para leitura à Academia Sueca, expressa que o próprio compositor, no entanto, estava pouco interessado no tema. O discurso de Dylan, como não poderia ser diferente, é permeado de ironia e referências indiretas. Ao declarar sua surpresa com a nomeação, Dylan afirmou que “de fato, durante o ano em que nasci e por alguns anos depois, não havia ninguém no mundo que fosse considerado bom o

⁵ Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/ceremony-speech/>. Acessado em 24 de maio de 2025.

suficiente para vencer esse Prêmio Nobel. Então, reconheço que estou em rara companhia, para dizer o mínimo”⁶. Richard Thomas polemiza:

ninguém era bom o bastante na categoria literatura em 1941, o ano em que Dylan nasceu? Ou poderia ser que a Suécia e a Academia Sueca tivessem questões mais urgentes acontecendo nos anos difíceis da guerra de 1940 a 1942, e, por isso, não premiaram ninguém em nenhuma categoria durante esse período? (Thomas, 2017, p. 307).

Particularmente sobre a questão de sua obra ser ou não literatura, Bob Dylan apresenta um exemplo “despretensioso”. O caso de William Shakespeare:

Eu estava viajando quando recebi esta notícia surpreendente e levei mais do que alguns minutos para processá-la adequadamente. Comecei a pensar em William Shakespeare, a grande figura literária. Eu diria que ele se considerava um dramaturgo. A ideia de que ele estava escrevendo literatura não poderia ter passado por sua cabeça. Suas palavras foram escritas para o palco. Feito para ser falado, não lido. Quando ele estava escrevendo Hamlet, tenho certeza de que estava pensando em muitas coisas diferentes: “Quem são os atores certos para esses papéis?” “Como isso deve ser encenado?” “Eu realmente quero definir isso na Dinamarca?” A sua visão criativa e as suas ambições estavam sem dúvida na vanguarda da sua mente, mas também havia assuntos mais mundanos a considerar e a tratar. “O financiamento existe?” “Há bons lugares suficientes para meus clientes?” “Onde vou conseguir um crânio humano?” Aposto que a coisa mais distante da mente de Shakespeare era a pergunta “Isso é literatura?”

[...]

Mas, tal como Shakespeare, também eu estou frequentemente ocupado na prossecução dos meus esforços criativos e em lidar com todos os aspectos dos assuntos mundanos da vida. “Quem são os melhores músicos para essas músicas?” “Estou gravando no estúdio certo?” “Essa música está no tom certo?” Algumas coisas nunca mudam, mesmo em 400 anos.

Nem uma vez tive tempo de me perguntar: “Minhas músicas são literatura?” Portanto, agradeço à Academia Sueca, tanto por dedicar o seu tempo a considerar essa mesma questão, como, em última análise, por fornecer uma resposta tão maravilhosa.⁷

Afinal, os versos musicados de Bob Dylan são literatura? Em caso positivo, o que os tornaria, então, literários? De acordo com o crítico inglês Terry Eagleton, a definição de literatura não é estanque. Depende da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não daquilo que é lido. Afirma Eagleton, nesse sentido, que literatura talvez signifique qualquer tipo de escrita que, “por alguma razão, seja altamente valorizada” (Eagleton, 2006, p. 17). É notório, no entanto, que algumas obras sejam consideradas cânones há

⁶ Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/speech/>>. Acessado em 24 de maio de 2025.

⁷ Disponível em: <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/speech/>> . Acessado em 24 de maio de 2025.

bastante tempo e, em que pesem sejam continuamente reinterpretadas, ganhem ou percam influência em determinadas épocas, elas não deixaram, desde o momento de sua produção, de comunicar algo sobre nós, humanos. Em seu texto *Dos Deveres*, escrito em 44 A.C, Cícero, estadista romano, orador, escritor e pensador escreveu que “eu sou humano. Considero que nada conectado à humanidade seja alheio a mim”. Para Cícero, comenta Richard F. Thomas, pensar sobre a justiça e a ação correta em tempos difíceis é uma marca distinta do pensamento humanista, assim como ter empatia pela condição humana: “essa era a marca de Cícero, e é uma marca do foco na humanidade que é o ponto central da arte de Dylan. Sua arte enriqueceu a vida daqueles que escutaram sua música, através de um gênio que captura a essência daquilo que significa ser humano” (Thomas, 2017, p. 307).

Como veremos a seguir, o tema da justiça como dimensão intrínseca da condição humana transpassa a obra de Bob Dylan, mesmo nos momentos em que o compositor deixava de lado o seu passado majoritariamente político. Como comenta Kevin J. H. Dettmar, Dylan parou de escrever canções politicamente engajadas logo após o lançamento de *The Freewheelin' Bob Dylan* em 1963, mas ele nunca parou realmente de escrever canções políticas:

e assim como nem todas as músicas temáticas são políticas, também uma música não precisa ser atual para ter importância política. Esta distinção tem sido frequentemente ignorada. Dylan é o mais político dos nossos artistas populares e o mais popular dos nossos artistas políticos. Mas ele exige que entendamos o termo “política” no seu sentido mais amplo. (Dettmar, 2009, p. 4).

Sobre esse aspecto da obra de Dylan e particularmente sobre sua intersecção com o direito, pretendo desenvolver os tópicos seguintes.

2 Have you seen dignity? Dylan e o direito

A referência de Dylan a Shakespeare em seu discurso do Prêmio Nobel não foi por acaso. Naturalmente, como qualquer pessoa interessada em literatura e particularmente nascido em um país de língua inglesa, tal referência é natural. Para aqueles que se interessam pelo tema do direito e literatura, no entanto, a leitura das peças de Shakespeare

e sua análise jurídica são algo especial⁸. Em sua peça *Medida por Medida*, Shakespeare antecipa um dos pontos centrais de debate na teoria do direito a partir do século XIX até hoje.

Em Viena, o Duque Vivêncio transfere a seu amigo Ângelo o governo, simulando tirar férias. Sob a nova regência, prende-se Cláudio, sob a acusação de ter fornicado com Julieta antes do casamento, o que era proibido com pena capital. A irmã de Cláudio, Isabela, busca por Ângelo para clamar por perdão. Em um primeiro momento, o governante provisório é intransigente tal como a letra da lei o seria. "A lei, não eu, condena o seu irmão. Se fosse meu parente, irmão ou filho, seria o mesmo. Ele morre amanhã". Isabela volta no dia seguinte para suplicar novamente. Entretanto, enquanto falava, a concupiscência tomava conta de Ângelo, vendo que por debaixo das vestes de Isabela (ela estava vestida com roupa de noiva) um belo exemplar da espécie humana se escondia. Assim, em um instante, Ângelo, aquele "poço de virtude", transmuda-se, dizendo à Isabela que, 'se o amasse em retorno, seu irmão seria poupado'. "De escravo da lei, de escravo da estrutura, do 'que está dado', Ângelo se transforma em 'senhor da lei', 'senhor dos sentidos'" (Streck, 2015, p. 32).

Em sua canção *Seven Curses* (Sete maldições), Bob Dylan, quatro séculos depois, conta-nos uma estória semelhante. A letra trata da prisão de um certo velho Reily, capturado em sua tentativa de roubo. Ao saber de sua prisão e que seu pai seria enforcado, a filha de Reily cavalga a noite toda até o local com ouro e prata na mão, na expectativa de salvá-lo (*When Reilly's daughter got a message / That her father was goin' to hang / She rode by night and came by morning / With gold and silver in her hand*⁹). Ao ver a jovem filha de Reily, o juiz se impressionou com sua beleza e mudou o preço da liberdade de seu pai. O preço seria a própria moça (*When the judge saw Reilly's daughter / His old eyes deepened in his head / Sayin', "Gold will never free your father / The price, my dear, is you instead"*¹⁰).

⁸ Nesse sentido: NEVES, José Roberto de Castro. *Medida por Medida: o Direito em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

⁹ Quando a filha de Reilly recebeu a notícia / De que seu pai seria enforcado / Ela cavalgou à noite e voltou pela manhã / Com ouro e prata nas mãos;

¹⁰ Quando o juiz viu a filha de Reilly, / Seus olhos cansados se aprofundaram em sua mente / Dizendo: "Ouro jamais libertará seu pai / O preço, minha querida, é você".

Além da improbabilidade de Shakespeare ter perdido tempo se perguntando se sua obra genial seria conceitualmente classificada como literatura, tal qual Dylan não o fez, como ele testemunha em seu discurso do Prêmio Nobel, seria a narrativa apresentada por Dylan em *Seven Curses* mais uma coincidência com o grande dramaturgo inglês? Em se tratando de Bob Dylan, isso é difícil de acreditar. Dylan é notório por saber exatamente o que e como roubar – “*Some stuff i’ve written, some stuff i’ve discovered, some stuff i stole*”.

A partir do que já foi exposto, bem como a partir de qualquer conhecimento geral que o leitor possa ter sobre Bob Dylan, a relação que o compositor estabeleceu ao longo dos anos com questões políticas e jurídicas é bastante intuitiva. Suas letras refletem a postura de um pensador que leva o direito a sério em suas mais distintas dimensões: o papel dos advogados, dos juízes, as disparidades de tratamento da lei entre ricos e pobres, a desigualdade do sistema penal, a corrupção e as hipocrisias das instituições, enfim. Seguindo a divisão elaborada por Christensen, destacamos abaixo algumas letras.

Blowin’ in the wind – composta em abril de 1962, a canção se tornou a canção universal de protestos da geração dos anos 60. Versos como “*how many years can some people exist/Before they’re allowed to be free? / Yes, ‘n’ how many times can a man turn his head/Pretending he just doesn’t see?*” e “*how many ears must one man have/Before he can hear people cry? / Yes, ‘n’ how many deaths will it take till he knows/That too many people have died?*”¹² se tornaram o coração e a alma do Movimento dos Direitos Civis (*Civil Rights Movement*). Ao comentar a canção à época, Bob Dylan afirmou que “tenho apenas 21 anos de idade e sei que houve guerras demais... Vocês que têm mais de 21 anos já deveriam ter entendido isso” (Southall, 2017, p. 12).

The Times They Are A-Changin’ – Dylan compôs a música em 1963, enquanto o Congresso Americano debatia o *Civil Rights Act* de 1964. A lei em questão foi considerada uma das conquistas legislativas mais significativas da história americana. Ela proíbe a discriminação com base em raça, cor, religião, sexo, nacionalidade e, posteriormente, orientação sexual e identidade de gênero. À época em que a legislação

¹¹ “Algumas coisas fui eu que escrevi, outras eu descobri e outras eu roubei.”

¹² Quantos anos algumas pessoas podem existir/Antes de serem livres?/Sim, e quantas vezes um homem pode virar a cabeça/Fingindo que não vê?/Quantas orelhas um homem precisa ter/Antes de ouvir as pessoas chorarem?/Sim, e quantas mortes serão necessárias até que ele saiba/Que já morreram pessoas demais?

estava em discussão, a letra representava a luta de uma geração contra o racismo, pobreza e injustiça e clamava aos parlamentares que “ouvissem ao chamado”.

Oxford Town – A canção é diretamente inspirada no caso de James Meredith, primeiro estudante negro a se matricular na Universidade de Mississipi. Barrado pelo governador do estado, o estudante chamou atenção do governo federal, que teve de enviar uma escolta para garantir o ingresso de Meredith no campus e garantir a sua integridade física. O episódio causou uma verdadeira batalha entre estudantes brancos racistas, ativistas pelos direitos civis e a tropa enviada pelo presidente John F. Kennedy, deixando como resultado dois mortos e dezenas de feridos.

Only a Pawn in Their Game – A música se refere ao assassinato da ativista Medgar Evers em 1963 no Mississipi, um dos crimes mais hediondos da era dos direitos civis. Em 12 de junho de 1963, voltando de uma reunião de advogados e vestindo uma camiseta da NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) contra as leis Jim Crow – que estabeleceram em estados americanos as políticas de segregação racial - Evers foi assassinado pelas costas com um tiro proferido por Byron De La Beckwith, supremacista branco membro da Klu Klux Klan. O assassino recebeu a visita do governador do Mississipi à época e foi inocentado por duas vezes em júris compostos por pessoas brancas. Somente em 1994, 30 anos depois do crime, houve condenação. Ao invés de denunciar a ação isolada do supremacista branco, Dylan aponta para as condições sociais e políticas que criaram este homem e que tornaram o crime possível. A música foi executada na apresentação de Dylan durante a marcha em que Martin Luther King proferiu o discurso *I have a dream*.

Para Michael Perlin, a perspectiva jurídica apresentada por Dylan sobre questões de direitos civis, é clara. Se as letras dessas músicas fossem traduzidas em argumentos jurídicos, Dylan, nas palavras do autor, poderia ser identificado como a favor de direitos iguais a minorias incluindo acesso à educação, o direito a protestar pacificamente, e, simplesmente, o direito de viver no mundo: “Blowin e *Times* foram escritas no tempo em que as leis Jim Crow ainda eram comuns nos estados do sul e fronteiriços. Talvez pareça estranho para qualquer um nascido depois de 1970, mas acredito de coração e alma que o movimento dos direitos civis não teria capturado os ‘corações e almas’ dos públicos americanos se Bob Dylan não tivesse existido” (Perlin, 2012, p. 1.403).

Quando aborda as iniquidades do sistema penal, Bob Dylan é igualmente assertivo. De acordo com a opinião de Perlin, ainda que o compositor tivesse escrito apenas *Hurricane* e *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (A morte solitária de Hattie Carroll), “ele teria tido mais impacto na maneira como o público americano pensa o sistema penal do que todos os professores de direito penal e processo penal (incluindo a mim) reunidos” (Perlin, 2012, p. 1.404).

Rubin “Hurricane” Carter era o favorito a ganhar o cinturão dos pesos médios em 1966, quando, em uma noite de junho do mesmo ano, ao circular pelas ruas de Nova Jersey em um carro com amigos, foi parado pela polícia e acusado por um homicídio triplo ocorrido na mesma noite. A carreira de boxeador de Hurricane foi encerrada, e o homem negro de 29 anos ficou preso até 1985, quando teve a sentença anulada. “*If you're black you might as well not show up on the street / 'Less you want to draw the heat*”¹³, afirma Dylan em 1976, na canção em que denuncia o caso.

Em *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, lançada no álbum *The Times They Are A-Changing*, de 1964, Dylan responde ao assassinato de uma empregada de hotel negra assassinada com uma bengala por William Zantzinger, plantador de tabaco de 24 anos em Maryland. Zantzinger, já intoxicado, teria reclamado quando, ao demandar outro drinque, foi respondido por Carroll “*Just a minute, sir*”. Com pais muito ricos que cuidam dele e o protegem, e amigos no alto escalão e na política de Maryland, reagiu ao seu ato com um dar de ombros e palavrões e zombarias. Sua língua rosnava e em questão de minutos já saía depois da fiança, relata Dylan. A canção faz uma sátira do sistema judicial, apontando para o fato de que Zantzinger, sob a frieza da lei, recebeu uma pena de seis meses por matar uma mulher de 51 anos com dez filhos que nunca tinha feito nada de mal ao criminoso. A dúvida retidão da lei é representada pelo juiz do caso: “*In the courtroom of honor, the judge pounded his gavel / To show that all's equal and that the courts are on the level / And that the strings in the books ain't pulled and persuaded / And that even the nobles get properly handled*”¹⁴.

Quando lidas em conjunto, *Hattie Carroll* e *Hurricane* compõem lados distintos da mesma moeda. Ambas as canções tratam do racismo no sistema penal. Elas retratam uma

¹³ Se você é negro, é melhor nem aparecer na rua / A menos que queira atrair a atenção da polícia.

¹⁴ No tribunal, o juiz bateu o martelo / Para mostrar que todos são iguais e que os tribunais são justos / E que os livros não são manipulados / E que até os nobres são tratados com justiça.

situação ainda não distante da realidade americana. Lembremos do recente ano de 2020 em que, por supostamente ter utilizado uma nota falsa de 20 dólares, George Perry Floyd Jr., um negro norte-americano, foi morto por um policial branco em uma abordagem em que o policial se ajoelhou em seu pescoço até que Floyd perdesse a consciência. O fato motivou o surgimento de protestos contra o racismo por todos os Estados Unidos e em diversos países do mundo (*Black Lives Matter*). À época, em entrevista concedida ao *New York Times*, Bob Dylan, comentou: “Tive náusea ao ver George ser torturado até a morte desta maneira”.

Os casos que inspiraram Bob Dylan nos levam naturalmente a relacionar a discriminação institucional e do sistema penal com o Brasil. Lembremos do caso de Genivaldo de Jesus dos Santos, homem negro que foi morto após ficar exposto por cerca de 11 minutos a gases tóxicos, impedido de sair de uma viatura por policiais da Polícia Rodoviária Federal em Sergipe. Ou dos casos de crianças e cidadãos inocentes mortos em diversas operações policiais em favelas e regiões marginalizadas pelo país¹⁵. Em que pesem as diferenças em relação à segregação racial americana, o racismo é uma marca indelével em nossos índices de desigualdade social e encarceramento e, sobre essa particularidade, muitos poetas e músicos populares nacionais, tal qual Dylan em seu contexto, escreveram a respeito.

Perlin faz referência a outras tantas canções de Bob explora a iniquidade do sistema de justiça. Por exemplo, *Ballad of Donald White* (A balada de Donald White): “*If I had some education / To give me a decent start / I might have been a doctor or / A master in the arts / But I used my hands for stealing / When I was very Young / And they locked me down in jailhouse cells / That’s how my life begun*”¹⁶. Em *It’s Alright Ma* (Tudo bem, mãe), são mencionadas “*Old lady judges... [who] push fake morals*”¹⁷. Em *Lily, Rosemary and the Jack of Hearts* (Lírio, alecrim e o valete de copas), aparece a figura do juiz corrompido e enebriado por álcool que pré-julga o caso (“*The hangin’ judge came in unnoticed and was being wined and dined/ . . . He went to get the hangin’ judge, but the*

¹⁵ Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-52731882>>. Acessado em 24 de maio de 2025.

¹⁶ Se eu tivesse tido alguma educação / Para me dar um começo decente / Eu poderia ter sido médico ou / Um mestre nas artes / Mas usei minhas mãos para roubar / Quando eu era muito jovem / E me trancaram em celas de prisão / Foi assim que minha vida começou.

¹⁷ Juízas velhas olham pessoas aos pares / Limitadas quanto ao sexo, elas ousam / Empurrar uma moral falsa, insultar e encarar.

han gin' judge was drunk [...] And Rosemary on the gallows, she didn't even blink/The hangin' judge was sober, he hadn't had a drink"¹⁸).

As injustiças do sistema judicial e das instituições em sentido geral nos levam a outro tema caro às letras de Dylan, a questão da igualdade. Em *Chimes of Freedom*, Bob clama pela igualdade e emancipação daqueles marginalizados pela sociedade. Os sinos da liberdade se dobram e brilham pelos “guerreiros cuja força é não lutar”, pelos “refugiados da estrada”, “desafortunados, abandonados e esquecidos”, “marginais, que ardem todo o tempo na fogueira”, “surdos e cegos, dobrando pelos mudos”, “pelas mães maltratadas, sem par, pela prostituta mal identificada”, “pelo fora da lei de delitos pequenos, perseguido e enganado pela busca”. *I Pity the Poor Immigrant* (Eu lamento o pobre imigrante), por sua vez, aborda especificamente o imigrante que “queria ter ficado em casa”, “que odeia com violência sua vida e do mesmo modo teme a morte”, “cujas lágrimas são como chuva”, “que come e não se satisfaz”, e “ergue sua cidade com sangue”.

Por mais de 60 anos, Bob Dylan compõe músicas que retratam e denunciam a realidade política dos Estados Unidos e de nossa época. Como comentamos acima a partir de Dettmar, embora Dylan tenha parado de escrever canções explicitamente engajadas por volta de 1963, ele nunca parou de abordar questões caras aos direitos humanos e às instituições. Nesse sentido, Dylan sempre foi um compositor político (o mais político de nossos artistas populares e o mais popular entre nossos artistas políticos, como comenta Dettmar).

Sua trajetória artística, todavia, não é isenta de controvérsias. Em 2014, Dylan realizou o comercial da montadora Chrysler na abertura do *Super Bowl*. “Deixe a Ásia fazer o seu smartphone. Nós construiremos o seu carro”, afirmava o vencedor do prêmio Nobel em tom patriótico. Em 2004, Dylan já participara do comercial da marca Victoria's Secret em que, sob sua canção *Love Sick* ao fundo, admira uma bela modelo vestindo lingerie da marca. Barbara O'Dair relaciona a peça publicitária com *Morte em Veneza*, de Thomas Mann: “um melodrama superaquecido em dois minutos, no qual nosso herói

¹⁸ O juiz carrasco chegou despercebido e estava sendo tratado com vinho e banquetes/ ... Ele foi buscar o juiz carrasco, mas o juiz carrasco estava bêbado [...] E Rosemary na forca, ela nem sequer piscou/O juiz carrasco estava sóbrio, ele não tinha bebido.

idoso confronta o fascínio da juventude e medita” (O’ dair, 2009, p. 82). Para a autora, a atitude de Dylan em relação às mulheres pode ser assim considerada:

como um rebelde, ele aprecia a tomada de poder por elas; como homem de sua geração, ele fica perplexo com as mulheres que reivindicam suas pretensões, esforços que ameaçam um artista de rápidas mudanças que depende do Outro para permanecer em um papel fixo. Todo camaleão precisa de sua rocha (O’ dair, 2009, p. 86).

Um “camaleão” é uma boa definição para entendermos a trajetória artística de Dylan. Um coringa (*Jokerman*), um “homem das montanhas” andando sobre as nuvens, “manipulador das multidões”, amigo do mártir e da mulher pecadora, observando o fuzileiro e o pregador perseguindo os doentes e coxos, cassetetes e canhões de água, gás lacrimogêneo e coquetéis molotov, denunciando os “juízes falsos morrendo nas teias que tecem” e aguardando a noite chegar. A liberdade está esperando na esquina, mas com a verdade tão distante, que bem isso trará?

*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*¹⁹, diria Adorno. “*And there are no truths outside the Gates of Eden*”²⁰, diria Dylan. Quem é o verdadeiro Dylan? O profeta vagabundo ou o dândi? O discípulo de Rimbaud, Baudelaire ou o admirador de Woody Guthrie? Para Rüdiger Dannemann, ao conhecermos as diversas fases de Dylan, reconhecemos que “não há um único, unidimensional, exato Dylan. Há simplesmente o pensador e o ator dramático, cuja obra Dylan permanece sob nova definição e interpretação, que vive de constante destruição de sua imagem estabelecida” (Dannemann, 2007, p. 62).

Em mais de 60 anos de produção, podemos acompanhar as variações temáticas de Dylan. De jovem símbolo da revolução cultural a Judas da esquerda. De poeta vencedor do Prêmio Nobel a garoto propaganda de lingerie e automóveis. Qual dessas incontáveis faces (*I Contain Multitudes*) deve prevalecer em nosso julgamento, se é que alguma deve? Para Perlin, “se pegarmos uma visão geral de seus cinquenta anos de composição e performance musical, veremos que seus compromissos centrais com a dignidade e igualdade são de longe seus temas predominantes” (Perlin, 2012, p. 1.429).

¹⁹ “Não existe vida correta na vida errada.”

²⁰ “E não há verdades fora dos Portões do Éden”.

3 Strike another match, go start a new: entre a tradição e a autenticidade

No documentário *No Direction Home*, dirigido por Martin Scorsese, Allen Ginsberg, o poeta da geração Beat, que, ao lado de Jack Kerouak, Neal Cassady e William Burroughs, pegaram a estrada aos uivos e relembrou à América do pós-guerra as suas origens espirituais, contrastantes com o *american way of life*²¹ de então, relembra melancolicamente a primeira vez que ouviu *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, em 1963. De acordo com Ginsberg, ele chorou ao ouvir a canção. Não exatamente pela possível relação entre a música e o episódio dos mísseis em Cuba. Para além do sentimento apocalíptico que permeava o auge da guerra fria, Ginsberg sentiu naquele momento que “*the torch had been passed*” (a chama havia sido passada). Tratava-se da mesma chama que outrora fora passada entre Walt Whitman, Emerson, Thoreau e outros gênios do cânone americano. A chama que, a partir de Dylan, resplandeceria para todo mundo por meio da contracultura que, associada à cultura de massas, fomentaria os movimentos de contestação dos anos 60²².

²¹ “Na verdade, o diagnóstico temporal de Dylan é muito mais complexo do que a interpretação fugaz e muito simples das músicas iniciais sugere. Um bom exemplo disso é a avaliação de seu presente, que Dylan articula em *Bringing It All Back Home* dos anos 1965. Com Stephen Scobie, acredito que este álbum seja uma das produções mais importantes da música popular americana. Se observarmos as músicas no contexto da obra de arte como um todo, uma estrutura complexa de significados e interferências se desdobra, que não fica atrás de um livro de poesia de Brecht, que, a propósito, é um dos mestres de Dylan em suas *Crônicas*. O álbum está cheio de descrições de um mundo errado e terminante, uma América onde você corre o risco de ter que trabalhar em “Maggie's Farm”: Este é um território, um mundo de vida em que o talento é desconsiderado (primeiro verso), em que a exploração está na ordem do dia (segundo verso), em que um louco dá palestras sobre o metafísico e o normativo (quarto verso), no qual acima de tudo - e esse é o ponto da música - a autodeterminação (e mesmo que seja pela Guarda Nacional) deve ser suprimida: “Well, I try my best / To be just like I am / But every-body wants you / To be just like them””. (Dannemann, Rüdiger. *Maskenspiele der Freiheit: Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie*. (In:) Honneth, Axel; Kemper, Peter; Klein, Richard (Herausgegeben von). *Bob Dylan: Ein Kongreß: Ergebnisse des Internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, p. 54).

²² Axel Honneth salienta o contraste entre a obra do compositor e a visão crítica de Adorno em relação à indústria cultural: “Adorno disse com razão que os produtos da indústria cultural não oferecem mais a oportunidade de descobrir as contradições e desentendimentos de um tempo no peso de sua ameaça real, que se estende até o afeto; em vez de criar distância do dado com os meios estéticos de sua representação, esses produtos industriais culturais apenas repetem as impressões ou humores que determinam a autoimagem já óbvia e anunciada em voz alta. A julgar por esse critério, a obra musical de Dylan representa o caso especial de uma contraparte contra a indústria cultural. Desde o conteúdo poético, autocomentário e colagem de citações, até a sofisticação da apresentação musical, na qual novos meios estilísticos opostos se sobrepõem repetidamente, tudo aqui excede a norma industrial cultural” (Honneth, Axel. *Vervicklungen von Freiheit: Bob Dylan und seine Zeit*. (In:) Honneth, Axel; Kemper, Peter; Klein,

A tradição literária e musical é o repositório de onde Dylan retira inspiração e constantemente rouba ideias, melodias e até mesmo estrofes inteiras. De acordo com Richard F. Thomas, quase tudo nas primeiras canções de Dylan pode, de alguma forma, ser atribuído à tradição da canção folk e do blues. São tradições antigas, e por serem consideradas de registro inferior devido ao contexto social da sua performance, à maior simplicidade das suas melodias, ou por uma série de outras razões, “com o tempo adquirem um estatuto que lhes confere uma permanência, ou “maturidade”, como disse Eliot” (Thomas, 2017, p. 210).

A *Hard Rain*, nesse sentido, é inspirada melódica e poeticamente em uma balada escocesa do século XIII chamada *Lord Randall*, a qual, especula-se, teria sido composta para o Lorde de Chester, morto no ano de 1.232. A premissa da canção original, como comenta David Yaffe, é perene: “os soldados serão sempre enviados para a guerra, os jovens enfrentarão sempre a perspectiva da morte e haverá trovadores para cantar sobre isso. Cada geração vê o fim do mundo à sua maneira” (Yaffe, 2009, p. 19). O clima apocalíptico da balada escocesa inspirou Dylan a escrever a sua versão, pouco tempo antes de Kennedy e Castro se tornarem personagens centrais do episódio que quase destruiu o planeta. Dylan preencheu o esqueleto de *Lord Randall* com versos que se referiam a *O Senhor dos Aneis* (“*twelve misty mountains*” – “doze montanhas enevoadas”), a injustiça racial (“*I saw a white man who walked a black dog*” – “Eu vi um homem branco que passeava com um cachorro preto”) e uma dose de sabedoria misteriosa que transcendia aquilo que se espera de um jovem aos 21 anos de idade (*I’ll know my song well before I start singing* – “Vou conhecer bem a minha música antes de começar a cantar”). A esmagadora repetição rítmica dos versos soa como uma lista Whitmaniana ou um encantamento bíblico: “A tradição popular anglo-americana talvez fosse apenas um bando de gente gorda. Dylan tinha um banquete canibal pela frente – séculos para comer e ruminar” (Yaffe, 2009, p. 19).

Na medida em que Dylan acrescentou novas camadas estéticas à música folclórica e às músicas de protesto, o “bando de gente gorda” a que se refere Yaffe, inspirado em declaração do próprio Dylan, que esperavam de Dylan uma postura tradicionalista em

Richard (Herausgegeben von). Bob Dylan: Ein Kongreß: Ergebnisse des Internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, p. 15.

relação à tradição, resmungou e o chamou de judas, como vimos acima. Mas o que seria isto – a tradição?

Para T.S. Eliot, “se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada” (Eliot, 1989, p. 38). Para o poeta e crítico literário, a tradição implica um significado muito mais amplo do que a mera repetição e continuidade.

A tradição não é herdada, mas conquistada através de um grande esforço. Apropriar-se da tradição requer, em primeiro lugar, o sentido histórico “que leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea” (Eliot, 1989, p. 39). É somente a partir do sentido histórico que um escritor se torna mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade e singularidade.

A ordem a que atribuímos à tradição, nesse sentido, não consiste em uma totalidade fechada, com significado e valor estanques. A tradição, antes de ser um produto acabado, consiste em uma atividade orgânica na qual o passado está em constante definição pelo presente ao mesmo tempo em que situa este. É somente a partir do diálogo com a tradição e, nesse sentido, com a sua apropriação produtiva, que temos parâmetros para avaliar o novo. Estar apenas em harmonia com a tradição, no sentido de reproduzi-la invariavelmente, significa, para uma obra de arte, não ser uma obra de arte, pois ela não conteria nenhuma novidade.

E não queremos em absoluto dizer que o novo é mais valioso porque se ajusta a essa harmonia; mas esse ajuste é um teste de seu valor – um teste, é verdade, que só pode ser lento e cautelosamente aplicado, pois nenhum de nós é juiz infalível em matéria do que está ou não em conformidade (Eliot, 1989, p. 39).

Aos entusiastas da filosofia do direito que leem este texto, o teste de harmonia com a tradição proposto por Eliot para avaliar uma obra de arte lembrará inequivocamente a famosa imagem de Ronald Dworkin sobre o *romance em cadeia*, método de trabalho proposto aos juízes pelo autor segundo o qual, em cada caso a ser julgado, deve-se reinterpretar o histórico de precedentes, a tradição jurídica, e produzir uma decisão singular que, simultaneamente, se ajuste a esta mesma tradição e a reflita em sua melhor luz político-moral. O diálogo entre o passado e o presente judicial, nesse sentido, se

estabelece a partir da ideia de integridade, “cada caso sendo, para o magistrado que dele se ocupa, a ocasião de escrever um novo capítulo da história jurídica da nação, sob a dupla exigência do respeito à *integrity* do direito e à necessidade de particularizar da melhor maneira a solução proposta” (Ost, 2005, p. 30).

Charles Taylor, ao problematizar político-culturalmente a *ética da autenticidade*, critica o ideal de liberdade autodeterminada a que se vincula o individualismo de nossa sociedade. Uma concepção de autenticidade que desconsidere o horizonte de relações comuns a partir do qual nos constituímos enquanto indivíduos nos leva a uma percepção distorcida acerca do *self* e a um atomismo social. Enquanto animais de linguagem que somos, dependemos de uma tradição comum cujo pertencimento é o que possibilita nossa autenticidade, ao invés de restringi-la. Nesse sentido, para o autor, “estudar pessoas é estudar seres que só existem em certa linguagem, ou que são por ela parcialmente constituídos”. Por sua vez, “uma linguagem só existe e é mantida no âmbito de uma comunidade linguística. E isso indica outra característica crucial do self. Só se é um self no meio de outros. Um self nunca pode ser descrito sem referência aos que o cercam” (Taylor, 1997, p. 53).

Para Hans-Georg Gadamer, a tradição não é uma mera informação legada do passado. A tradição significa monumentos, “algo junto ao qual nos vemos diante da necessidade de pensar algo – e em que devemos pensar. O monumento não é simplesmente apenas algo que restou ou que permaneceu na história” (Gadamer, 2014, p. 140). Em sentido semelhante ao de Eliot, Gadamer relaciona o conceito de tradição ao clássico, aquilo que nos impõe “uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, uma espécie de presente intemporal contemporâneo de todo e qualquer presente” (Gadamer, 2014, p. 381). Para o hermenauta, não apenas a compreensão de textos, mas o próprio desenvolvimento da consciência humana pressupõe o diálogo e, nesse sentido, a atualização da tradição, “onde se intermedeiam constantemente passado e presente” (Gadamer, 2014, p. 385).

“Well, I try my best To be just like I am, But everybody wants you, To be just like them”. *“he not busy being born is busy dying”*²³. A constante oscilação entre apropriação

²³ “Bem, eu tento o meu melhor para ser exatamente como sou, mas todos querem que você seja igual a eles. Quem não está ocupado nascendo, está ocupado morrendo.”

e ruptura com a tradição na obra de Dylan pode ser compreendida, também, a partir das contradições presentes na “realização da liberdade” presentes na trajetória do poeta e abordadas por Axel Honneth. Segundo o filósofo alemão, podemos identificar em uma primeira camada a constante referência à liberdade individual e incondicional, destacada da tradição e das expectativas sociais. “Dylan revela em uma variedade de suas músicas que é sozinho quem tem que determinar o caminho e o destino de sua vida. A maioria das músicas desse tipo começa com um "I" triunfantemente” (Honneth, 2007, p. 20).

No entanto, a defesa desafiadora e agressiva da liberdade incondicional é apenas um lado da obra de Dylan. Muitas vezes, ela é repleta de referências ao “mundo dos pais e antepassados, que não é representado em cores brilhantes, harmoniosamente e nobremente, mas com respeito e muitas vezes também admiração” (Honneth, 2007, p. 22). O respeito em relação ao passado, por sua vez, é transformado novamente pelo ritmo de luta pela igualdade política, em que entra em cena o “poeta das patologias sociais” com toda sua ironia e cinismo. Estes, por sua vez, dão lugar à preocupação (*Sorge*) e entrega ao outro e, dessa relação, há a mútua constituição do Eu.

Para Honneth, essas contradições explicitam processos rumo à liberdade que assumem três formas: a liberdade de distanciamento, a liberdade de auto-projeção e, finalmente, a liberdade decorrente do perder-se (*Versinkens*) e absorver-se (*Aufgehens*) no e do outro. Para Honneth, esta terceira forma de liberdade presente na obra de Dylan representa a liberdade intersubjetiva. O que impressiona no trabalho de Dylan, nesse sentido, é a capacidade de articulação simultânea de sensibilidades opostas, que, para Honneth, formam momentos distintos e necessários da realização da liberdade individual: “o impulso radical de se reinventar permanentemente encontra o limite de um desejo pelo objeto de amor rejeitado, bem como o limite de uma busca de reconciliação com o outro” (Honneth, 2007, p. 25).

Conclusão: not dark yet

A obra de Bob Dylan é repleta de revolta, indignação, medo, amor e esperança. Sentimentos que, embora se manifestem em circunstâncias distintas ao longo da história, transpassam gerações e constituem aquilo que nos faz humanos. “Nada do que é humano

me é estranho”, afirmou o orador romano. Em uma época em que cada vez mais os senhores da guerra “engatilham as armas para que outros atirem”, em que “o veneno inunda as águas”, “onde o rosto do carrasco está sempre bem escondido”, “onde a fome é feia e as almas são esquecidas”, as canções de Dylan estão aí para que tenhamos “fundações fortes quando os ventos das mudanças soprarem”. Sem desconsiderar, é claro, a fragmentariedade e multiplicidade ínsita à condição humana, demasiado humana, que é encarnada pelo labiríntico poeta e sua arte.

Como dito anteriormente, para Dylan, “*Some stuff i’ve written, some stuff i’ve discovered, some stuff i stole*”. Para alguns, isso se chama intertextualidade; para outros, antropofagia. O humanismo presente na obra de Dylan, nesse sentido, o vincula ao conceito de clássico, e suas referências e roubos literários, tal como Hermes, o deus ladrão, apresentam a nós contemporâneos uma verdadeira fusão de horizontes em que Homero, Virgílio, Shakespeare, o folclore, a literatura americana, o jazz, blues e rock se tornam coetâneos.

O contexto em que as canções de Dylan que o tornaram ícone de uma geração foram gravadas, como vimos, era marcado pela polarização geopolítica, conflitos raciais, guerras e desigualdades econômicas. Ao longo de mais de 60 anos, passamos por um período em que, ao menos simbolicamente, as principais instituições nacionais e internacionais pareciam convergir em favor da democracia, dos direitos humanos e da igualdade econômica. Hoje, todavia, essas promessas estão novamente ameaçadas.

Vemos emergir com grande força movimentos radicais que pregam a reconstrução de muros, o nacionalismo xenofóbico, a relativização de direitos individuais e a normalização da exploração predatória das forças produtivas. A guerra ainda é uma realidade e, a cada dia, se alastra entre os continentes. A tecnologia, por sua vez, parece estar a serviço dos senhores da guerra e faz com que o debate público sirva a seus propósitos. Agimos, mesmo que involuntariamente, como meros “peões em seus jogos”.

It's not dark yet, but it's gettin' there. “No destilar da noite”, devemos buscar “a antiga luz do mundo em que a sabedoria cresce em conflito”. “Através dos escuros caminhos da vida”, a obra de Bob Dylan aponta para nós mesmos com ironia, ternura e esperança e nos mostra, antes e agora, condensando séculos de sabedoria, que a resposta a nossas tragédias sempre esteve aí, soprando no vento. “através da música e da poesia que provariam ser duradouras, memoráveis e significativas para épocas além da sua,

Dylan e os antigos exploram a questão essencial do que significa ser humano” (Thomas, 2017, p. 5). É por isso que Dylan (e a literatura) importa para nós como pessoas, cidadãos e juristas.

REFERÊNCIAS

DANNEMANN, Rüdiger. Maskenspiele der Freiheit: Songwriting zwischen Folk, Rockavantgarde, Literatur und Philosophie. In: HONNETH, Axel; KEMPER, Peter; KLEIN, Richard (Herausgegeben von). **Bob Dylan: Ein Kongreß: Ergebnisse des Internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. p. 50-69.

DETTMAR, Kevin J.H (Ed.). **The Cambridge Companion to Bob Dylan**. Cambridge University Press, 2009.

DIERKS, Sonja. Dylans Stimme – am Beispiel von “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. In: HONNETH, Axel; KEMPER, Peter; KLEIN, Richard (Herausgegeben von). **Bob Dylan: Ein Kongreß: Ergebnisse des Internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. p. 143-159.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Eitora, 1989.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HONNETH, Axel. Vervicklungen von Freiheit: Bob Dylan und seine Zeit. In: HONNETH, Axel; KEMPER, Peter; KLEIN, Richard (Herausgegeben von). **Bob Dylan: Ein Kongreß: Ergebnisse des Internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. p. 15-28.

NEVES, José Roberto de Castro. **Medida por Medida: o Direito em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

O’DAIR, Barbara. Bob Dylan and gender politics. In: DETTMAR, Kevin J.H (Ed.). **The Cambridge Companion to Bob Dylan**. Cambridge University Press, 2009. p. 80-86.

OST, François. **Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico**. Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2005.

PERLIN, Michael. Tangled Up In Law: The Jurisprudence of Bob Dylan. **Fordham Urban Law Journal**, New York, v. 38, n. 5, 2012, p. 1395-1430. Disponível em: <https://ir.lawnet.fordham.edu/ulj/vol38/iss5/9>. Acesso em: 18 fev. 2025.

STRECK, Lenio. Os modelos de juiz e a literatura. *In*: STRECK, Lenio, TRINDADE, Andre Karam. **Os Modelos de Juiz: ensaios de direito e literatura**. São Paulo: Atlas, 2015. p. 227-236.

TAYLOR, Charles. **As Fontes do Self: A construção da identidade moderna**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo, Edições Loyola, 1997.

THOMAS, Richard F. **Why Dylan matters**. William Collins, 2017.

YAFFE, David. Bob Dylan and the Anglo-American tradition. *In*: DETTMAR, Kevin J.H (Ed.). **The Cambridge Companion to Bob Dylan**. Cambridge University Press, 2009. p. 15-28.