

MY WILD LOVE: TRADUZINDO A CANÇÃO DE TRABALHO DO THE DOORS

MY WILD LOVE: TRANSLATING THE DOORS' WORK SONG

Fernando Villatore

RESUMO: Banda de rock que se estabeleceu no auge da contracultura nos Estados Unidos e que dialogava com a tradição musical americana, o The Doors grava, em 1968, a canção “My wild love”, referência manifesta às canções de trabalho forçado das chains gangs dos presídios do sul dos Estados Unidos na primeira metade do século passado. Traduzi-la para o português e comentá-la criticamente, apresentando e discutindo sua significância à luz da atualidade bem como os métodos e escolhas tradutórios, é o objetivo do presente estudo. O resultado final, com letra e música – parte de um trabalho de versão de canções do grupo californiano que integra dissertação de mestrado intitulada Transcanção: ‘transcrição’ e performance de canções do The Doors –, poderá ser conferido no site <https://transcancao.wixsite.com/thedoors> (em construção).

PALAVRAS-CHAVE: The Doors; canções de trabalho; chain gang; tradução; versão de canções.

ABSTRACT: Rock band that establish itself in the peak of the counterculture in the United States and that dialogued with the American musical tradition, The Doors record, in 1968, the song “My wild love”, a manifest reference to work songs of southern prisons’ chain gangs of the U.S. in the first half of the last century. The goal of this study is translating it into Portuguese language and making its criticism, presenting and discussing its significance in the light of the present as well as our translating methods and choices. The final result, with lyrics and music – which integrates a work of versions of songs of the Californian group and composes a master’s thesis named Transcanção: ‘transcreation’ and performance of The Doors’ songs – will be available for appreciation at the site: <https://transcancao.wixsite.com/thedoors> (work in progress).

KEYWORDS: The Doors; work songs; chain gang; translation; version of songs.

*Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar.*

Quando os *Doors* registraram “My wild love” no TTG Studios, em Los Angeles, para o terceiro álbum do grupo, *Waiting for the sun*, John Avery Lomax e Alan Lomax eram já conhecidos por seu trabalho de pesquisa e gravação *in loco* de canções de trabalho para o “Arquivo de Cultura Folclórica” da “Biblioteca do Congresso” dos Estados Unidos, entre as quais as notáveis canções das *chain gangs* dos presídios do sul do país. O ano era 1968. As *chain gangs* haviam sido legalmente abolidas há mais de uma década, os movimentos pelos direitos civis se alastravam pelo mundo, a luta contra a segregação racial no sul dos Estados Unidos havia se intensificado desde o aparecimento dos *Freedom Riders* em 1961, a *Parchman Farm* (nome pelo qual era conhecida a “Penitenciária Estadual do Mississippi”, onde os Lomax, pai e filho, haviam registrado boa parte de seu trabalho mais famoso) havia sido reformulada para tornar-se uma prisão convencional de segurança máxima e as canções de trabalho prisioneiro estavam gradualmente desaparecendo, resistindo somente em pontos isolados do sistema penitenciário norte-americano. As últimas gravações feitas por Alan Lomax, depois da morte do pai, datam do final da década de 50, tendo-se notícia ainda de significantes registros feitos pelo pesquisador Bruce Jackson em uma última incursão por penitenciárias do Texas nos anos sessenta (cf. GIOIA: 2006, cap. 11, par. 55-56, eBook Kobo)¹. Àquela altura, tendo o esforço dos Lomax e de seus sucessores em contribuir com a documentação das raízes de parte significativa da música popular americana se tornado reconhecido no país, é de se supor que os integrantes do *The Doors* e sua equipe tivessem, de alguma forma, entrado em contato com o que já havia sido publicado como resultado dessa pesquisa bem como com o que as canções de trabalho prisioneiro representavam para a formação do blues e da música *folk* norte-americana. Em um primeiro momento,

¹ Por se tratar de livro digital sem paginação ou referência de localização fixa, utilizaremos, juntamente aos detalhes da edição utilizada, os nomes das seções ou números dos capítulos e a contagem dos parágrafos dentro dos mesmos

basta uma rápida audição de “My wild love” e seu arranjo praticamente à capela, acompanhado unicamente de palmas e pés que batem o chão nos tempos fortes, para verificarmos o que aqui se propõe: a canção dos *Doors* é uma (re)leitura crítica, uma transparente referência às canções de trabalho forçado das *chain gangs* do sul dos Estados Unidos. De acordo com Jerry Hopkins e Daniel Sugerman, em *No one here gets out alive* (1997), a mais famosa biografia da banda, os arranjos de *Waiting for the sun* foram praticamente todos criados em estúdio. Em “My wild love”, declara-se, “os *Doors* desistiram do arranjo e a transformaram em uma canção de trabalho, chamando todos que estavam presentes no estúdio [...] para bater palmas, bater os pés no chão e cantar em uníssono”². Em um segundo momento, podem ser identificadas em “My wild love” outras características que fazem parte do universo das canções de trabalho: primeiramente, na letra, tais como a repetição de palavras no início dos versos, o uso de “bordões”, a presença de identidade sociocultural e temática marginais, a representação de um inconsciente coletivo e/ou lugar comum, etc.; e depois, na música, tais como uma melodia simples (com pequenas e sistemáticas alterações da prosódia musical) e circular, de caráter mântico, um ritmo bem marcado (sem alterações e com ênfase no primeiro tempo forte de cada compasso), o uso de “bordões melódicos” e, por fim, uma estrutura de pergunta/resposta ou ascendente/descendente. O nosso trabalho aqui será buscar interpretar criticamente os elementos citados e reproduzi-los na tradução (o que será feito mais detalhadamente na quarta seção deste trabalho) com o intuito de criar uma estrutura musical e poética paralela.

Canções de trabalho e as *chain gangs*

² [As traduções de citações em inglês que aparecem no texto foram feitas pelo autor desta pesquisa.] “[...] the Doors gave up on the music and turned it into work song by getting everyone present [...] to clap their hands, stamp their feet, and chant in unison” (HOPKINS, J.; SUGERMAN, D.: 1997, p. 179).

As canções de trabalho estendem-se por uma ampla gama de possibilidades de categorização, desde canções de trabalho forçado, como as de trabalho escravo ou prisioneiro, até canções de trabalho eletivo, como as canções de marinheiro, lavradores ou peões de boiadeiro, embora a fronteira entre trabalho eletivo ou forçado seja, em alguns casos, muito tênue. A nós nos interessa, para efeito desta pesquisa, as canções de trabalho prisioneiro, particularmente as das *chain gangs*, pelo fato de serem as que mais se aproximam, em seus aspectos formais, de “My wild love” — a aparentemente anacrônica canção de trabalho do *The Doors*. Esse tipo de canção, designado para acompanhar o trabalho forçado de detentos, possui, em geral, estruturas métricas, melódicas e rítmicas elementares, de modo a estabelecer uma cadência para o labor que sirva ao mesmo tempo como incentivo e como fator unificador do ritmo e andamento da labuta, proporcionando, paralelamente, a possibilidade de improvisação, de comunicação entre os envolvidos na execução das tarefas e, ainda, evitando acidentes nos casos em que movimentos aleatórios possam eventualmente comprometer a segurança do trabalho em serviços que utilizem ferramentas pesadas ou cortantes.

Conforme formulado pelo pianista e crítico musical Ted Gioia, em seu livro *Work songs* (2006), a música, “quando admitida no sentido de servir às necessidades das pessoas, verdadeiramente amplia o seu alcance e torna-se mais do que isoladamente uma ocupação de músicos no palco ou no estúdio de gravação, entrando em conjunção, nas mais infinitas maneiras, com os indivíduos em si e com o mundo ao seu redor”.³ O filósofo britânico J. L. Austin, no livro *How to do things with words*, de 1962, prossegue Gioia,

[...] descreveu uma classe de atos da fala que ele chamou de “performativos” por sua propriedade de realizar tarefas, de “fazer” coisas, literalmente. [...] Quando alguém diz “Eu prometo te pagar os dez reais amanhã”, ou “Eu te aceito Susana como minha esposa” [...], essas pessoas não estão somente descrevendo o mundo, mas verdadeiramente

³ “when allowed to serve the needs of people, [...] [music] actually broadens its scope. It becomes more than just the isolated pursuit of performers on a stage or in a recording studio, and enters into a myriad of intimate relationships with individuals and the surrounding world” (GIOIA: 2006, Introduction, par. 13, eBook Kobo).

transformando-o em alguma medida, alterando-o através de suas palavras. A música também pode fazer o mesmo, embora nós frequentemente não nos demos conta disso. [...] Eu tenho percebido, desde muitos anos [...], que nesses “performativos” da música [...] pode estar contido seu poder de mudar nossas vidas ao invés de somente funcionar como uma amena trilha sonora.⁴

As canções de trabalho prisioneiro serviam, nesse sentido, a diversos propósitos. O principal, como mencionado anteriormente, era provavelmente manter o ritmo e a motivação para o trabalho. Estamos aqui falando, no caso específico das *chain gangs*, de jornadas que começavam às quatro da manhã e estendiam-se até o anoitecer, dez horas por dia, seis dias por semana, o que claramente levava os trabalhadores à exaustão (cf. GIOIA: 2006, cap. 11, par. 25). Criar um andamento que fosse o mesmo para todos, além de palavras e melodias que pudessem funcionar como alívio, amparo ou descontração, atenuaria, alegadamente, o peso e a quantidade de labuta impostos aos condenados. Além disso, as canções poderiam operar também como uma forma de comunicação entre os detentos. Ainda segundo Ted Gioia (2006),

Assim como qualquer trabalhador, os condenados contavam com a música para aliviar o peso do trabalho e coordenar o esforço individual com o esforço do grupo. As letras das canções desempenhavam, sem dúvida, um papel simbólico, e serviam muito frequentemente como uma espécie de código dentro do círculo de participantes. [...] As canções, provavelmente, também ajudavam a proteger os indivíduos que as cantavam. Como explicou Bruce Jackson⁵, “elas evitavam que um homem fosse individualmente punido com o chicote por trabalhar muito devagar. As canções mantinham todos no mesmo ritmo para que ninguém pudesse ser surrado até a morte por mera fraqueza”. Esse tipo de violência era um risco real nas prisões do sul, onde a ameaça do açoite estava sempre presente. [] Os prisioneiros também se tornavam mais positivos [...]. Como uma rara oportunidade de expressão individual – ou de grupo – em meio ao sofrimento, as canções funcionavam, segundo

⁴ “[...] described a class of speech acts that he called ‘performatives’ because they could actually perform tasks, could literally ‘do’ things. [...] When someone says ‘I promise to pay you ten dollars tomorrow,’ or ‘I take thee Susan to be my wife’ [...], they are not just describing the world but are actually changing it in some small measure, altering it through the words they are speaking. Music can do this too, although we are often oblivious to the fact. [...] For many years now, [...] I have felt [...] that [in the musical performatives] [...] may reside the power that music still has to change our lives and not just provide an unobtrusive background soundtrack.” (Ibid., Introduction, par. 15)

⁵ Bruce Jackson (Nova Iorque, 1936) é pesquisador e professor de cultura folclórica americana na Universidade de Buffalo, no estado de Nova Iorque.

menciona Jackson, “como um cano de escape para as tensões, frustrações e ódios dos detentos”⁶

As gravações das canções de trabalho nos presídios americanos

Embora não tenham sido os pioneiros no trabalho de gravação de canções de trabalho, dentro e fora das prisões norte-americanas, John Avery Lomax e seu filho Alan Lomax são sem dúvida os mais conhecidos, sendo deles o maior acervo de gravações desse tipo reunido na “Biblioteca do Congresso” dos Estados Unidos. Seu livro *American ballads and folk songs*, de 1934, é uma das maiores compilações de canções de trabalho existentes com intuito de preservar a cultura musical com mínima influência externa (cf. GIOIA: 2006, cap. 11, par. 13-17). A respeito de sua incursão nas penitenciárias do sul do país para colher material para o livro, os Lomax (LOMAX, J.; LOMAX, A., 1994) declararam que

Foi uma experiência inesquecível. Rostos negros, ávidos, vibrantes, corpos a se agitar, o tinido do metal marcando a batida da canção, melodias tais que só podiam vir de vozes sem treino – livres, indomadas, ressonantes – unidas para cantar uma espécie de melodia semibárbara com letras ásperas e cruas, às vezes diretas e contundentes, resultando em um efeito tocantemente belo e emocionante. Enquanto por todos os lados estavam outros homens, atentos e vigilantes, com armas nas mãos! Sim, concordamos que muito da música folclórica nasce do sofrimento [...]. Essa nota de tristeza pronuncia o intenso e constante anseio dos condenados negros por liberdade, pela volta ao lar e por “Rosie”⁷.⁸

⁶ “As with workers on the outside, convicts relied on the music to alleviate the drudgery of their labor and coordinate the effort of the individual with the rest of the group. The words of the songs also no doubt played a symbolic role, and must often have served as a type of code language within the inner circle of participants. [...] These songs must also have helped to protect the individuals who sang them. As Bruce Jackson has explained: ‘They kept a man from being singled out for whipping because he worked too slowly. The songs kept all together, so no one could be beaten to death for mere weakness.’ Violence of this sort was a real risk in southern prisons, where the threat of the leather strap was ever present. [] Yet prisoners also derived more positive [...]. By offering a rare opportunity for self-expression – or rather group expression – in the midst of suffering, the songs provided, as Jackson points out, an ‘outlet for the inmates’ tensions and frustrations and angers.” (GIOIA, op. cit., cap. 11, par. 22-23)

⁷ “Rosie” é uma canção de prisioneiros negros, possivelmente com raízes em cantos de escravos, em cuja letra um homem pede incisivamente a uma mulher, “Rosie”, a qual estaria do lado de fora da

O trabalho feito por Alan Lomax, após a morte do pai, na instituição penal *Parchman Farm* (nome pelo qual era conhecida a “Penitenciária Estadual do Mississippi”, conforme citado anteriormente)⁹, deu origem a vários e preciosos registros de canções de presidiários, entre eles o disco *Prison songs: historical recordings from Parchman Farm, 1947-48, vol. 1: murderous home*, de 2009. De acordo com Ted Gioia (2006), “essas históricas gravações figuram entre os mais importantes documentos de canções de trabalho prisioneiro nos Estados Unidos”.¹⁰

As pesquisas dos Lomax e seus contemporâneos sobre as canções nos presídios do sul do país durante a primeira metade do século XX impulsionaram também outras realizações sobre o assunto no campo das artes. *E aí meu irmão, cadê você?*¹¹, longa-metragem dos irmãos Cohen lançado em 2000, retrata, de forma bem humorada, um pouco da história da *Parchman Farm* e das *chain gangs*. O filme, que possui nos créditos iniciais a curiosa indicação de ter sido baseado na Odisseia, de Homero, conta a história de três fugitivos de uma *chain gang* que estão em busca de um tesouro escondido durante a “Crise de 29” no Mississippi. O líder do grupo, ao voltar para casa, encontrará sua esposa prestes a se casar com um pretendente, não sem antes enfrentar, junto a seus dois companheiros de prisão, vários obstáculos no

prisão, que ela seja sua e que cumpra a promessa de não se casar enquanto ele não for solto. O “anseio por ‘Rosie’” citado pelos Lomax funciona metonimicamente como o anseio que cada preso tinha em poder reencontrar e viver com suas namoradas ou esposas, ou, no caso dos solteiros ou descompromissados, o anseio por encontrar um par amoroso. Na canção, gravada por Alan Lomax e lançada no álbum *Prison Songs* (cf. nota 11), os detentos cortam lenha enquanto cantam. A influência da canção na formação do blues americano é visível.

⁸ “The experience was unforgettable. Eager, black, excited faces, swaying bodies, the ring of metal to mark the beat of the song, tones such as can come only from untrained voices – free, wild, resonant – joined in singing some semibarbaric tune in words rough and crude, sometimes direct and forceful, the total effect often thrillingly beautiful. While all around sat other men, alert and watchful, with guns in their hands! Yes, we agree that much of the folk music grows out of suffering [...]. This note of sadness voices the Negro convict’s intense and constant longing for freedom, home, and ‘Rosie’”. (LOMAX, John A.; LOMAX, Alan, 1994, p. xxxiii)

⁹ A *Parchman Farm* assemelhava-se, mais do que a uma prisão, a uma *plantation* à moda antiga da era pré-abolição no sul dos Estados Unidos, onde a maioria dos detentos era de negros, vigiados por uma quase totalidade de brancos. (cf. GIOIA, op. cit., cap. 11, par. 7)

¹⁰ “These landmark recordings rank among the most important documents of prison work songs in America.” (GIOIA, op. cit., Recommended Listening)

¹¹ Título original: *O brother, where art thou?*

caminho de volta, incluindo a sedução de três, digamos, “sereias modernas”. O destaque do longa fica para a trilha sonora, que conta, como se pode prever, com canções que tem suas raízes no período histórico citado, sendo que a canção de abertura corresponde ao original de “Po’ Lazarus”, gravada por Alan Lomax em 1959 na *Parchman Farm* e interpretada pelo detento James Carter no grupo então denominado *James Carter and the Prisoners*. A canção foi lançada por Lomax como a faixa de número dois do álbum intitulado *Southern Journey, Vol. 5: Bad Man Ballads — Songs Of Outlaws And Desperadoes*, de 1997. Surpreendentemente, a trilha sonora de *E aí meu irmão, cadê você? (O BROTHER, where art thou? (Soundtrack)*, 2000) foi um grande sucesso de vendas, com aproximadamente oito milhões de cópias vendidas em 2015, além de ter recebido o Grammy de “Álbum do Ano” em 2002. Pode-se dizer que o imprevisível sucesso obtido pelo disco, em primeiro lugar, é uma indicação do fascínio que a complexidade, por trás de sua aparente simplicidade estética, causa nas pessoas enquanto instrumento de denúncia e de celebração simultaneamente, e depois, que demonstra o interesse e a identificação da sociedade americana com a formação de seu patrimônio musical em dois de seus estilos mais representativos, o folk e o blues, ambos devedores de créditos ao que as canções de trabalho representam dentro do espectro cultural dos Estados Unidos. James Carter viveu o suficiente para ver, com surpresa, o tardio sucesso de sua interpretação de “Po’ Lazarus”. Sobre isso, comenta Ted Gioia (2006):

Talvez essa complexidade das canções de trabalho nos ajude a entender de que maneira uma performance como a de “Po’ Lazarus”, gravada na “Penitenciária Estadual do Mississippi”, em 1959, pode se tornar a principal faixa de um álbum vencedor do Grammy em 2002, batendo Michael Jackson [...]. A extraordinária recepção popular da trilha sonora [...] deve ter se tornado um fenômeno intrigante para os executivos da indústria do entretenimento que participam das cerimônias do Grammy. De fato, muito da música ali contida dificilmente poderia ser descrita como “comercial” [...]. Essa canção de trabalho prisioneiro estava tão integrada à vida cotidiana que James Carter, o intérprete principal, sequer se lembrava de ter participado da gravação. Sua surpresa beirava a perplexidade quando, quase quarenta e dois anos depois de ter sido gravado por Alan Lomax, lhe foram entregues um disco de platina e um cheque no valor de vinte mil dólares pelos direitos autorais de sua

interpretação na gravação da canção. Entrevistado pelo *New York Times*, Carter admitiu não ter a mínima memória da visita de Lomax. Mas quando lhe disseram que sua gravação estava ultrapassando Michael Jackson na vendagem, Carter deu uma tragada em seu cigarro, matutou por um momento e então respondeu: “Diga a Michael que eu vou diminuir a marcha para que ele possa me alcançar”.¹²

My wild love: tradução e crítica

O escritor e crítico musical Paul Williams declara, no encarte de *Perception* (DOORS, 2006)¹³, que *Waiting for the sun* é um disco “muito consistente em relação à tradição do rock, ao contrário de ser algo descartável ou ‘água com açúcar’. ‘My wild love’ é uma espécie de canto das *chain gangs* feito à capela, muito distante do que possa ser considerado trivial esteticamente”¹⁴. Paradoxalmente, quando o grupo, segundo o guitarrista Robby Krieger, teve de entrar em estúdio após o sucesso dos dois primeiros álbuns para cumprir o contrato com a gravadora, o *The Doors* estava passando pela “síndrome do terceiro disco”, o que significaria que as bandas geralmente teriam músicas suficientes para gravar somente um ou dois álbuns antes de sair em turnê para promover o trabalho e ficarem sem tempo suficiente para compor novas canções¹⁵. Como resultado, boa parte das letras e praticamente todas

¹² “Perhaps this complexity in the work song helps us understand how a performance such as ‘Po Lazarus’, recorded at the Mississippi State Penitentiary in 1959, could become the lead track on a Grammy-winning recording in the year 2002—beating out Michael Jackson [...]. The tremendous popular response to the soundtrack [...] must have seemed a puzzling phenomenon to entertainment industry executives gathered at the Grammy ceremonies. Indeed, much of the music could hardly be described as ‘commercial’ [...]. This prison work song was so integrated into its day-to-day setting that James Carter, who was the lead performer, even forgot his role in making the recording. His surprise bordered on stupefaction when he was presented with a platinum record and a royalty check for \$20,000 almost forty-two years after his performance for the visiting Alan Lomax. Interviewed by the *New York Times*, Carter admitted that he had no memory whatsoever of Lomax’s visit. But when told that his recording was outselling Michael Jackson, Carter took a puff on his cigarette, mused for a moment, then replied: ‘You tell Michael that I’ll slow down so that he can catch up with me’. (GIOIA, op. cit., cap. 11, par. 59)

¹³ Edição comemorativa do 40º aniversário do *The Doors* contendo versões remasterizadas dos seis álbuns de estúdio da banda, além de vários extras.

¹⁴ “very consistent with the rock tradition rather than a ‘bubblegum’. ‘My wild love’ is an a cappella chain-gang sort of chant, again very far from anything aesthetically ordinary” (WILLIAMS, in DOORS: 2006, encarte de *Waiting for the sun*, p. 3).

¹⁵ Cf. WILLIAMS, *ibid.*, p. 3.

as músicas e arranjos tiveram de ser feitos antes ou durante as sessões de gravação do disco. “My wild love” parece não ter sido uma exceção. O engenheiro de áudio Bruce Botnick¹⁶ (in DOORS, 2006) revela que, àquela altura, no início de 1968,

o *The Doors* tinha se tornado um fenômeno de audiência. Todo mundo queria estar ao redor da banda. As “marias-chuteiras da música”, que mais tarde viriam a ser conhecidas como *groupies*, estavam por toda parte, e havia fartura de bebida e maconha. Algumas dessas pessoas viriam a fazer parte do coro de *backing vocals* “murmurados” ao fundo de “My wild love”. [grifo nosso]¹⁷

A temática do pacto feito com o diabo em troca de talento ou sucesso não é novidade nos campos musical e literário. Na música, é famoso o mito de que Robert Johnson teria vendido sua alma em uma encruzilhada de Clarksdale, Mississippi, em troca de habilidade com o instrumento¹⁸, dívida que teria sido cobrada pelo tihoso e resultado na morte inesperada e pouco clara de Johnson aos 27 anos de idade. É interessante a esse respeito a citação dos Lomax, em uma das epígrafes de *American Ballads and folk songs*, da frase do teólogo britânico do sec. XVIII, John Wesley, onde se lê: “It’s a pity that Satan should have all the best tunes” (apud LOMAX, J.; LOMAX, A., 1994, p. 7). Nessa atmosfera mítica, o capeta passa a funcionar duplamente como avalizador e musa de um universo musical nascido em um ambiente sócio-político, diríamos, “infernai”, de segregação racial e pouco afeito aos direitos civis. Tornam-se assim simbólicas canções sobre o assunto, desde o fortalecimento do mito de Robert Johnson, em “Me and the devil blues”, passando pelo lúci fer quase familiar dos Stones, em “Sympathy for the devil”, até o demônio encarnado nos integrantes da Ku Klux Klan, em “Talkin’ devil”, de Bob Dylan. As canções de trabalho prisioneiro, entretanto, não costumavam, via de regra, trafegar

¹⁶ Bruce Botnick foi o engenheiro de áudio em todos os seis discos de estúdio da banda, além de ter sido também o produtor do último, *L.A. Woman*.

¹⁷ “The Doors had become a household phenomenon. Everybody wanted to be around the band. Hangers-on, later to be known as groupies, where everywhere, and drink and cannabis were in abundance. Some of these folks became background hummers on ‘My wild love’”. (BOTNICK, in DOORS, op. cit, p. 1)

¹⁸ Mito a que também se faz alusão no filme dos irmãos Cohen, *E aí, meu irmão, cadê você?*

por essa temática. Pelo contrário, buscavam na religião e na fé em um Deus supremo conforto para erros e vidas desregradas. De qualquer forma, a aura que remete à figura do demônio estava sempre presente, embora não manifesta, seja na maneira como descreviam seus ambientes de vida e trabalho, seja pela existência de um inconsciente coletivo que associasse o alcance de grandes feitos à presença do diabo. De acordo com o folclorista Bruce Jackson (apud GIOIA, 2006) – um dos últimos a registrar *in loco* as canções de prisioneiros no Texas na metade da década de sessenta¹⁹ –, embora as canções fossem cantadas sempre à luz do dia, seus temas frequentemente abordavam as trevas, a escuridão. Em suas palavras,

As canções, às vezes, são irresistivelmente belas [...]. O tema está sempre ligado ao inferno que representa estar ali [...], e as canções são sempre cantadas em ambientes externos, somente à luz do dia. Elas não existem no escuro. Mas é de escuridão, de ausência, de perda, de vazio ou privação que elas tratam. E essas não são coisas fáceis [...] de se cantar. Mas também não são coisas fáceis de serem vividas ou compreendidas, e cantar as faz de alguma forma um pouco mais suportáveis.²⁰

Além das letras, as melodias também eram inevitavelmente repletas de melancolia. As melhores canções costumavam ser produzidas pelo sofrimento, resultando, em geral, em peças dolorosas e tristes. Como bem observaram John e Alan Lomax (1994), os condenados estavam interessados em uma arte da qual

[...] eles pudessem tirar proveito imediato, e portanto uma arte que refletisse e fizesse os seus costumes, dramas e sonhos interessantes. [] Mesmo os pulsantes cantos de trabalho, entoados com energia e um ritmo poderoso, são matizados com *pathos*. [] A melancolia das canções das prisões vem sem dúvida do desejo dos negros, como dito por alguém, “de

¹⁹ O resultado dessa pesquisa pode ser ouvido no álbum *Wake Up Dead Man: Black Convict Worksongs from Texas Prisons*, de 1990. Conforme Ted Gioia, essas gravações documentam os dias finais das canções de trabalho prisioneiro em algumas prisões do estado nos anos sessenta. (Cf. GIOIA, op. cit, Recommended Listening.)

²⁰ “The songs, sometimes, are compellingly beautiful [...]; the subject, always, has to do with making it in Hell. [...] The songs are sung outdoors. They are sung in daylight only. They do not exist in the dark. But it is darkness or absence or lostness or vacancy or deprivation that they are about. This is not an easy thing [...] to sing about. But neither is it an easy thing to experience and perceive, and the singing somehow makes it a little more bearable.” (JACKSON, apud GIOIA, op. cit, cap. 11, par. 55)

cair fora daquele lugar”.²¹

Na canção dos *Doors*, o enquadramento dentro dessa atmosfera é feito sem que a ela seja dado o protagonismo, onde a tradição passaria então a funcionar como respaldo, amparo e musa simultaneamente. De fato, o encontro com o capeta é apenas uma das paradas desse amor, a quem se faz referência como sendo do sexo feminino, “ela”, em sua rodada quase aleatória, incansável e infinda estrada afora. Vamos à letra da canção original e sua tradução, que passa a se chamar “Meu amor indomável” em nossa versão. A letra original é de Jim Morrison, e a música é creditada a todos os componentes da banda (como de costume em todos os álbuns), que faziam os arranjos juntos, embora saiba-se que o autor da letra, fosse Morrison ou Krieger, comporia também parte significativa ou a totalidade da melodia.

²¹ “[...] they could immediately enjoy, and thus an art that reflected and made interesting their own customs, dramas, and dreams []. Even the throbbing chants of labor, swaying with energy and rhythmic power, are colored with pathos []. The melancholy in the prison songs comes doubtless from the Negro’s desire, as one said, ‘to git away f’om here’” (cf. LOMAX, John.; LOMAX, Alan, op. cit., p. xxxii-xxviii).

My wild love ²²	Meu amor indomável	
<u>My</u> wild <u>love</u> went <u>riding</u> <u>She</u> rode <u>all</u> the <u>day</u> <u>She</u> rode <u>to</u> the <u>devil</u> And <u>asked</u> him to <u>pay</u>	<u>Meu</u> <u>amor</u> foi <u>por</u> <u>aí</u> <u>E</u> rodou o <u>dia</u> <u>inteiro</u> <u>Dirigiu-se</u> <u>ao</u> <u>capeta</u> <u>E</u> <u>cobrou</u> o <u>seu</u> <u>dinheiro</u>	
The <u>devil</u> was <u>wiser</u> * <u>It's</u> time <u>to</u> <u>repent</u> <u>He</u> asked <u>her</u> to <u>give</u> back The <u>money</u> she <u>spent</u>	<u>O</u> <u>diabo</u> , <u>mais</u> <u>esperto</u> <u>Voltando</u> <u>atrás</u> um <u>passo</u> <u>Lhe</u> <u>pediu</u> que <u>devolvesse</u> <u>O</u> que <u>já</u> <u>havia</u> <u>gasto</u>	5
<u>My</u> wild <u>love</u> went <u>riding</u> <u>She</u> rode <u>to</u> the <u>sea</u> <u>She</u> <u>gathered</u> together Some <u>shells</u> for her <u>hair</u>	<u>Meu</u> <u>amor</u> foi <u>por</u> <u>aí</u> <u>E</u> rodou <u>até</u> o <u>mar</u> <u>Várias</u> <u>conchas</u> <u>coletou</u> <u>Pra</u> <u>enfeitar</u> o <u>seu</u> <u>cabelo</u>	10
<u>She</u> rode <u>and</u> she rode on <u>She</u> rode <u>for</u> a <u>while</u> <u>Then</u> stopped <u>for</u> an <u>evening</u> And <u>laid</u> her head <u>down</u>	<u>Rodou</u> <u>e</u> <u>seguiu</u> <u>adiante</u> <u>Continuou</u> <u>por</u> <u>certo</u> <u>tempo</u> <u>Ao</u> <u>parar</u> <u>já</u> <u>era</u> <u>noite</u> <u>Descansou</u> <u>sua</u> <u>cabeça</u>	15
<u>She</u> rode <u>on</u> to <u>Christmas</u> <u>She</u> rode <u>to</u> the <u>farm</u> <u>She</u> rode <u>to</u> <u>Japan</u> And re- <u>entered</u> a <u>town</u>	<u>Prosseguiu</u> <u>até</u> o <u>sagrado</u> <u>Se</u> <u>embrenhou</u> <u>por</u> <u>campo</u> <u>adentro</u> <u>Foi</u> <u>até</u> o <u>Oriente</u> <u>Retornou</u> <u>para</u> a <u>cidade</u>	20
By this <u>time</u> the <u>weather</u> Had <u>changed</u> one <u>degree</u> * <u>She</u> asked <u>for</u> the <u>people</u> To <u>let</u> her go <u>free</u>	<u>Neste</u> <u>ponto</u> <u>então</u> o <u>tempo</u> <u>Em</u> um <u>grau</u> <u>tinha</u> <u>mudado</u> <u>Implorou</u> a todo o <u>povo</u> <u>Pra</u> <u>partir</u> <u>sem</u> <u>ser</u> <u>barrado</u>	
<u>My</u> wild <u>love</u> is <u>crazy</u> <u>She</u> <u>screams</u> like a <u>bird</u> * <u>She</u> <u>moans</u> <u>like</u> a <u>cat</u> When <u>she</u> <u>wants</u> <u>to</u> <u>be</u> <u>heard</u> **	<u>Meu</u> <u>amor</u> <u>é</u> <u>indomável</u> <u>Como</u> <u>um</u> <u>pássaro</u> <u>grita</u> <u>Tal</u> <u>qual</u> <u>uma</u> <u>gata</u> <u>geme</u> <u>Quando</u> <u>quer</u> <u>ser</u> <u>escutado</u>	25
<u>My</u> wild <u>love</u> went <u>riding</u> <u>She</u> rode <u>for</u> an <u>hour</u> <u>She</u> rode <u>and</u> she <u>rested</u> And <u>then</u> she rode <u>on</u>	<u>Meu</u> <u>amor</u> foi <u>por</u> <u>aí</u> <u>E</u> rodou <u>por</u> <u>uma</u> <u>hora</u> <u>Rodou</u> <u>mais</u> e <u>deu</u> <u>um</u> <u>tempo</u> <u>E</u> <u>então</u> <u>seguiu</u> <u>em</u> <u>frente</u>	30

²² Música: *The Doors*; Letra: Jim Morrison.
(in SUGERMAN: 2006, *The Doors: the complete illustrated lyrics*, p. 92).

Em nossa interpretação, o “my wild love” de que fala a canção dos *Doors*, personificado na figura do sexo feminino, “she”, pode ser lido de três maneiras distintas. Primeiramente, na leitura aparentemente mais direta, o termo “ela” pode ser visto como a representação de um dos dois agentes de um par amoroso-sexual, alguém a quem se ama, com correspondência ou não. Na segunda possibilidade, é possível interpretá-lo como uma metáfora para a busca de um par amoroso-sexual, de alguém que sequer se conhece ainda, a representação do amor possível, que se espera ou se procura, tal como quando perguntamos a alguém sobre seu(sua) namorado(a) e o(a) interlocutor(a) nos responde, espirituosamente, que ele(a) está em algum lugar, só não se sabe onde porque ainda não descobriu quem é ele(a). Na terceira e última possibilidade, teríamos “my wild love” como representação do amor interno, o sentimento “amor”, dirigido a alguém especificamente ou de natureza altruísta, e que vai ao encontro de diversas e distintas experiências para fortalecer-se em sua essência, ou seja, o amor como exercício, em busca de liberdade, sem a qual ele não tem condições de existir. A nós nos interessam, em nossa proposta de tradução, as três possibilidades como sendo contrapontisticamente passíveis de serem verdadeiras. Por isso, ao menos na fase em que se encontra a versão da canção, optamos por retirar a marcação de gênero do sujeito por trás de “my wild love”, para que dessa forma pudéssemos obter mais visivelmente o efeito da ambiguidade, isto é, para dar ênfase à possibilidade compósita de se interpretar esse “amor” tanto como o sentimento que se nutre por outrem, em sentido amplo, quanto como o par amoroso de qualquer gênero, consubstanciado ou não.

A conexão da letra com a realidade dos signatários das canções de trabalho é visível se pensarmos os condenados como seres humanos retirados dos convívios em sociedade, afastados do contato com suas famílias e cônjuges, privados de seus “amores”, que, do ponto de vista dos detentos, poderiam estar “a rodar por aí”, em algum lugar e a praticar ações sobre as quais o preso não tinha mais conhecimento ou acesso. Ou, estendendo o raciocínio do parágrafo anterior, se os visualizarmos como privados da possibilidade de ir em busca desse amor, desse par amoroso-sexual que ainda não se conhece e que a maioria das pessoas almeja. Sobre o grito por liberdade

estampado nas canções de trabalho, sobre o amor que está fora da prisão e ao qual não se tem acesso, sobre o amor cativo dentro do peito dos prisioneiros que quer romper as barreiras da prisão e “sair por aí”, nos fala Gioia (2006):

A alma dos detentos era verdadeiramente mantida aprisionada, como testemunhado pela espontaneidade das canções com as quais os prisioneiros levavam a cabo suas penas de trabalho forçado. Ou será que estamos avaliando incorretamente a situação? Seria a canção de trabalho um esforço subversivo do condenado no sentido de agarrar-se a sua individualidade e conservar sua mente frente a sua degradante condição? Ambas interpretações são verdadeiras. E essa dualidade da canção de trabalho é uma de suas mais misteriosas e fascinantes características. Ela pode denunciar o trabalho ou celebrá-lo, ou, o mais extraordinário nisso tudo, fazer as duas coisas ao mesmo tempo.²³

O eu lírico da canção dos *Doors* sente-se também, de alguma forma, aprisionado, e está em busca de liberdade. A necessidade de libertação de um sentimento de solidão ou de opressão em relação ao meio que nos cerca era recorrente nas letras de Morrison, a exemplo de “Been down so long” ou “Strange days”, e ia ao encontro da contestação promovida pelos movimentos contra a segregação e em prol dos direitos civis bem como da contestação dos valores conservadores da sociedade norte americana durante o período da contracultura na década de sessenta. A música, portanto, particularmente nesta canção ao estilo de canções de trabalho do passado, funcionava também como uma importante ferramenta de denúncia e celebração, simultaneamente.

A métrica utilizada em “My wild love” consiste basicamente em versos de três pés com estrutura trocaica, ou seja, cada pé contendo sílaba forte ou longa seguida de sílaba fraca ou curta (ex.: My wild love went riding - ~ - ~ - ~, 1, 1, 9 e 29) [as sílabas sublinhadas no texto correspondem à marcação das sílabas fortes].

²³ “Truly the inmate’s very soul was held captive, as witnessed by these heartfelt songs through which the prisoner embraced his laborious punishment. Or are we perhaps misreading the situation? Was the work song a subversive attempt by the convict to hold onto his individuality and maintain his spirit in the face of his degraded state? Both interpretations are true. And this duality of the work song is one of its most mysterious and alluring features. It can denounce work or celebrate it, or – most extraordinary of all – do both at the same time.” (GIOIA, op. cit., cap. 11, par. 56-57)

São oito estrofes de quatro versos e o quarto verso de cada estrofe é alterado sistematicamente para dois pés, um trocaico (sílabo forte seguida de sílabo fraco), seguido de um iâmbico (sílabo fraco seguida de sílabo forte), antecidos por uma sílabo fraco que corresponde a uma nota em anacruse na prosódia musical (ex.: And asked him to pay $\sim \text{---} \sim \text{---}$, l. 4). As linhas com asterisco na letra da canção, reproduzida acima, indicam os versos que fogem ao padrão, sendo que as três linhas marcadas com um asterisco deixam de seguir a estrutura trocaica de três pés comum aos três primeiros versos de cada estrofe para seguir o padrão de dois pés do quarto verso descrito acima (ex.: The devil was wiser $\sim \text{---} \sim \text{---}$, l. 5), e a linha marcada com dois asteriscos faz o inverso, com o acréscimo de uma anacruse (ex.: When she wants to be heard $\sim \text{---} \text{---} \sim \text{---}$, l. 28). Em alguns casos, a última sílabo/nota é alongada para dar o efeito de uma estrutura trocaica de três pés finalizada por sílabo fraco (ex.: She rode all the da...ay $\text{---} \sim \text{---} \text{---}$, l. 2). É importante ressaltar aqui que tal leitura da letra deve, em se tratando de um trabalho de versão de canções, ser feita necessariamente em conjunção com a música, ou seja, estamos aqui analisando a resultante dos versos juntamente com a prosódia musical estabelecida na canção (e não somente a letra no papel), que altera o acento tônico de algumas palavras para encaixá-la na melodia da música, artifício de comum utilização no campo musical. A estrutura trocaica de três pés do original inglês, correspondente à redondilha menor da língua portuguesa, é amplamente utilizada em canções infantis e populares de língua inglesa. Na tradução, assumindo-se que a língua inglesa, sem juízo de valor, é uma língua com mais possibilidades de concisão, em certos casos, na formulação dos versos (como no primeiro verso, formado, à exceção da última palavra, por monossílabos tônicos, efeito provavelmente pouco comum em nossa língua), preferimos aqui optar por transformar a redondilha menor em maior. A redondilha maior passa a funcionar neste contexto, utilizando-se a teoria de Haroldo de Campos, como estrutura paralela correspondente, como correspondente estético, “como recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS: 2013, p. 5) ao original inglês, com o objetivo de, em nossa visão, conferir mais naturalidade e fluidez ao resultado da tradução. Tomando-se ainda o primeiro verso como exemplo,

para traduzirmos apenas o sujeito da oração, “my love”, com a primeira possibilidade tradutória que nos vem à cabeça, “meu amor”, teríamos aí já utilizado três sílabas poéticas do português, nos restando, portanto, se o objetivo fosse fazer a tradução em pentassílabos, somente duas sílabas para traduzirmos a adjetivação do sujeito, “wild”, e a ação praticada pelo sujeito, “went riding”. Não queremos com isso indicar que tal possibilidade não seria possível ou que implicaria em resultados não satisfatórios, mas apenas que, pelos efeitos pretendidos, alguns deles já delineados acima, optamos pela estrutura de sete sílabas. Além disso, a redondilha maior é também métrica de ampla utilização nas canções infantis brasileiras, como as cantigas de roda, bem como no repente nordestino, característica marcante culturalmente e que guarda relação, direta ou indiretamente, temática ou sócio-culturalmente, com as canções de trabalho forçado, escravo ou prisioneiro, não raro ainda presente nas regiões rurais ou mais afastadas até os dias de hoje. Na mesma linha de raciocínio, o repente também tem como temática possível o lamento ou o protesto, além de, como nas canções de trabalho, ser constituído com estruturas simples, de pergunta e resposta²⁴, e que facilitam a improvisação, buscando sempre a identidade sociocultural de um determinado grupo social que, embora não necessariamente, mas comumente, se encontra em condições marginais. Em “Beradêro”, de Chico César, faixa de abertura de seu primeiro disco, *Aos Vivos*, de 1995, que já no título indica o possível caminho poético de algo ou alguém que está à beira, à margem, encontramos suficiente respaldo e inspiração para o resultado que se pretende em nossa versão como um todo (conteúdo e ritmo da letra; harmonia, melodia e rítmica musical), sem que se precise fazer decalque da canção original, conferindo-lhe maior, digamos, autonomia, naturalidade e identificação em relação

²⁴ As canções de trabalho tinham frequentemente uma estrutura de pergunta e resposta, que poderia funcionar tanto com o cantor ou cantores principais fazendo a “pergunta” em um verso e os demais prisioneiros “respondendo” no verso seguinte, como com todos cantando em uníssono com a “pergunta” sendo marcada por uma melodia ascendente em um verso e a “resposta” por uma melodia descendente no verso seguinte. Em “My wild love”, como no segundo caso, temos os versos ímpares que fazem a “pergunta”, em uma estrutura ascendente, e os versos pares que efetuam a resposta, em estrutura descendente.

ao que esta “nova” canção que surge pode representar dentro da cultura brasileira. “Beradêro”, construída em versos heptassílabos, é uma espécie de repente moderno à capela, que está à beira do concretismo e à beira, inclusive, de ser um repente. Por ser cantada à capela, ser construída a partir de heptassílabos, e por tratar-se de um esforço de modernização de um estilo brasileiro tradicional/folclórico, não por acaso com raízes na arte popular de rua de regiões afastadas ou humilde do país, “Beradêro” nos interessa particularmente como influência para o delineamento da versão de “My wild love”. Tal pressuposto ainda será desenvolvido mais acuradamente durante o processo de arranjo da canção e será descrito posteriormente em outra ocasião.

Na tradução, portanto, optamos pela estrutura trocaica de sete sílabas, sem alterações em nenhum dos versos, o que confere à versão, através da repetição, um reforço à estrutura mântica da canção. Para que os versos de sete sílabas pudessem se encaixar à melodia original, a solução natural foi colocar as duas primeiras sílabas (primeiro pé) sempre em anacruse (ex.: E ro | dou o dia inteiro [˘] [˘] | [˘] [˘] [˘] [˘], l. 2). Em alguns casos, assim como no original, é necessário alongar a última sílaba/nota para dar o efeito de uma estrutura trocaica de três pés finalizada por sílaba fraca (ex.: Meu a | mor foi por aí...í [˘] [˘] | [˘] [˘] [˘] [˘], l. 1, 9 e 29). Em outros casos, também a exemplo do original, a prosódia de algumas palavras foi alterada para se encaixar na prosódia musical, técnica, como dito anteriormente, de uso comum em canções (i.e. no original: She gathered together [l. 11], onde acento tônico de “gathered” é movido da primeira sílaba para a segunda; i.e. na tradução: Como um pássaro grita [l. 26], onde o acento tônico de “pássaro” é movido da primeira para a segunda sílaba).

Buscamos manter, na tradução, o esquema de rimas do original, ABCB, presente em quatro dos oito versos, assim como a estrutura aliterativa dos versos. Mais do que espelhar o esquema de rimas do original, a preocupação maior voltou-se para o ritmo, sonoridade e efeito das rimas em conjunto com as aliterações, mesmo que em alguns versos tenhamos optado por rimas toantes que não estavam presentes no original (ex.: passo/gasto [l. 6 e 8], grita/escutado [l. 26 e 28]). Como exemplo do trabalho desenvolvido com as aliterações na tradução, podemos citar os trechos: **She**

gathered together/Some shells for her hair → *Várias conchas coletou/Pra enfeitar o seu cabelo* [l. 11 e 12]; *And laid her head down* → *E descansou sua cabeça* [l. 16]; *By this time the weather* → *Neste ponto então o tempo* [l. 21]; entre outros.

Não vimos necessidade de substituir a palavra “*rode*”, que se repete várias vezes no original, por uma na tradução que se repetisse sistematicamente, o que, a nosso ver, confere mais fluidez, organicidade e continuidade à narrativa em português neste caso específico, como na quinta estrofe, onde as três incidências do verbo “*rode*” são substituídas por três verbos diferentes: “*prosseguiu*”, “*se embrenhou*” e “*foi*”, nessa ordem. Além disso, o próprio título da canção possui três soluções tradutórias diferentes, de acordo com o contexto do trecho e a necessidade da narrativa que buscamos desenvolver: *My wild love* → *Meu amor indomável* (título); *My wild love went riding* → *Meu amor foi por aí* (l. 1, 9 e 29); e *My wild love is crazy* → *Meu amor é indomável* (l. 25). Por outro lado, por julgarmos fundamental a conservação do “bordão” “*My wild love went riding*” (“*Meu amor foi por aí*”), que corresponde ao verso de abertura, mantivemos a repetição nas duas ocorrências subsequentes. Na letra de canções de trabalho era comum a utilização de “bordões”, ou seja, a repetição sistemática de uma frase que alicerça e conduz a temática da canção. Funcionava, entre outras coisas, como recurso mnemônico e para facilitar o improviso dos participantes da performance.²⁵ É importante notar aqui que, quando traduzimos “*went riding*” por “*foi por aí*”, abrindo mão da utilização do radical do verbo, que daria o mesmo efeito do original (*ride*→*riding* vs. *rodou*→*por aí*), tínhamos em mente o clássico de Candeia, “*Preciso me encontrar*”, cujo eu lírico também está em uma jornada particular em busca de liberdade e paz de espírito (*Deixe-me ir, preciso andar / Vou por aí a procurar / Rir pra não chorar*). O mesmo

²⁵ As canções de trabalho também podiam fazer uso do que chamamos aqui de “bordões melódicos”, isto é, trechos melódicos cantados, ou mesmo percussivos, reproduzidos com a boca, que se repetem sistematicamente mas não integram a letra ou não possuem palavras cognoscíveis. Para explicar de forma grosseira, poderíamos citar como exemplo de estrutura similar os “*lalalas*” ou “*tchurus*” de canções. Em “*My wild love*”, esses bordões podem ser reconhecidos no coro de *backing vocals*, citado anteriormente, que repete continuamente uma estrutura “murmurada” ao fundo da voz de Jim Morrison. Identifica-se também ali uma espécie de sons percussivos feitos com a boca, como que a reproduzir o som das ferramentas utilizadas pelos presos em seu ambiente de trabalho.

caso, de substituímos uma mesma palavra que se repete no original por palavras diferentes na tradução, ocorre, pelos mesmos motivos já explicitados acima, com “devil”, que se transforma em “capeta” (l. 3), na primeira ocorrência, e em “diabo” (l. 5), na segunda. Em relação à subtração do pronome “she”, que se repete insistentemente, já nos referimos sumariamente acima. Já que nossa intenção era retirar a definição específica de gênero, criando um efeito de ambiguidade no sujeito “amor”, renunciamos naturalmente à repetição do pronome, e mesmo à sua substituição, em favor de mais organicidade no texto traduzido. Por fim, assumindo que há obscuridade de sentido e descontinuidade na quinta estrofe (*to Christmas* → *to the farm* → *to Japan* → *re-entered a town*), seu hermetismo foi aclarado na tradução (*até o sagrado* → *por campo adentro* → *até o Oriente* → *para a cidade*). Na impossibilidade de se manter a ambiguidade do original em “rode on to Christmas” (*Christ’s mass*: eucaristia cristã [em oposição à visita feita ao diabo na primeira e segunda estrofes] vs. *Christmas*: época do ano), optamos pela primeira alternativa, com um sentido mais genérico, isto é, o caráter sagrado contido na *Christ’s mass*, em oposição ao caráter profano das primeiras estrofes. Na sequência, “farm” foi substituída por “campo adentro”, em contraponto ao posterior “retorno à cidade”. E “Oriente” foi utilizada como uma possível metonímia para “Japan”, que guarda não só uma relação com um eventual distanciamento da cidade, assumindo-a como símbolo da civilização (antes de a ela retornar), como também uma relação com o sagrado através do senso que se tem, por parte da cultura ocidental, de estarmos diante de espaços geográficos, filosóficos ou religiosos tradicionalmente sagrados quando ouvimos a palavra Oriente ou oriental (i.e.: budismo, meditação, templos, etc.). Temos então o seguinte percurso: *a busca pelo sagrado* (em oposição à conversa inicial com o diabo) → *o ingresso por campo adentro* (o campo, a natureza como símbolo de conexão espiritual com o sagrado) → *a ida ao Oriente* (o Oriente como mais uma referência a forças sagradas) → *o retorno à cidade* (como símbolo da volta às coisas mundanas).

Considerações finais

O momento vivido pela sociedade norte-americana no final da década de 60 era de profundas mudanças. Em 1968, a guerra do Vietnã tomava força e o movimento hippie estava em seu auge. Era momento de afirmação nacional e individual e de entendimento e reformulação da sociedade por movimentos sociais e culturais que explodiam por todo o país. Para os *Doors*, banda de rock e blues que ia de encontro ao conservadorismo dos detentores do poder nos Estados Unidos, gravar uma canção original que remetia diretamente às canções de trabalho das *chain gangs* era, além de uma experimentação estética, uma forma de denúncia e protesto. Era, acima de tudo, uma forma de buscar relacionar-se, enquanto cidadãos e artistas, com suas origens, buscando autoconhecimento e conhecimento conjunto simultaneamente. Sobre esse movimento humano individual e coletivo, declara Ted Gioia (2006):

Meu objetivo é tentar compreender a história da música não como uma descrição de grandes compositores, de movimentos artísticos, ou da evolução dos estilos, mas sim através da focalização de pontos de impacto, daqueles momentos decisivos em que criação artística e sua recepção se encontram, e nos quais as vidas – tanto de indivíduos como de comunidades, tribos ou nações – são transformadas. Para mim, isso não é uma questão de menor consideração; ao contrário, é o componente crítico de toda a equação, a chave para entender o que a música tem sido e o que ela pode ser. [] Reclamar as nossas heranças culturais serve, acima de tudo, [...] como um eficaz lembrete para o elemento mais essencial em qualquer música, que é sua habilidade para entrar em íntima comunhão com nossas vidas cotidianas nas mais variadas maneiras, atendendo às nossas preocupações mais profundas e nossas necessidades verdadeiras, seja como consumidores ou como criadores. Canções de trabalho tradicionais, tão profundamente arraigadas aos valores e práticas da vida cotidiana, podem não voltar nunca mais, mas o espírito que lhes deu impulso pode e deve ser alimentado.²⁶

²⁶ “My goal is to comprehend a history of music not as an account of great composers, of artistic movements, or of evolving styles, but rather by focusing on the points of impact, on those decisive moments in which artistic creation and consumption meet and in which the lives – of individuals, of communities, of tribes and nations – are transformed. For me, this is not a small matter, but rather the critical component in the whole equation, the key to understanding what music has been and can be. [] [Reclaiming our cultural heritage serves] above all, [...] as a telling reminder of the most essential element in all music, namely its ability to enter into intimate communion with our everyday lives in multifaceted ways, addressing our deepest concerns and most heartfelt needs, both as consumers and as creators. Traditional work songs, so deeply woven into the meanings and manners of everyday life, may never come back, but the spirit that gave them impetus can and should be nurtured.” (Ibid, Introduction, par. 10 e 21)

Ou seja, quando voltamos a estudar esse tipo de canção, que já não faz parte de nosso cotidiano nem da realidade que nos circunda há décadas, estamos buscando, através do retorno ao passado, entender os reflexos de tal movimento em nosso modo de vida e como isso pode modificar a maneira como nos relacionamos com o presente. Para o *The Doors*, mais do que integrar em alto nível a indústria do entretenimento ou buscar experimentações estéticas, gravar uma canção original que remeta às *chain gangs* das prisões do sul dos Estados Unidos é também buscar entender todo o próprio processo que os levou até ali, enquanto artistas e enquanto nação. Na mesma linha de pensamento, quando o Nirvana, por exemplo, regrava “Where did you sleep last night”, em 1993, canção tradicional norte-americana, provavelmente do século XIX, famosa na voz de Leadbelly (ex-detento que já esteve em *chain gangs* e que obteve sucesso em uma carreira musical após ter sido gravado por John Lomax²⁷), eles não estão agindo como se estivessem diante de uma valiosa peça de museu ou interessados somente em dar uma nova roupagem a suas canções favoritas, mas sim em chamar a atenção para a sua interpretação sobre aspectos da letra, da melodia e do arranjo, além de, e principalmente, sobre o que ela representa em termos históricos e culturais, e que possam ter conexão com o momento atual da performance, ou que possam agir na mente e corpos das pessoas de maneira a modificar o entendimento da realidade ou mesmo a realidade das coisas – ou ambas as coisas funcionando como engrenagens complementares. A nós, da mesma forma, nos interessa buscar, além das implicações estéticas, as conexões que uma canção como essa pode estabelecer com as noções de patriarcalismo e patrimonialismo que tomam fôlego nos dias atuais com a crise imigratória e as denúncias de trabalho escravo no Brasil e no mundo. Mais do que somente remeter às origens, reler a canção dos *Doors* almeja remeter preferencialmente ao próprio presente e sua compreensão, e ao papel que a arte pode representar como instrumento de denúncia, celebração, ou ambos, através do desvelamento da dor, melancolia e penar expressos

²⁷ Conforme Gioia, John Lomax teria também usado sua influência para retirar Leadbelly da Parchman Farm (cf. GIOIA, 2006, cap. 11, par. 19). De qualquer forma, há mais de uma versão sobre a saída do músico da prisão.

em um estilo de canção nascido em um ambiente hostil, por causa dele e contra ele. A versão que aqui propomos, menos do que celebrar as raízes de um estilo musical ou de bandas ou períodos clássicos da música, tem a intenção de propagar-se, tal qual esse “amor que vai por aí”, por ambientes e tempos de incerteza, como os em que hoje vivemos, e a eles trazer não somente a alegria, a celebração ou o entretenimento que a música pode proporcionar, mas principalmente a crença de que é necessário – e nesse sentido a arte pode desempenhar um papel fundamental – voltar-se contra a hostilidade do meio em que nos inserimos com o propósito de catalisar o espírito da força coletiva criadora das *chain gangs*. Nas palavras de Ted Gioia (2006), “é provável que nós nunca consigamos trazer essa canções de volta, mas nossa habilidade para fazê-lo não é tão importante como recriar uma atmosfera em que a integração da criatividade estética e o suor real do trabalho diário sejam possíveis”.²⁸ O amor da antiga canção do *The Doors*, que temos como objetivo destilar e propagar no presente, é e deve ser, para usar as palavras de John e Alan Lomax, como a voz dos detentos em seu grito de liberdade: livre e indomável.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Tápia & Nóbrega (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2013. 236 p.

CÉSAR, Chico. Beradêro. In: CÉSAR, Chico. *Aos vivos* (1 CD). São Paulo: Velas, 1995 (49 min.)

DOORS, The. *Perception: 40th-anniversary edition* 12-disc box set. New York: Elektra Records, 2006. 6 CDs, 6 DVDs.

E AÍ, MEU IRMÃO cadê você?. Direção: Joel Cohen. Roteiro: Joel Cohen e Ethan Cohen. Loas Angeles: Universal Pictures, 2000. 1 DVD (107 min), Color.

²⁸ “We may never be able to bring back such songs, but our ability to do so is not as important as re-creating an atmosphere in which such an integration of aesthetic creativity and the sheer perspiration of everyday work are possible.” (Ibid, Epilogue, par. 13)

GIOIA, Ted. *Work songs*. Durham and London: Duke University Press, eBook Kobo, 2006.

HOPKINS, Jerry; SUGERMAN, Daniel (1980). *No one here gets out alive: the biography of Jim Morrison*. New York: Barnes & Noble, 1997.

LOMAX, John A.; LOMAX, Alan (1934). *American ballads and folk songs*. New York: Dover Publications, 1994.

LOMAX, Alan (Org.). *Southern Journey, Vol. 5: Bad Man Ballads - Songs Of Outlaws And Desperadoes*. Cambridge, MA: Rounder Records, 1997. 1 CD.

_____ (Org.). *Prison Songs (Historical Recordings From Parchman Farm 1947-48), Vol. 1: Murderous Home*. Cambridge, MA: Rounder Records, 2009. 1 CD.

O BROTHER, where art thou? (Soundtrack). Nashville: Mercury Records, 2000. 1 CD (61 min).

SUGERMAN, Danny (1991). *The Doors: the complete illustrated lyrics*. New York: Hyperion, 2006.