

DO BEAT AO ABSURDO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE TARÂNTULA, DE BOB DYLAN.

Edinaldo Nascimento de Oliveira¹

Orientador: Francisco Carlos Carvalho da Silva²

Resumo: A partir da segunda metade do século XX, anos 50 e 60, iniciava-se nos Estados Unidos uma série de manifestações contrárias às formas de vida e de pensamento político que dominavam a sociedade. Eclodiam, neste contexto, idealistas que se posicionavam contra a corrente do *American Way of Life*. Nascia assim, a “Geração Beat”. Era uma geração sedenta por uma revolução cultural e artístico-literária tida muitas vezes como marginal por exaltar ideais de contraculturais e de liberdade. Muitos nomes relevantes para o cenário musical e da literatura mundial surgiram neste período, dentre eles podemos destacar Bob Dylan. Para alguns estudiosos a poética das composições musicais e literárias de Bob Dylan esta ligada diretamente às ideias “contraculturais”, tal qual pode ser observado na produção dos escritores *beatinks*. Assim sendo, o presente artigo tem como objetivo analisar o uso de diálogos *nonsense* para a construção do romance *Tarântula* (1966), de Bob Dylan; obra esta que une prosa e poesia de forma caleidoscópica, mostrando sua similaridade com as produções dramáticas do Teatro do Absurdo, tanto em estética como em temáticas.

Palavras-Chave: *Nonsense*. Teatro do Absurdo. Tarântula. Bob Dylan.

Abstract: From the second half part of the twentieth century, 50s and 60s, it was initiated in the United States of America a series of demonstrations against the ways of life and political thought which dominated the society. Hatched in this context, idealists who were opposed to the *American Way of Life*. Thus was born the “Beat Generation”. It was a generation thirsting for an artistic and cultural revolution, often considered as marginal for exalt countercultural ideals and freedom. Many relevant names to the music scenario and world literature emerged in that period, among them we can highlight Bob Dylan. For some scholars the poetics of literary and musical compositions of Bob Dylan are directly connected to the “countercultural” ideas, as we can observe in the *beatniks*’ written production. In this way, our article aims to analyze the use of *nonsense* dialogues for the construction of Bob Dylan’s novel *Tarantula* (1966), work which combines poetry and prose in a kaleidoscopic way, showing its similarity with the dramatic productions of the Theatre of the Absurd, both in aesthetics as in thematic.

Key-words: Nonsense. Theatre of the Absurd. Tarantula. Bob Dylan.

¹ Graduando em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Ceará - Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central. (UECE/FECLESC). E-mail: edino.edinaldo@hotmail.com

² Mestre membro do departamento de Letras Universidade Estadual do Ceará - Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central. (UECE/FECLESC). E-mail: carlos.oak@hotmail.com

A importância dos Estados Unidos na história do século XX é inegável, sobretudo nos primeiros cinquenta anos, já que o país tomou definitivamente a liderança econômica mundial e que vem se mantendo até a atualidade. Esse crescimento teve seu auge no período pós II Guerra Mundial (1939 a 1945), que foi para os americanos um período de prosperidade e bem-estar. Esta imagem social era “vendida” para todo o mundo como o modelo de sociedade perfeita, como afirma Teixeira (2008: 33) ao dizer que “esse modelo de classe média branca, confortável, bem remunerada e inserida no mercado de consumo exportado para todo o mundo através da grande influência do país é conhecido como *American Way of Life*” [grifo do autor]. Segundo Cesar (1993: 35), a sociedade americana ficou marcada pelo culto ao materialismo “(...) da prosperidade ilimitada e do conformismo alienante sob o mito do capitalismo”. Essa tranquilidade social e, principalmente, o grande crescimento econômico levavam as pessoas a se afastarem da consciência e da reflexão sobre os problemas advindos das atrocidades que as guerras causavam na sociedade e na alma humana.

A Guerra Fria (período compreendido entre o final da Segunda Guerra Mundial em 1945 e a extinção da União Soviética em 1991), foi uma disputa entre as duas potências mundiais do momento, Estados Unidos e União Soviética. Foi um conflito de ordem política, militar, tecnológica, econômica, social e ideológica entre as duas nações, em suma, uma batalha para mostrar quem detinha mais poder ou dominava as novas tecnologias nucleares, espaciais e de arsenais bélicos. Tudo isso, a fim de estabelecer uma soberania mundial. De um lado, o capitalismo com Estados Unidos e o do outro, o socialismo da União Soviética. Durante este período conflituoso de guerra, a expressão “American way of life” era muito utilizada pela mídia para mostrar as diferenças da qualidade de vida entre as populações dos blocos capitalista e socialista. Mas essa expressão de orgulho americano tem suas omissões, como afirma Teixeira:

Nessa visão grosseira mais recorrente sobre o *American Way of Life* já estão inseridos dois erros de generalização: o primeiro é não considerar as diferenças dentro do conceito de cultura americana, que variam de região para região de um país geograficamente tão extenso. O segundo é acreditar que o consumo de massa e conforto social chegou em todos os lares americanos. E entre os maiores esquecidos estão os estados do Sul, tratados como diferentes desde antes da guerra de Secessão e, depois de destruídos excluídos das políticas que vinham de Washington, do Norte: isto é, dos vencedores. (TEIXEIRA, 2008: 38)

A partir da segunda metade do século, anos 50 e 60, iniciava-se nos Estados Unidos uma série de manifestações contrárias às formas de vida e de pensamento que dominavam a sociedade. Mas essa revolução cultural não aconteceu apenas por causa do avanço das novas tecnologias ou por causa de mudanças nas estruturas sociais e econômicas

da época, mas sim, graças a uma série de transformações nos padrões preestabelecidos de conduta da juventude norte americana. Para Hobsbawn:

A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento (HOBSBAWN, 2001: 328).

No centro dessa revolução cultural estavam os jovens, que representaram um papel importantíssimo nas mudanças que os Estados Unidos, e o mundo, estava passando. Hobsbawn definiu esse contexto e o intitulou de “Revolução Cultural”:

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são, portanto, relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. Todo mundo tinha que “estar na sua”, com o mínimo de restrição externa, embora na prática a pressão dos pares e da moda impusesse tanta uniformidade quanto antes, pelo menos dentro dos grupos de pares e subculturas (idem: 322).

Foi nessa época que surgiu o idealismo do amor livre, os manifestos em busca dos direitos femininos com o objetivo de consolidar a participação da mulher no mercado de trabalho, sua inserção na sociedade e na política bem como a reivindicação dos mesmos direitos assegurados pela constituição, lutando pela igualdade de salários e a conquista do direito de cidadania (votar e serem votadas), combatendo o preconceito e os valores tradicionais. Eclodiram as músicas de protesto como o rock, folk rock, punk rock, free jazz, entre outros. Era a época da Woodstock (Woodstock Music & Art Fair), realizado durante os dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969, que ficou conhecido como o maior dos festivais, tendo como lema "Paz, amor e Rock and Roll". Este festival marcou a liberdade dos jovens, trazendo o idealismo e apologia à diversão e ao estilo musical que extrapola as regras e os limites impostos pelos mais conservadores americanos da época. A partir da Woodstock, surgiu a expansão das comunidades e cultura Hippie, dos dramáticos protestos contra a Guerra do Vietnã (1959 a 1975), que foi um conflito armado ocorrido nos territórios do Vietnã do Norte que era comandado por Ho Chi Minh, possuindo orientação comunista pró União Soviética, e o Vietnã do Sul, uma ditadura militar que passou a ser aliado dos Estados Unidos e, portanto, com um sistema capitalista (HILLS, 1996: 07). Nesse contexto, nascia o movimento que ficou conhecido mundialmente como a Geração Beat. Para entendermos o que representou esta fase histórico-cultural mundial, julgamos necessário entender o que significa a expressão “Beat” e o que foi a “Beat Generation”.

O termo *Beat Generation* (geração beat), assim como a cultura produzida por ela, não designa nenhum movimento organizado estético ou politicamente em torno de um programa ou objetivos comuns. Segundo Bueno e Góes (1984: 06), a expressão significou para um grupo de pessoas daquela geração “(...) fluência, improviso, ausência de normas fixas, na vida e no texto, envolvimento profundo que traz música, balanço, liberdade e prazer”. Ser beat era mais do que um simples grupo que admirava e pregava a marginalidade, era um estilo de vida, que ia contra os padrões americanos pré-estabelecidos. César, por sua vez, usa a batida dos músicos de Jazz para designar este termo:

O termo beat tem sua origem como os músicos de Jazz – “I’m beat right down to my socks”, que o utilizavam para designar a batida deste ritmo. Este termo é bem claro para os americanos, como nos afirma D. Peçanha: “beat significa golpeado, batido e implica num sentimento de ser usado”, pois assim se sentiam os poetas e escritores dessa geração (CESAR, 1993, p. 36).

A escritora Amália Pimentel (2011), em um artigo publicado na revista *Literatura* (2011, nº 36, p. 59-60), afirma que “o nome do movimento foi dado por Kerouac para descrever os jovens inconformados que se encontravam no submundo de Nova York no final dos anos 40”. Mas o que chamou mais a atenção para esse grupo denominado “os Beatniks”, foi o fato de eles serem compostos por escritores e pessoas de influência na mídia. Segundo Pekar (2010), nunca existiu um grupo que possa superar os beatniks (adeptos ao movimento beat) na literatura e na cultura americana e “é improvável que não venha a existir outro semelhante”. Essa palavra foi originalmente usada para descrever a comunidade fechada de amigos de Jack Kerouac (1922 - 1969), formada por artistas, escritores e marginais. Uma das referências importantes para se entender a arte e a vida dos poetas e escritores Beats é certamente a incorporação que eles fizeram do movimento constante como sinônimo de liberdade, utopia de que o “estar em movimento no mundo” fosse a própria liberdade.

Quando falamos de literatura Beat, três nomes são destaque: William S. Burroughs (1914-1997): seu primeiro livro foi *Junky* (1953), mas seu romance mais aclamado é *Naked lunch* (1959). Nesta obra, o leitor é atirado de uma espelunca urbana cheia de viciados, para o coração de uma floresta e depois para uma cidade que mais parece o subúrbio de uma grande metrópole no mundo. *Naked lunch* ganhou uma adaptação para o cinema com direção de David Cronenberg, no Brasil, o filme ganhou o título “Mistérios e Paixões”. Allen Ginsberg (1926-1997) e seu poema mais famoso, *Howl* (1956) foi marcado por polêmicas, escrito em apenas uma tarde, ele nos mostra imagens sem sentido, nos remetendo também a *Naked Lunch* de Burroughs. Bueno e Góes (1984) dão uma boa definição para essa

obra: “Marx transfigurado na poesia delirante de Blake, revolução e visão, revelação e transformação”. E Jack Kerouac (1922-1969), e sua mais famosa e aclamada obra, *On the road* que só foi publicado seis anos depois de escrita, 1957. Tem como característica marcante a forma na qual ela está escrita: sem vírgulas, sem travessões e outras pontuações (ele costumava escrever suas obras em poucas noites), “tudo de acordo com a velocidade dos pensamentos, para Kerouac, as vírgulas eram inúteis e os parágrafos pausavam a leitura de forma errônea” (TYTELL, 1976). O livro ficou conhecido como “a bíblia da geração beat” por expressar ideais de uma geração inconformada. Tudo que os beats viviam e eram, está personificado na obra. Allen Ginsberg aparece no livro como Carlo Marx, Burroughs como Bull Lee, Neal Cassady como Dean Moriarty e o próprio escritor como Salt Paradise. O livro nos mostra emoções, aventuras, drogas, sexo, mulheres e jazz, além de todo o inconformismo de Kerouac com o “sonho americano”. O país havia saído da Segunda Guerra, a “Contracultura” tomava conta das ruas e da arte, e Kerouac não queria saber de nada daquilo, queria seu mundo, sua liberdade. Esses foram os autores mais importantes, considerados líderes da Geração. Outros nomes importantes são também: Gregory Corso (1930-2001), Carl Solomon (1928-1993), Lawrence Ferlinghetti (1919 -) e outros.

Toda essa revolução cultural e artística literária da geração beat criou uma expressão que designou um novo movimento, amado por uns e criticado por outros: a “Contracultura”. Este foi o nome que recebeu os movimentos de “emancipação” dos jovens da década de 60, principalmente entre os universitários norte-americanos de classe média que se recusavam a cumprir serviço militar em função da Guerra do Vietnã (1955 a 1975). Esses jovens buscavam uma vida alternativa, criavam e recriavam músicas e questionavam a sociedade consumista, como afirma Feijó:

Surge assim a categoria social do jovem; consumidor de um lado, sim, mas também pronto para exigir seus direitos de cidadania. Não se trata, portanto, nem de mito, nem de bobagem sociológica, mas de uma nova configuração histórica com todas suas conseqüências. Uma delas, o protesto contra a cultura de seus pais, do American way of life aos limites de um etnocentrismo (...) (FEIJÓ, 2009, p. 04).

Movimentos de contracultura levaram à superfície a marginalidade exposta pela geração beat. Questões sociais como: os direitos dos negros e dos homossexuais, questões ambientais, insatisfações nos rumos políticos do país (especialmente a Guerra do Vietnã) ou simplesmente o sentimento de contestação e a experimentação do novo. Pereira (1986: 13), define a contracultura como uma “cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura”. Em suma, a contracultura foi a

“negação” dos valores impostos pela sociedade norte americana que valorizava o indivíduo que tivesse um bom carro, um bom emprego, dinheiro e uma família, por exemplo. Diante de toda a desigualdade social e das contradições vistas na sociedade dos anos 60 (de um lado, prosperidade, crescimento econômico e aumento da riqueza para alguns e do outro a desigualdade social e muitas ideias conservadoras, moralistas e retrógradas), os jovens, em geral, passaram a defender valores exatamente opostos aos valores daquela sociedade. A contracultura continuou durante a década de 70, espalhando-se dos Estados Unidos para o resto do mundo. A cultura hippie e a negação aos valores da sociedade norte-americana expandiram-se para os outros continentes, adequando-se aos mais diferentes contextos e tomando as mais diferentes formas, dentre elas a mais popular e difundida: a música.

A música para a maioria das pessoas é uma forma de expressar sentimentos, desejos, frustrações, conceito que não está muito longe da realidade, pois durante muito tempo a música foi utilizada como forma de “abrir os olhos da humanidade” para as questões que afligiam o mundo como, a guerra, a discriminação, a opressão, etc. Para as pessoas mais críticas, a verdadeira música (canção), não deve falar de coisas banais, mas sim, explorar letras ricas na tentativa de mudar a realidade em que grande parte do mundo vive.

As composições musicais com referências ideológicas existem há muito tempo, mas foi a partir da década de 1960 que ela se firmaram como forma de protesto e ganharam popularidade. O estilo que mesclava os ideais de protesto (letras que lembravam a poesia beat) e o ritmo negro do jazz, era o “Rock and roll”. Segundo Cesar (1993: 30-31), essa nova frente musical nasceu da fusão entre *rhythm & blues*³ e o *country & western*⁴, acompanhado pelo som de uma guitarra elétrica. “A fusão dessas duas correntes, a partir dos anos 60, mudaria todo um sistema musical e num sentido mais amplo, passaria a questionar a própria cultura vigente na época” (ibidem). O rock foi, portanto uma revolução mundial, tanto no campo da musica quanto nos costumes de uma geração, pois não ganhou força apenas na América do Norte, mas obteve fama e projeção mundial. Lucena (2001: 15), afirma que o termo *rock and roll* (ou Rock n’roll), era uma gíria dos negros americanos, referente ao ato sexual, presente inclusive em muitas letras de blues, a exemplo de *My Daddy Rocks Me With*

³ Termo comercial introduzido no Estados Unidos no final de 1940 para caracterizar estilos musicais que se desenvolveram a partir do blues e do associado *electric blues*, bem como o *gospel* e a *soul music*.

⁴ É uma mistura de estilos populares originalmente encontrados no sul dos Estados Unidos e. Suas raízes são encontradas na música folclórica tradicional, na música celta, no jazz e na música gospel.

a *Steady Roll* da cantora Trixie Smith (1895-1943) lançada em 1922. O disc-jockey⁵ Allan Freed (1921-1965), foi o responsável por usar e publicar esta expressão sonora para denominar o novo estilo musical em que estava investindo.

A aceitação deste tipo de música pelo público de maior poder aquisitivo levou a indústria fonográfica da época a investir na evolução do estilo e procura e contratação de novos talentos, principalmente na procura de um jovem que pudesse domar aquele estilo, aliando a ele uma imagem que pudesse ser vendida mais facilmente, ou seja, um jovem branco. Tornaram-se comuns os relançamentos de versões de músicas dos negros regravadas por artistas brancos, que terminavam por tirar os verdadeiros criadores do estilo do topo das paradas.

Neste período muitos artistas apareceram e brilharam tanto com a balada Folk⁶, como ao som eletrizante do rock, dentre as vozes de protesto mais emblemáticas no mundo estavam, John Lennon (1940-1980) líder dos *The Beatles*, banda composta por quatro jovens britânicos que arrastavam multidões aos seus shows. Jimi Hendrix (1942-1970), guitarrista, cantor e compositor norte-americano, frequentemente citado por críticos e outros músicos como o melhor guitarrista da história do rock. Entre as vozes femininas podemos destacar Joan Baez (1941-), compositora e intérprete de música popular desde o início 1960 até os dias atuais. Janis Joplin (1943-1970), Considerada a "Rainha do Rock n'roll", a maior cantora de blues e soul da sua geração. E tantos outros que aqui não caberia citá-los. Mas poucos foram capazes de se igualar nos quesitos inovação, criatividade e diversidade como Bob Dylan (1941 -). Segundo Robert Shelton:

Dylan estava criando um novo tipo de expressão, mais sofisticado (...) A criação do "folk rock" foi um ponto de ruptura na cultura popular. Antes do novo trabalho de Dylan, a maioria dos músicos de rock, inclusive os Beatles, usavam letras rápidas, frívolas. Enquanto boa parte do público folk precisou de algum tempo para assimilar a nova abordagem de Dylan, seu novo séquimo pop não demorou a cerrar fileiras (SHELTON, 2011: 375).

Conhecido por sua personalidade não conformista desde criança, ele nunca se interessou em seguir as tradições conservadoras de sua cidade natal Duluth, estado de Minnesota. O jovem Robert Allen Zimmerma (seu nome de batismo), nunca seguiu as tradições religiosas de sua família, nem nunca aprendeu música como os outros garotos de classe média de sua época, ele também não dava a mínima para os amigos com maior status

⁵ Este era o nome dado aos profissionais que misturavam diferentes estilos de músicas para criar uma nova. Hoje eles são conhecidos pela sigla "JD".

⁶ Folk significa música folclórica, mas esse rótulo não tem sido aplicado a qualquer manifestação musical folclórica do planeta. Ele é usado predominantemente para as canções populares produzidas no Reino Unido e nos Estados Unidos que são fortemente influenciadas por elementos do folclore (narrativas populares, instrumentos musicais, estilos de cantar, sonoridades) dessas regiões.

social. Durante a juventude, depois de reprovar em quase todas as matérias no colegial, Dylan convenceu seus pais a deixá-lo largar a faculdade por um ano para seguir sua carreira artística em Nova York. Esse ano de novas experiências foi fundamental para alavancar seu sucesso.

Aos 22 anos, em 1963, Bob Dylan já era um astro de relativa repercussão e suas letras inteligentes chamavam a atenção de público e crítica, fato inédito até então na música pop. Em abril do mesmo ano, ele fez seu primeiro grande show em New York, e teve uma apresentação no programa de TV, que posteriormente foi cancelado em virtude do conteúdo "revolucionário" de suas letras. Rapidamente a música folk rock, e principalmente Bob Dylan, seriam taxados de comunistas e degenerados, o que atraiu a atenção do público jovem e aumentou o apelo do novo estilo. Segundo Muggiati (2011: 30), Dylan queria fazer rock'n'roll como Elvis Presley⁷ (1935-1977), mas algo o puxava para outro tipo de música. Quando ouviu Woody Guthrie⁸ (1912-1967), Dylan decidiu o que ia fazer: uma fusão do rock que estava nas paradas com a mensagem social e justiceira do folk.

A influência de Bob Dylan sobre a música popular é incalculável. Como compositor, ele foi pioneiro em várias diferentes escolas de criação musical. Do cantor confessional às narrativas sinuosas, alucinógenas, cheias de um "fluxo de consciência" só vistas em textos narrativos e poéticos de autores como Virginia Woolf⁹ (1882-1941). Como vocalista, destruiu a noção de que um cantor precisa ter uma boa voz pelos padrões convencionais, redefinindo assim o papel do vocalista na música popular. Como músico, iluminou diversos gêneros de música popular, incluindo o folk rock eletrificado e o country rock. A força de Dylan era evidente durante o auge da popularidade nos anos 60, mas sua influência ecoou através de várias gerações, enquanto muitas de suas canções se tornaram verdadeiras bandeiras populares e seus melhores álbuns viraram clássicos do cânone do rock n'roll.

Ao longo de seus mais de cinquenta anos de carreira, o músico nunca deixou de se reinventar. Tanto nos momentos de maior quanto de menor criatividade, a sua obra jamais se repetiu. Por conta desta inquietação permanente, seus fãs "sofrem" nos shows. "O músico

⁷ Foi um famoso músico e ator, nascido nos Estados Unidos, sendo mundialmente denominado como Rei do Rock.

⁸ Cantor e compositor americano de *folk music*. Seu legado musical é composto por centenas de músicas, baladas e obras improvisadas que abrangem desde temas políticos, músicas tradicionais até canções infantis (SHELTON, 2011).

⁹ Foi uma escritora, ensaísta e editora britânica, conhecida como uma das mais proeminentes figuras do modernismo britânico.

sempre apresenta novos arranjos para as velhas canções, de maneira a deixá-las irreconhecíveis” (SHELTON, 2011). Não contente com os “simples” título de cantor, compositor e poeta, Dylan já se arriscou como ator, cineasta, fotógrafo e até artista plástico, além de romancista com a publicação de seu primeiro romance *Tarantula* (1966), obra a qual será usada como objeto de pesquisa para a construção deste artigo. É um memorialista brilhante, como se vê em *Cronicles: volume one* (2004). Até para os críticos, definir Bob Dylan e seu legado literário é difícil, como afirma Rebinski:

Se fosse possível definir a complexidade de Dylan em uma palavra, a alcunha de ‘poeta’ talvez lhe caísse melhor (...) embora ele próprio refute, em uma atitude exageradamente modesta, a condição de poeta (...) Ele levou para a música a inquietação artística dos escritores Beatniks, outra influência de primeira ordem para o cantor. (REBINSKI, 2011: 46-47).

A “inquietação artística” citada por Luiz Rebinski mostra-nos as influências diretas e indiretas da “Contracultura” e da “Geração Beat” nas obras de Bob Dylan, as quais ultrapassam a barreira dos gêneros literários ou o que até mesmo o que se define por linguagem. Filho da geração beat, ele soube entrar e sair de fases históricas sem ver sua credibilidade arranhada, da mesma forma, nunca aceitou rótulos que limitassem sua atividade de cantor e compositor.

Para alguns estudiosos a poética das composições de Bob Dylan está ligada diretamente às ideias “contraculturais”, assim como os escritores beatniks faziam. Ele usa o som das canções para ecoar aos quatro cantos do mundo suas ideias e opiniões sobre o drama vivido pela sociedade americana, como afirma Cesar:

A poética desses autores preocupa-se com a realidade imediata e volta-se para a poesia social, tornando as palavras uma fonte de comunicação dirigida para diversos níveis, desempenhando um papel que a poesia literária não poderia aparentemente realizar. Em suas formas composicionais, a poesia-canção de Bob Dylan nos faz retomar o culto das baladas, do *blue* e da *folk music*, textos narrativos de que se vale o autor para transmitir sua mensagem social e contra-ideológica (CESAR, 1993: 14-15).

Em maio de 1966, após uma tumultuada turnê pela Inglaterra, devido ao formato rock dos shows, Dylan sofreu um grave acidente de moto que o afastou dos palcos e gravações até 1968. Durante este período de reclusão, entre 1964 e 1966, quando o estruturalismo francês¹⁰ começou a enfraquecer, Bob Dylan dedicou-se a escrever aquele que viria a ser seu primeiro romance *Tarantula* em 1966, mas que só foi publicado em 1971. A

¹⁰ Após a II Guerra Mundial, especificamente nos anos 60, o estruturalismo emergiu na França e foi a popularidade inicial do estruturalismo nesse país que o levou a se expandir pelo globo. O estruturalismo rejeitava a noção existencialista de liberdade humana radical e, ao invés disso, concentrava-se na maneira que o comportamento humano é determinado por estruturas culturais, sociais e psicológicas.

crítica literária não deu muito crédito a sua obra. Shelton (2011: 335), define o livro como “um enigma envolvido por um ponto de interrogação”, ou seja, sua linguagem de difícil compreensão torna cada sentença única, desenvolvendo um texto extremamente rico em imagens porém desconexo, e isso faz o leitor “emaranhar-se” em uma leitura densa, confusa, sem um aparente sentido lógico.

Tarântula

Tarantula é um livro anômalo, uma prosa rítmica, seguida ou interrompida por composições curtas em verso. Como um livro de poemas, há várias entradas e inícios nesta obra, ou seja, é possível lermos cada texto de forma isolada, pois não há uma lógica a ser seguida, não há narração sequencial, é um fluxo de palavras quase inconsciente. O livro começa em qualquer parte, e cada parte tem um título autônomo, como se fosse uma coletânea de cartas, mas vinculado de maneira sutil com as outras partes como uma poesia cheia de repetições e insistência. Não há um gênero textual específico em *Tarântula*¹¹, é uma composição que une prosa e poesia em um formato difícil de entender e interpretar. Sua forma escrita lembra as composições dos diálogos *nonsense*¹² de algumas peças teatrais vigentes na época (*Waiting for Godot* (1948) de Samuel Beckett; *A cantora careca* (1950) de Eugène Ionesco, entre outras), como se observa no trecho a seguir:

(...) tem “o quê” no meu jardim, diz ele ao telefone ao seu amigo bombeiro, wally/ o qual responde “não sei. não sei mesmo. eu não estou aí” diz o homem “como que você não sabe! o que está escrito no meu jardim” wally diz “o quê?” o homem diz “isso mesmo”... wally responde que está descendo um poste & pergunta ao homem se ele vê alguma relação entre doris day & tarzan. o homem diz “não, mas eu tenho uns livros do james baldwin & do hemingway” “não serve” diz wally, que pergunta outra vez “e entre um camarão e a bandeira americana? você vê alguma relação?” o homem diz, “não, mas eu assisto os filmes do bergman e gosto paca de stravinsky” wally tenta mais uma vez & diz “você é capaz de me dizer em um milhão de palavras o que é que a constituição tem a ver com uma pena?” o homem pensa um minuto & diz “não não sei não mas sou um grande admirador de henry miller” wally bate o telefone & o homem, Isso Mesmo, volta pra cama & começa a ler “O Significado de uma laranja” em alemão... mas ao anoitecer ele já está de saco cheio. (...)(DYLAN, 1966: 30-31)

Não podemos afirmar se Dylan teve contato com as peças do teatro do absurdo da época, ou se elas o influenciaram a escrever *Tarântula*, mas é possível afirmar que esses diálogos desconexos na criação do enredo, personagens e elementos ilógicos, têm como

¹¹ Tradução para o português brasileiro por Paulo Henriques Britto pela editora Brasiliense em 1986.

¹² Palavra da língua inglesa que significa “sem sentido”. É uma expressão inglesa que denota algo está sem nexos. Muito utilizada para denotar um estilo característico de literatura perturbada e sem sentido (VASCONCELOS, 1998).

objetivo reproduzir diretamente o drama psicológico em que estão imersos o homem e sociedade do pós-guerra, chegando à margem do absurdo. Para entendermos melhor o que é e como se concretiza essa literatura tida como nonsense, julgamos necessário conhecer como e porque esse termo é usado para classificar algumas obras literárias.

“Teatro do Absurdo” foi um termo criado pelo crítico literário inglês Martin Esslin (1918-2002), para procurar sistematizar ou agrupar um conjunto de dramaturgos que se aproximavam entre si em determinados preceitos e estéticas, além do fato de encenarem a problemática do homem contemporâneo do Pós Guerra e seus questionamentos frente às situações políticas, éticas e humanas. Segundo Esslin (1961), as peças do Teatro do Absurdo são tentativas de expressar a busca de como enfrentar um mundo que se tornou “desconexo, sem objetivo, absurdo”. Ele afirma que esse tipo de drama “encara corajosamente o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu sua explicação e significação central”. Para Esslin:

“Absurd” originally means ‘out of harmony’, in a musical context. Hence its dictionary definition: ‘out of harmony with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical’. In common usage, ‘absurd’ may simply mean ‘ridiculous’, but this is not the sense in which Camus uses the word, and in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd¹³. (ESSLIN, 1961: 23).

Em *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo* (1942), Albert Camus tomará o Absurdo como ponto de partida dessa sua obra, entendendo que esse sentimento comporá um certo tipo de “doença de espírito”, uma espécie de angústia. Assim, ele dirá que o único problema filosófico realmente sério é se vale a pena viver, se há um sentido na vida e na existência humana, ou buscar no suicídio uma resposta para questões que, provavelmente, não podem ser solucionadas. Para Camus, a sensação de absurdo viria da sensação de trágico da vida humana, assim, o suicídio seria uma tentativa de dizer que não se conseguiu compreender a vida e a razão da existência humana. Portanto, há uma separação direta entre o que é compreensível e aquilo que foge à capacidade racional de entendimento da realidade, já que a vida do homem se torna absurda, fora de harmonia com sua realidade, que não é muito clara e de simples compreensão.

Embora o termo seja aplicado apenas para peças de teatro, algumas características coincidem em outros gêneros textuais, como exemplifica Neiva Pitta Kadota (2006), ao

¹³ “Absurdo” originalmente significava “fora de harmonia” em um contexto musical. Donde sua definição de dicionário: “em desarmonia com a razão e a propriedade; incongruente, irracional, ilógico”. Em linguagem corrente “absurdo” pode querer dizer apenas “ridículo”, mas não é nesse sentido que Camus usa a palavra, nem tampouco é assim que é usada quando falamos do Teatro do Absurdo [tradução Bárbara Heliadora, 1968].

afirmar que o *nonsense* se concretiza ao apresentar o uso de vozes truncadas insinuando conflitos, espaços inimagináveis, gestos inacabados, personagens presas e diálogos cheios de jogo de palavras sem sentido que chega a desconstruir o conceito de gênero textual. E é baseado nessa desconstrução de gênero, através do nonsense da linguagem, que analisamos o romance *Tarântula*, de Bob Dylan.

Segundo Robert Shelton (2011), Dylan segurou o lançamento de *Tarântula* na época do seu acidente de moto em 1966, pois ele também tinha dúvidas como os críticos literários lidariam com a obra, afinal, o tratamento linguístico da obra causa certa estranheza no leitor. Compreender *Tarântula* não é uma tarefa fácil, a verdadeira poeticidade de seus textos reside no fato de que eles não obedecem a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso (CARA, 1985: 26). Assim, percebe-se no referido romance que Dylan muitas vezes “empresta” melodias de suas canções combinando-as com sua imaginação narrativa, criando uma mistura psicodélica de literatura e ritmo beat. No trecho a seguir, percebemos a “preocupação” do autor em mostrar para o leitor o ritmo da leitura através da expressão “bão balalão”, vejamos:

betty besta, brete preta bõ balalão! peta teve bebê bõ balalão! empresta o entrevado bõ balalão! amarra ele na roda bõ balalão! queima ele no café bõ balalão! corta ele com a peixeira bõ balalão! manda pra faculdade & alisa com uma baqueta bõ balalão! ferve ele na receita bõ balalão! da pra ele um elefante bõ balalão! vende eles pros médicos bõ balalão... betty besta, grete grande, bõ balalão! (...) (DYLAN, 1966: 30)

É como se o autor “capturasse” pensamentos soltos e em movimento para criar um gênero literário próprio. Em sua produção escrita, ele dá uma ênfase maior ao som da linguagem, livre das convenções narrativas e das amarras gramaticais. A prosa de Dylan assume uma característica rítmica capaz de transcender os signos da língua para sugerir aquilo que permanece além das palavras (sentimentos), e ao atingir essa profundidade literária ele quebra esse fluxo narrativo e evoca a poesia, produzindo uma verdadeira sinfonia de sons e imagens. O processo de poetização da prosa de Bob Dylan pode ser percebido na extrema habilidade com que o artista dispõe as palavras, harmonizando sons e silêncios através do excesso de pontuação confusa (ou a falta da mesma), como na seguinte passagem: “ó Aretha – serei teu boneco de vodu – me espeta – vamos machucar alguém – desenha em mim quem você quiser! ah por favorzinho – meu corpo bastardo – meu eu viscoso – penetrai-me – penetrai-me!” (DYLAN, 1966: 70). Essa prosa-poética mais preocupada com o trato especial à matéria audível, destaca-se em meio aos escritores que não reconhecem o devido valor e

importância dessa característica que constitui o sentido mais sensível das palavras: o som. Segundo Paz (1996), embora o ritmo seja suporte da poesia, não se pode dizer que ele seja um conjunto de metros. Os metros nada mais são que medidas, acentos, pausas e quantidades silábicas, enquanto o ritmo, como já mencionado, garante a musicalidade e a leveza da poesia. Essa leveza, está ligada à busca do artista de se distanciar do peso intrínseco à realidade, não se distanciar da realidade em si, mas fazê-la mais leve e agradável, o que possibilitará a “extração” de sensações, sentimentos e fará valer a arte que há na poesia. Em *Tarântula*, podemos notar a intensidade no trabalho sobre a variação na altura, intensidade, tom, duração e ritmo da fala, por meio do qual ele consegue construir trechos poéticos e musicais que nos remete ao som do jazz.

Embora menosprezada pela crítica midiática, alguns estudiosos e pesquisadores como McKeen¹⁴, Heylin¹⁵ e Shelton¹⁶ têm sido capazes de reconhecer a importância da obra de Dylan para a cena literária norte americana. Reconhecem seu caráter poético, imaginativo e espontâneo, apenas visto nas prosódias “bop espontânea¹⁷” de Kerouac. O aspecto sonoro da escrita beat é da maior relevância para se compreender a proposta libertaria dos escritores beatniks. Para que entendamos melhor o livro *Tarântula* de Bob Dylan, julgamos necessário que voltemos nossa atenção sobre a musicalidade dessa literatura, resultado da incorporação do jazz moderno, ou *Bebop*, na elaboração de uma escrita espontânea.

Segundo Santos (2004), a arte só tinha valor para os escritores beatniks se eles pudessem vive-la. Por isso, fizeram do Bebop mais que seu estilo musical preferido, mas uma atitude em relação à vida: o incorporaram no modo de andar, de falar e de guiá-los no processo de criação artístico literário. Santos afirma ainda que:

A alma dos anos 40 e o que viria a se tornar dos 50 em diante apareceu para eles na forma do jazz moderno. Passavam noites bebendo jazz e improvisando poesia na embriagues compartilhada com os músicos. Mesmo Neal Cassady que era beat mais pela alma que pela produção literária (bastante escassa), tinha grande potencial para improvisar súbitos versos incoerentes. (SANTOS, 2004: 06)

Além do modo de vida quase sem regras que incorporaram do mundo boêmio do jazz, os beats aplicaram as principais ideias do Bebop no seu modo de escrever prosa ou poesia. Eles trabalharam no sentido de criar uma prosódia musical, ou seja, ajustar as palavras

¹⁴ MCKEEN, William. Bob Dylan: a bio-bibliography. Connecticut. Greenwood Press, 1993.

¹⁵ HEYLIN, Clinton. Bob Dylan: behind the shades. New York. Summit Books, 1991.

¹⁶ SHELTON, Robert. No direction home: a vida e a música de Bob Dylan. Trad. Gustavo Mesquita - São Paulo: Editora Lafonte, 2011.

¹⁷ A prosódia bop espontânea de Kerouac foi uma intervenção muito importante, pois permitiu que os ritmos musicais de um *free jazz*, da improvisação, do *fluir*, passassem a ser o impulso determinante da escrita. (LOPES, Rodrigo Garcia. Jornal O Estado de S. Paulo, 23 de outubro de 1999).

à música, afim de que o encadeamento e a sucessão de sílabas fortes e fracas coincidam com os tempos fortes e fracos dos compassos. A prosódia bop é o resultado do acesso direto ao fluxo que percorre os níveis da consciência e que surge em explosões de palavras raramente revisadas e pouco pontuadas. Para Shelton (2011: 337), Dylan inspirou-se nos artistas desse movimento e compartilha com eles a decisão de produzir textos sob pressão, usando a linguagem com uma “negligência shakespeariana” pela gramática latina, com substantivos como adjetivos e letras maiúsculas como pontos de exclamação. Outro aspecto gramatical, muito recorrente em *Tarântula*, é o uso do sinal “&¹⁸”. Percebemos que na prosa-poética de Dylan, o uso desse sinal marca um ritmo constante, forçando uma leitura contínua, quase sem pausa. Esse recurso é mais forte quando o autor deixa de lado a pontuação e busca apenas na sonoridade, pequenos intervalos de respiração do leitor (perceptível quando lida em voz alta), como notamos no trecho a seguir:

cheio de caras & bocas & curiosamente pertencente ao corcunda armênio que lembra arthur murray que está muito grilado & pega sífilis & jane urubu entre na fossa só de olhar (...) murmúrios lancinantes no crepúsculo & gargantas partidas & levando no lombo & bebop onde as paredes do sul tremem & se chocam peitos & pesam gente da laia dos bandidos da donzela mariana & eu repito: minny duas-caras, pária do exército / christine (...) (DYLAN, 1966: 38).

Tarântula se concretiza nessa proposta rítmica, musical, mas textualmente confusa. A similaridade, anteriormente citada, entre os textos do Teatro do Absurdo e *Tarântula* extrapola o aspecto linguístico do nonsense, pois não se trata apenas da forma escrita apresentada, mas de um conjunto de valores ali intrínsecos. Segundo Gabrielle Goodchild (*apud* SHELTON, 2011: 336), se é possível atribuir um assunto à obra de Dylan, esse assunto é sobre o caos e o embate artístico para encontrar uma forma artística para expressar o caos. Assim como nas peças “absurdistas”, as personagens do livro de Dylan também vivem conflitos internos, ou seja, é o conflito entre a tendência humana de buscar significado para a vida e a incapacidade humana para encontrar algum significado. Nesse contexto o absurdo encontrado em *Tarântula* não significa o logicamente impossível, mas sim o humanamente impossível. Como podemos conferir na seguinte passagem¹⁹:

aqui onde eu estou morando, a única coisa
/ que segura
tudo é a tradição – como você pode ima-
/ ginar –

¹⁸ Sinal *tironiano* ou *ampersand* (anglicismo) é um caractere ou símbolo usado para substituir a conjunção aditiva “e”, geralmente utilizado em nomes de comércio ou empresa, daí ser muitas vezes denominado “e” comercial.

¹⁹ As citações de Bob Dylan feitas a partir deste ponto constam do livro *Tarântula*, trad. Paulo Henriques Britto, Editora Brasiliense, 1986.

não importa muito – tudo a meu redor
/ está podre...
não sei há quanto tempo que a coisa está
assim, mas desse jeito, em pouco tempo
vou ficar velho - & olha que eu só tenho
/ 15 anos –
o único trabalho aqui é na mina – mas
/ quem está
a fim de ser mineiro... me recuso a parti-
cipar duma
morte tão superficial (...)
(DYLAN, 1966: 103)

O trecho acima exemplifica a relação entre a consciência e a ação, ou seja, o narrador sabe que ele está preso ao tempo, quando diz que ficará velho, e tem a consciência necessária para entender que essa situação é humanamente impossível de mudar. Essa capacidade de pensar sobre si e sobre sua condição, vai gerando a consciência de liberdade, e revelará na alma humana um sentimento de angústia por ter esse conhecimento de não ser uma criatura com um destino traçado, tendo que fazer uma escolha, um caminho. Aqui podemos fazer um paralelo com o pensamento de Jean-Paul Sartre²⁰ (1970), em que o mesmo concebia como característica tipicamente humana o “não ser”, ou seja, é próprio do homem ser um ente não estático, não compacto, e não completo, passível de mudanças, pois se fosse completo e definido, não teria consciência e liberdade e, portanto, a possibilidade de escolha. Nesse sentido, é pelo exercício da liberdade que a conduta humana é impulsionada, gerando a incerteza, que busca sentido, e que produz a ultrapassagem de certos limites. A importância do existencialismo sartriano no pós guerra se dá na medida em que ele mostra a capacidade do homem de lutar, de mudar sua realidade através de sua liberdade de escolha, mesmo em um mundo de guerras ou de absurdos.

Outra passagem do texto em que Bob Dylan questiona os conflitos existenciais é a seguinte:

por quê que você tem tanto medo
das coisas que não fazem
sentido pra você? as pessoas te
passam na rua sem te ver o tempo
todo? os carros passam por você
sem te ver na estrada? por quê
que você tem tanto medo das coisas
que não fazem sentido pra você? você
rega suas passas todo dia? você tem
passas? tem alguma coisa no mundo
que faz sentido pra você? (DYLAN, 1966: 41-42)

²⁰ Foi um filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como representante do existencialismo. (COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre: uma Biografia*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008).

Todos estes questionamentos feitos por Dylan refletem a “temática raiz” das peças do Teatro do Absurdo: a condição humana, a existência do ser, suas relações, seus medos e angústias. A aparente falta de sentido na vida e a inquietude decorrente dessa situação, portanto, da consciência do absurdo, da fragilidade e da finitude da existência humana, da perda de significação dessa existência e do sentimento de angústia existencial. Buscar uma resposta para explicar tais conflitos, é o primeiro passo para fazer o homem “despertar” do seu “Sonho Americano”.

Mesmo dentro do caos da linguagem nonsense de *Tarântula*, Dylan é consciente o bastante para tecer pequenas críticas, quase imperceptíveis, ao momento pelo qual os Estados Unidos estavam passando (Guerra do Vietnã). Em um dos trechos anteriormente citado, ao dizer “*tudo ao meu redor está podre*” (p.103), o autor nos faz remeter imediatamente a Shakespeare: “*Tem algo de podre no reino da Dinamarca*” (Hamlet, Ato I, cena IV), frase esta supostamente usada por Shakespeare, para tecer críticas as mazelas e traições que ocorriam em seu tempo. Em outras passagens da prosa poética de Dylan, também é possível notar um discurso mais ácido do autor contra os conflitos e ideais religiosos que norteavam a sociedade americana:

“quero quatro xícaras de SS nazista –
uma colher de sopa de católico – cinco
/ paranóicos horrendos –
um pouco de búfalo – 250 gramas de
/ comunista –
seis xícaras de rebelde – dois ateus buni-
tinhos –
uma garrafa de rabino – uma colher de
/ chá de
liberal amargo – algumas pílulas anti-
/ bebê –
três-quartos de black power –
uma pitada de pó de galo limão –
alguns capitalistas estrela-de-davi & bas-
/ tante
gente gorda chei da grana”
(DYLAN, 1966: 104-105)

Podemos inferir que essa “receita” criada por Bob Dylan é uma tentativa em recriar uma sociedade sem divisões religiosas, mais igualitária e solidária. Afinal, não é a religião que divide os homens, mas os homens que se dividem em religiões e consequentemente em ideais distintos. Religiosidade independe de sedes, títulos, rituais, e muito menos de hierarquia, é apenas a crença em um ser superior, um ser capaz de guiar a decidir o destino da humanidade. E este, é mais um ponto em comum entre *Tarântula* e as obras absurdistas: a religião.

Ao tratarmos do tema religião nas peças do Teatro do Absurdo e em *Tarântula*, temos que ter em mente que desde os primórdios, que elas funcionam como manipuladoras da sociedade e do homem, já que através da coação, inclinam o ser humano a utilizar máscaras como forma de refrear seus impulsos mais elementares, como forma de estabelecer uma determinada ordem ao mundo (COSTA, 2011). A religião, dessa forma, tornar-se um dos principais guias da moral e do comportamento humano, e isso o leva a viver em estado absurdo de espera. Muitos dramaturgos como Edward Albee²¹ (1928), por exemplo, questionavam a existência de uma divindade e sua relação com o homem. Parafraseando Camus (2005), podemos inferir que com a provável inexistência de Deus, todos os homens estão “condenados” a viver essa vida lucidamente e têm de encarar de forma consciente o “absurdo da existência humana”, já que se deve apenas reconhecer a condição absurda. Contudo, sem o símbolo da divindade, ou seja, sem Deus, não há valores morais supremos e socialmente instituídos.

Segundo Shelton (2011), a partir dos anos 1940, Dylan descobriu que a filosofia dos cartazes e faixas de protesto já não era mais o suficiente, ele queria mais. Seguindo as ideias de Sartre (1905-1980) e Camus²² (1913-1960) ele adere ao existencialismo das ruas que vinha menos do pensamento organizado do que da reação emocional. Se pensarmos no “homem do absurdo” de Camus e compararmos ao “homem Sartreano”, perceberemos que ambos rejeitam o desespero e comprometem-se com a angústia e a responsabilidade de amar. Ambos os autores consideram a liberdade individual algo essencial para sua libertação da pobreza, opressão política e outras limitações. Segundo Pereira (2010:40), para Camus a constatação do absurdo é o início e não o fim: ele restringia o absurdo ao confronto entre o homem e o mundo, enquanto Sartre é mais generalista. Tal assunto fica demonstrado na obra *O Mito de Sísifo* (1942), e em Sartre, na sua obra *A Náusea* (1938), em que a personagem Antoine Roquentin é assaltado por um mundo de horrores e feiura, num nonsense intragável. Em Camus, o conceito de absurdo remete para a liberdade, enquanto em Sartre remete para a sujeição, para a aceitação e o convívio com o inevitável. Contextualizando com Dylan, Shelton afirma que:

²¹ Edward Franklin Albee é um dos maiores expoentes do teatro americano atualmente. Dramaturgo renomado, ganhador de três Prêmios Pulitzer. Suas peças são de caráter psicológico, analisam e desmascaram as crises do homem e da sociedade atual, questionar a burguesia americana e o conformismo social. (WILSON, Robert. *Edward Albee: a bibliographical Checklist*. New York. American book, 1983).

²² Escritor, romancista, ensaísta, dramaturgo e filósofo francês nascido na Argélia. Foi também jornalista militar engajado na Resistência Francesa e nas discussões morais do pós-guerra. (www.nobelprize.org).

Dylan também se lançou numa busca angustiada por honestidade em meio à consciência da morte e do desespero, à qual o indivíduo não deve sucumbir. Nas ruas, ele pesava suas angústias e responsabilidade, contrapondo a própria solidão à multidão solitária, preenchendo a absurda vida no *rock* com criações absurdistas da sua imaginação, para ele, todos eram “pessoas reais” (SHELTON, 2011: 378).

Esse existencialismo que permeava os pensamentos de Dylan está intrinsecamente empregado em *Tarântula*, assim como nas peças do “movimento absurdista”. Cada página transpira essa busca incessante por algo que não se sabe o que é, algo que não se explica, tanto por parte das personagens quando pela do próprio narrador. Em sua prosa poética, assim como os autores do Absurdo ao longo deste artigo citados, Dylan também questiona a existência de um ser superior (Deus) e a ideia dos “finais felizes”:

ao longo de ventos negros & sextas-feiras brancas, eles levam água & gritam de selva & lenny imune à matemática, ele, esse charlatão sujo – deus vagabundo... planta flores nos alforjões deles & fala de Jesus o bravo & se formando – tragédia, orgulho ferido, superficial & não é mais profundo que a comédia – morde o caminho dele, seu barulho, sua sombra... renuncia a mente e o coração da luz e aprova a sina, a curva & a farsa do happy ending... (DYLAN, 1966: 51).

A busca metafísica por um final feliz que permeia o homem é considerada por Camus um tipo de fuga da realidade não compreendida ou considerada absurda, pois as religiões e, principalmente, o cristianismo proporcionariam essa sensação ao homem. Mesmo que a humanidade sofra e não compreenda o mundo à sua volta, as religiões propõem um tipo de bálsamo metafísico, pois as pessoas que acreditam (ou são levados a acreditar) na transcendência e na existência de Deus, em um tipo de “salvação pós-morte” que se deva merecer. Essa sensação de salvação da vida e da alma humana traz ao homem um alívio, que lhe traria sentido à vida.

Desde o início, percebemos que a obra de Dylan atinge de forma direta os valores empreendidos em uma determinada época do pensamento humano, que imperava o conformismo social e o consenso ideológico. *Tarântula* reflete o mundo de Bob Dylan e seu processo de criação e descoberta, reflete memórias turvas, confusas, exaustivas e “delirantes”. O nonsense é apenas um recurso estilístico usado pelo autor para traduzir suas angústias existenciais: a liberdade e a condição humana, assemelhando-se temática e esteticamente com as peças do Teatro do Absurdo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Embora textualmente confusa e de difícil compreensão, como dito inúmeras vezes ao longo desta pesquisa, *Tarântula* (1966) de Bob Dylan configura-se como uma das obras mais emblemáticas de sua época. Se for possível compará-lo com algo, este seria um caleidoscópio²³, pois mesmo fora dos padrões estético-literários da época, *Tarântula* tem o poder de modificar-se a cada página, a cada sentença, a cada retomada feita pelo leitor.

As aproximações e comparações desta obra com as produções da literatura Beat e as obras do Teatro do Absurdo feitas neste artigo, são apenas um exemplo de como esse romance pode vir a tornar-se um marco da literatura contemporânea, uma vez que a mesma dialoga com várias áreas de pesquisas humanas como a linguística, a música, intertextualidade, tradução e etc. Dylan ao produzir essa “prosa-poesia elétrica” agressiva e plural, confirma toda a sua capacidade criativa e imaginativa no campo da produção artístico-literária, confirmando sua relevância para a cultura universal.

Admitimos que *Tarântula* é de uma leitura difícil: às vezes engraçada, às vezes muito violenta, mas originalmente inventiva e sem dúvidas, desafiadora. Contudo, é necessário encarar *Tarântula* e suas teias, pois elas podem levá-lo a por o “pé na estrada”, seguindo a *Highway* literária de Bob Dylan.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BEHLE, Nanashara Fagundes. *Relevância e Teatro do Absurdo: uma análise crítica da teoria*. XI Salão de Iniciação Científica – PUCRS, p. 2806-2808, Ago. 2010.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- BRECHT, Friedrich. BERTOLD, Eugen. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BUENO, André & GÓES, Fred. *O que é a Geração Beat*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo, Ática, 1985.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. 2. ed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro. Record, 2005.
- CESAR, Ligia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- COSTA, César Augusto Soares da. *Religião e modernidade: aspectos sociológicos*. Disponível em: <http://www.eumed.net/rev/cccss/11/casc.pdf>. Acessado em novembro de 2011.

²³ É um aparelho óptico formado por um tubo com pequenos fragmentos de vidro colorido, que, através do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados, apresentam, a cada movimento, combinações variadas e de agradável efeito visual.

- DYLAN, Bob. *Tarântula*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Crônicas: volume um*; Trad. Lúcia Brito. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.
- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. London: Penguin Books, 1980.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *Cultura e contracultura: relações entre conformismo e utopia*. Revista Facom, São Paulo, n.º. 21, 2009, p. 01-10.
- HEYLIN, Clinton. *Still on the Road: The Songs of Bob Dylan Vol. 2: 1974-2006*. Chicago: Chicago Review Press, 2010.
- HILLS, Ken. *A Guerra do Vietnã*. São Paulo: Ática, 1996, p. 07-10.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LUCENA, Luiz Carlos. *Rock, sonho e revolução: a música contando a história dos anos 60*. São Paulo, Sampa, 2001.
- MUGGIATI, Roberto. *O yin e o yang*. Revista Cult, São Paulo, n.º. 160, p. 30-32, Ago. 2011.
- OLIVEIRA, Robespierre de. *A dialética da libertação: contracultura e sociedade unidimensional*. Revista Cult, São Paulo, n.º. 152, p. 55-57, Nov. 2010.
- PAES, Maria H.S. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.
- PAZ, O. *Verso e Prosa*. In: Signos em Rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEKAR, Harvey. *Os Beats: graphic novel*; Trad. Érico Assis – São Paulo: Saraiva, 2010.
- PEREIRA, Carlos A. M. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PEREIRA, Sérgio Paulo Lamarão. *Da Não Inteligibilidade do Mundo à Dignidade Humana. Uma Ética da Revolta*. Projeto de investigação para obtenção do Grau de Mestre em Filosofia. Porto, 2010.
- PIMENTEL, Amália. *Jack Kerouac: as pegadas que sua estrada deixou na literatura*. Revista Literatura, São Paulo, n.º. 36, p. 55-63, Mai. 2011.
- REBINSKI, Luiz. *Dylan, nada acabou*. Revista da Cultura, São Paulo, v. 48, p. 46-47, jun. 2011.
- SANTOS, Lucas Moreira dos. *Beat bat bump! Bebop! Dig it?? Ensaio com beatniks. A musicalidade jazzística de uma poética espontânea*. Revista Urutágua, Maringá, n.º. 05, Mar. 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. Trad. Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1970.
- SHELTON, Robert. *No direction home: a vida e a música de Bob Dylan*; Trad. Gustavo Mesquita - São Paulo: Editora Lafonte, 2011.
- TEIXEIRA, Heitor D. Duarte. *O outro lado do American Way of Life: o retrato da desilusão através da literatura norte-americana do século XX*. Universos da história, Rio de Janeiro, n.º. 01, 2008, p. 32-51.
- TYTELL, John. *Naked Angels: the lives and literature of the Beat Generation*. New York, McGraw Hill, 1976.
- VASCONCELOS, Filomena Aguiar de. *Sentido do não-sentido: contribuições para uma reflexão sobre a escrita nonsense*. Revista Línguas e Literatura, Porto, n.º. 15, p. 35 – 56, 1998.
- WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L& PM, 2009.