

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

GABRIEL JOSÉ INNOCENTINI HAYASHI

**OS EFEITOS DE SENTIDO NOS TEXTOS DE BOB
DYLAN: MITO OU ÍDOLO?**

**BAURU – SÃO PAULO
2010**

GABRIEL JOSÉ INNOCENTINI HAYASHI

**OS EFEITOS DE SENTIDO NOS TEXTOS DE BOB
DYLAN: MITO OU ÍDOLO**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em jornalismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Orientadora Profa. Dra. Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins

**BAURU – SÃO PAULO
2010**

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio durante o curso; em especial a minha mãe.

À Profa. Dra. Maria Angelica Seabra Rodrigues Martins, por sua orientação e pela confiança que depositou em mim durante o desenvolvimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Maria do Carmo Almeida Correa e ao Prof. Dr. Pedro Celso Campos, por terem aceitado fazer parte da banca examinadora deste trabalho, contribuindo com sugestões e análises argutas e cuidadosas.

À Fapesp pela concessão da bolsa de Iniciação Científica, cuja pesquisa se tornou a minha monografia de conclusão de curso.

Ralph Gleason: *O que acha das pessoas que analisam suas canções? Elas chegam à mesma conclusão...*

Bob Dylan: *Eu as acolho de braços abertos!*

Ralph Gleason: *A Universidade da Califórnia analisou as letras das canções do último álbum e foi feito um simpósio para discuti-las. Você “acolhe” isso?*

Bob Dylan: *Claro. Fico triste por não poder participar, mas é legal.*

Ralph Gleason: *É bem louco fazer isso!*

RESUMO

Bob Dylan sempre foi identificado como um “cantor de protesto”, considerado o ícone, o “Porta Voz de sua Geração”. No entanto, em suas entrevistas ao longo de sua carreira, ele fez questão de refutar tais etiquetas. Esta pesquisa pretendeu compreender a construção do mito Bob Dylan pela mídia, expresso nas formações discursivas das entrevistas e das letras das canções de protesto e examinar a organização dos sentidos de suas entrevistas. O estudo do contexto da época – o período dos anos 1960 nos Estados Unidos da América – permitiu aprofundar a discussão, compreendendo os motivos pelos quais existe um conflito entre o que Bob Dylan faz e o que ele fala. A análise semiótica greimasiana foi o instrumento adotado para desvendar – ou, em uma perspectiva sempre cética como convém à ciência, para oferecer subsídios que ajudem a explicar a postura contrastante entre o significado das letras e as declarações nas entrevistas. Ao final da pesquisa espera-se ter contribuído para que a relação entre artista e público, mediada pelos meios de comunicação, seja pensada de maneira menos ingênua e mais aprofundada, discutindo a formação de mitos e como eles explicam determinados comportamentos na sociedade.

Palavras-chave: Semiótica greimasiana, Bob Dylan, Folk, Rock, Comunicação.

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1 – Panorama histórico e biográfico de Bob Dylan	11
1.1. Influências: o surgimento do rock-and-roll	15
1.2 A música <i>folk</i> : Woody Guthrie como modelo	17
1.3 “But I’ll know my song well before I start singin’”: o início do reconhecimento	26
1.4 “The times they are a-changin’”: das canções de protesto às canções intimistas	39
1.5 “The ghost of electricity howls”: a transição do folk para o rock	46
1.6 “Like a rolling stone”: o estrelato do rock e os conflitos com o público	52
1.7 “Waiting to find out what price you have to pay”: o fim do ciclo	63
1.8 “There must be some way out of here”: o estrelato entre o rock e o pop	68
1.9 Mito ou ídolo?	72
Capítulo 2 – Análise da semiótica greimasiana	86
2.1 O nível discursivo	87
Capítulo 3 – Análise dos textos das canções	91
3.1 Blowing in the Wind	91
3.2 A Hard Rain’s Are Gonna Fall	95
3.3 Masters of War	101
3.4 The Times They Are A-Chanin’	107
3.5 Ballad of Hollis Brown	112
3.6 Only a Pawn in Their Game	117
3.7 The Lonesome Death of Hattie Carroll	122

3.8 Like a Rolling Stone	126
Capítulo 4 – Análise dos textos das entrevistas	134
4.1 Conferência de imprensa em 1965	134
4.2 Entrevista a Ed Bradley em 2004	142
Considerações finais	147
Referências	150

INTRODUÇÃO

Na cena musical contemporânea, a figura de Bob Dylan é vista como uma estrela – icônica, carismática, lendária, mitológica e enigmática. Figura de destaque da cultura pop e um dos compositores mais ilustres de sua época, Dylan vive um período, entre tantos, de renascimento: desde 2005, já lançou dois discos, escreveu um livro e foi tema de um documentário e de um longa-metragem.

O ícone da música *folk* norte-americana já foi assunto de inúmeros livros e intrincados estudos acadêmicos que consideraram suas diversas dimensões, tanto do homem quanto de sua música. Algumas destas músicas, compostas no período entre 1962 e 1965, enfocam os temas da guerra, da exclusão social, do poder dos dominantes sobre os dominados, da luta pelos direitos civis, contra o *establishment* e da busca por uma mudança de valores, da esperança por uma sociedade igualitária e de crença na fraternidade universal.

Tido como um verdadeiro gênio do rock e considerado responsável pela introdução de um novo leque de temas e de uma nova complexidade lírica na música popular, a contribuição de Bob Dylan é incomensurável. Estima-se que ele tenha vendido mais de 60 milhões de discos no mundo todo em sua carreira, um número pequeno se comparado ao dos Beatles, que venderam dez vezes mais. Assim, sua reputação não está baseada em sucesso comercial – apesar de sempre ser citado com um dos artistas que mais vendem ao longo da história. Se comparado a outros gigantes da música no século XX, como Elvis Presley e Frank Sinatra, Dylan leva vantagem, pois tem mais de 450 composições originais, criadas ao longo de mais de 40 anos de carreira – e com alta qualidade – em vários períodos de sua vida. Dylan é ainda um ícone dos anos 1960, ao lado de Martin Luther King Jr. e John F. Kennedy.

Pelo conteúdo socialmente reflexivo e politicamente engajado, as músicas do começo de carreira de Dylan se configuram como “canção de protesto”, o que levou a mídia a tratá-lo como o porta-voz de sua geração. Apesar disso, em todas as oportunidades em que foi questionado pela mídia, Bob Dylan recusou esse papel. Separados por quase quarenta anos, dois desses momentos corroboram sua recusa em ser tratado como a consciência angustiada de uma geração: o primeiro ocorreu em uma coletiva concedida à imprensa em 3 de dezembro de 1965, em São Francisco; o segundo, em 2004, quando Bob Dylan foi entrevistado por Ed Bradley no programa da rede americana CBS *60 Minutes*. Nessas duas oportunidades, Bob Dylan procurou

desmistificar o efeito que suas letras provocam nos fãs, recusando o personagem que foi criado sobre sua figura.

Com base nessas considerações, esta pesquisa insere-se no campo de estudos sobre Comunicação e Linguagem, de uma perspectiva teórica da Semiótica (TS) e da Análise do Discurso (AD). A TS permite construir o significado do texto a partir de seu plano de conteúdo, sob a forma de um percurso gerativo. A AD, por meio de análises internas e externas dos textos, leva o enunciatário a reconhecer os mecanismos de engendramento dos discursos e permite entender a construção dos sentidos de cada abordagem, por meio da reconstituição do contexto sócio-histórico.

A partir desta perspectiva teórica serão analisados os efeitos de sentidos produzidos pelos enunciados discursivos de Bob Dylan. O presente estudo tem a intenção de indagar se os temas e as figuras presentes nas entrevistas e letras das canções de protesto de Bob Dylan refutam ou reforçam o mito de ídolo/herói de uma geração, tendo em vista o contexto sócio-histórico da época e do papel assumido pelo compositor em suas falas.

O *corpus* documental da pesquisa será constituído pela coletiva concedida à imprensa por Bob Dylan dia 3 de dezembro de 1965, disponível no DVD “*Dylan Speaks – The Legendary Press Conference in San Francisco*” e pela entrevista concedida a Ed Bradley, da rede CBS, em 2004. Também serão submetidas à análise as seguintes músicas compostas por ele: *Blowin’ the wind*, *A hard rain’s a-gonna fall*, *Masters of war*, e *The times they are a-changin’*, *Only a pawn in their game*, *Ballad of Hollis Brown*, *The lonesome death of Hattie Carroll* e *Like a Rolling Stone*.

Esta pesquisa pretende compreender a construção do mito Bob Dylan pela mídia, expresso nas formações discursivas das entrevistas e das letras das canções de protesto e examinar a organização dos sentidos de suas entrevistas.

Considerando que Bob Dylan continua em atividade, os anos 2000, em especial, marcam um novo renascimento, entre os tantos, de Dylan. *Love and Theft* (2001) e *Modern Times* (2006) confirmam a qualidade e o lugar de Dylan entre os compositores mais relevantes da história da música pop, ao propor um diálogo com as antigas canções de blues do repertório clássico americano. Em 2005, ele lançou o primeiro livro autobiográfico de uma série intitulada *Crônicas*. Nesse mesmo ano, um documentário dirigido por Martin Scorsese, *No Direction Home*, mostrou o tenso período em que eletrificou o *folk*, causando a ira dos puristas. Em 2008, Todd Haynes dirigiu *I’m Not There*, uma tentativa de entender o mito Bob Dylan, em que sete atores, inclusive uma

atriz – Cate Blanchett – interpretam suas diferentes *personas*. Em 2009, Dylan volta ao primeiro lugar das listas de discos mais vendidos com *Together Through Life*.

A justificativa para a realização da pesquisa prende-se ao fato de vivermos em uma época em que as celebridades ganham cada vez mais espaço na mídia. Entender como se forma um mito – no caso, o mito Dylan – é compreender de que maneira a imprensa manipula a imagem de artistas e de que maneira os próprios artistas lidam com essa manipulação, negando-a ou reforçando-a de acordo com seus interesses.

Essa compreensão do papel da imprensa é útil para a comunidade jornalística – em especial, para os estudantes de jornalismo –, que pode, assim, observar a relação entre noticiados e noticiadores de uma maneira menos ingênua. Essa tensão, em muitos casos, não está desvinculada de seu contexto – ou seja, a pressão política, econômica ou social pode influir na cobertura de determinado fato.

No primeiro capítulo, são discutidos o contexto histórico-cultural da época e o cenário musical norte-americano e mundial; a indústria cultural; o mito e a cultura de massas, com vistas a traçar o percurso mítico de Bob Dylan. O segundo capítulo apresenta a teoria semiótica, seguido pelas análises das canções e depois das entrevistas. Por fim, as considerações finais retomam os resultados obtidos, confrontando-os e amarrando os variados conceitos discutidos de forma extensa ao longo da pesquisa.

CAPÍTULO 1

PANORAMA HISTÓRICO E BIOGRÁFICO DE BOB DYLAN

Para compreender como foi possível o surgimento de Bob Dylan no cenário artístico norte-americano e o papel de seu estrelato é preciso conhecer o contexto do qual ele emergiu. A intersecção dos eixos biográfico e histórico, somada às figuras nas quais Dylan se inspirou para se tornar um ícone da cultura de massa, permite um melhor entendimento do espírito e das tensões políticas, culturais e sociais que se acumulavam na época.

Vale lembrar que o contexto histórico e a biografia de Bob Dylan expostos a seguir não seguem rigorosamente uma ordem cronológica. Às vezes será necessário avançar ou retroceder nos limites temporais, para descrever e interpretar acontecimentos históricos e da trajetória pessoal e musical de Bob Dylan que constituem o entendimento de sua obra.

O período a ser estudado nessa pesquisa abarca as décadas de 1940 a 1970, com ênfase nos anos de 1961-66, os cinco primeiros da carreira artística de Dylan, nos quais foram compostas as canções que serão objeto de análise. Portanto, é necessário recuar ao nascimento dele, em 24 de maio de 1941, para delimitar o período histórico a ser compreendido.

No começo da década de 1940, o mundo ainda vivia sob o impacto da Segunda Guerra Mundial. Dylan, em sua autobiografia, afirma poder “sentir o velho mundo acabando e o novo começando” (p.38, 2005). Nascido Robert Allen Zimmerman, em Duluth, Minnesota, ele logo se mudou para Hibbing, no norte do mesmo estado. A enevoadada e portuária Hibbing era a maior das cidades do Cinturão de Ferro, com uma população estimada em dez mil habitantes e uma pequena comunidade judaica, da qual a família Zimmerman fazia parte – tão pequena que não tinha nem mesmo um rabino.

Segundo o biógrafo Howard Sounes, a maioria dos cidadãos de Hibbing “estava um pouco melhor do que a média nacional” (2002, p.32), não havendo pessoas nos extremos da riqueza nem da pobreza. Ele ainda ressalta que “os Zimmerman ficaram em uma situação bem confortável”, beneficiados pelo crescimento econômico da cidade devido à exportação de minério de ferro e pelo contexto nacional, no qual os Estados Unidos começavam a se recuperar da Grande Depressão graças à Segunda Guerra Mundial e ao *New Deal*, plano do presidente Franklin D. Roosevelt que combinava o

liberalismo econômico com a democracia social para combater os efeitos da quebra da bolsa em 1929¹.

O historiador inglês Eric Hobsbawm define o período entre guerras, de 1914 a 1945 como a Era da Catástrofe. Para Hobsbawm, a essa Era da Catástrofe, seguiu-se uma Era de Ouro, “cerca de vinte e cinco ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável” (1995, p. 15).

Embora não se possa dizer que Bob Dylan fosse um “baby boomer”², posto que nasceu durante a Segunda Guerra, em 1941, de qualquer forma os anos de sua infância até a adolescência coincidiram com a transição da Época da Catástrofe para o início da Época de Ouro. É, portanto, na Era de Ouro que a figura de Dylan pode ser melhor encaixada. Dessa maneira, convém deter a atenção principalmente às revoluções sociais e culturais desse período, sem desprezar as mudanças políticas e econômicas.

Com relação à política, o pós-guerra via a ascensão, nos anos 1950 e 1960, do Estado de Bem-Estar Social, que pregava um governo interventor e assistencialista, comprometido com a seguridade social e previdenciária, além de oferecer uma grande base de postos de emprego. Essas ações dinamizaram “um mundo de produção e comércio externo crescentes, pleno emprego, industrialização e modernização” (HOBSBAWM, 1995, p.268) e proporcionaram pela primeira vez um “mercado de consumo de massa para bens de luxo que agora podiam passar a ser aceitos como necessidades (...) A Era de Ouro democratizou o mercado” (Idem, 1995, p.264).

O sucesso econômico atingiu a família Zimmerman, cuja casa “tinha móveis de boa qualidade e era acarpetada. Eles faziam as refeições em porcelana cara, tinham copos de cristal e faqueiro de prata de lei. Um pequeno candelabro pendia sobre a mesa de jantar” (SOUNES, p.32). Enquanto Beatty, a mãe de Bob, trabalhava meio-período em uma loja de departamentos, o pai, Abe, era gerente da Standard Oil. Quanto a outros

¹ Hobsbawm faz um balanço da economia norte-americana no pós-guerra: “Não sofreram danos, aumentaram seu PNB em dois terços, e acabaram a guerra com quase dois terços da produção industrial do mundo”. (1995, p. 254).

² “*Baby boom* é uma expressão que se refere ao período que se seguiu à guerra de 1939-45, quando as taxas de natalidade cresceram rapidamente na América do Norte, Austrália, Nova Zelândia e partes da Europa Ocidental. A explosão de nascimentos terminou em princípios da década de 1960 e foi seguida, na década de 1970, por uma queda na fecundidade. O baby boom se deveu principalmente ao inesperado “emparelhamento” da fecundidade, que sofrera um retardo com o grande número de homens convocados para o serviço militar durante a guerra, mas também a um aumento modesto no tamanho da família.” (JOHNSON, 1997, p.26).

bens de consumo, os Zimmerman foram uma das primeiras famílias a ter uma televisão na cidade, em 1952, e até mesmo Bob, aos 17 anos, já possuía uma motocicleta.

As estantes dos Zimmerman também eram abastadas, conforme o relato de Dylan: a biblioteca “tinha uma presença esmagadora de literatura”, contemplando “todo tipo de coisa, livros sobre tipografia, epigrafia, filosofia, ideologias políticas” (DYLAN, 2005, p.46). Apesar de ter muitos livros à disposição, ele não era um leitor voraz – seria transformado pelo amigo Dave Withaker, que o tornou um leitor aplicado, como o próprio Dylan reconheceria anos depois.

O rádio também exerceu influência em Dylan e ele dá um depoimento interessante que demonstra o poder do rádio associado à questão do mercado de consumo e sua penetração no imaginário da classe média norte-americana:

Aqueles programas (...) me davam pistas sobre como o mundo funcionava e alimentavam meus devaneios, faziam minha imaginação funcionar em turnos extras. Os programas de rádio eram um artigo estranho. Antes de ter ido a qualquer loja de departamentos, eu já era um consumidor imaginário. Usava sabonete Lava, me barbeava com lâminas Gillete Blue, estava com um relógio Boliva Time, colocando tônico Vitalis no cabelo, usava laxantes e pílulas para indigestão e acidez – Feenamint e pó dental Dr. Lyon's. tinha uma atitude Mike Hammer, minha marca particular de justiça. (DYLAN, 2005, p.62)

A implantação de uma classe média com poder aquisitivo levou a uma sociedade de consumo³, que por sua vez remete a conceitos como cultura de massa, indústria cultural e a questão da formação dos mitos que esta própria indústria cria e passa a alimentar⁴.

Para Morin (1997), a cultura de massa, surgida a partir da década de 1930, nos EUA, está relacionada ao desenvolvimento das sociedades americanas e ocidentais. O desenvolvimento a que ele se refere está patente no surgimento de uma nova camada salarial, que entra “progressivamente no universo do bem-estar, do lazer, do consumo, que era até então o das classes burguesas” (p.89). Por sua vez, Adorno (1990, p.60) alerta para o fato de que o termo cultura de massa no contexto da indústria cultural faz

³ “Num século em que os *media* despejam suas imagens pré-fabricadas sobre a juventude, não é de espantar que a primeira canção de Dylan tenha sido dedicada ao *sex-symbol* da época: Brigitte Bardot” (MUGGIATI, 1981, p.16).

⁴ A indústria cultural enquanto cultura de massa tem os seus mitos. Em oposição aos mitos antigos, que tinham como função harmonizar o corpo com a mente e também harmonizar a vida humana com a natureza o mito atual não apresenta esta característica unificadora (CAMPBELL, 1990, p. 74). Na visão deste autor, mitos e sonhos “vêm do mesmo lugar, vêm de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica. (p. 33). Baudrillard (2004, p.196) também comenta que a indústria cultural fabrica mitos – entre eles o de celebridades - e fomenta o consumo de mercadorias culturais, sendo que os operadores míticos deste consumo são os jornalistas e publicitários.

pensar que é uma cultura produzida espontaneamente pela massa, mas na verdade significa a cultura produzida industrialmente para a massa, com a finalidade de engendrar o tempo livre do homem dentro da cadeia de consumo.

Em 1947, na obra *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (1986) chamaram atenção para o fenômeno da indústria cultural – a transformação da cultura em mercadoria produzida como um produto industrial para a obtenção de lucro. As principais características dessa indústria são o enfraquecimento do trabalho de reflexão do sujeito que se transforma em consumidor; a tendência à padronização das mensagens; a busca por novidade; a produção de mercadorias que garantam lucratividade; a quantificação da classificação dos produtos destinados a diversas fatias de consumidores, em detrimento do conteúdo; e a ilusão de que o consumidor tem liberdade de escolha e de que está diante de algo novo. Nesse contexto, os meios de comunicação de massa e sua capacidade de reprodução prestam serviço à indústria cultural, por meio da criação e divulgação de produtos culturais (filmes, livros, músicas, programas de rádio e televisão).

Vale lembrar que a euforia econômica da Era de Ouro correspondia, no plano político internacional, à Guerra Fria, conflito entre as duas superpotências da época, Estados Unidos e União Soviética. Bob Dylan se recorda⁵ de, aos 10 anos, ser obrigado na escola a fazer simulações de prevenção, caso ocorresse um ataque aéreo por parte dos soviéticos. Além disso, o mundo vivia sob a sombra do apocalipse nuclear – Dylan retomaria esses sentimentos em *Let Me Die in My Footsteps* (1962), no que Heylin classifica de “a melhor das canções de protesto iniciais de Dylan⁶ (HEYLIN, 2003, p.91).

No que diz respeito ao *establishment* cultural do pós-guerra, Eagleton (2005, p.50) argumenta que este era de “natureza paternalista, branda, e foi duramente abalado pelos experimentos populistas dos anos 60”.

Uma importante mudança na passagem da década de 1950 para a década de 1960 é a alteração dos personagens que tomavam as decisões políticas. Nomes como Eisenhower, Adenauer, Macmillan e De Gaulle saíram de cena, provocando um rejuvenescimento no plano político. Somado a isso, “o centro de gravidade do consenso

⁵ DYLAN, 2005, p. 39-40.

⁶ “the best of Dylan’s early protest songs” (Tradução nossa. As traduções aqui apresentadas pretendem apenas transmitir a idéia geral da citação.).

mudou para a esquerda; talvez em parte devido ao crescente recuo do liberalismo econômico diante da administração keynesiana” (HOBSBAWM, 1995, p. 278).

Contudo, há um claro paralelismo entre a mudança para a esquerda e os acontecimentos públicos mais significativos da década, ou seja, o aparecimento de Estados de Bem-estar no sentido literal da palavra, quer dizer, Estados em que os gastos com a seguridade social – manutenção de renda, assistência, educação – se tornaram a *maior parte* dos gastos públicos totais, e as pessoas envolvidas em atividades de seguridade social formavam o maior corpo de todo o funcionalismo público (...) Claro, o declínio dos gastos militares durante os anos da *détente* fez aumentar automaticamente a proporção de gastos em outros setores (...) No fim da década de 1970, todos os Estados capitalistas avançados se haviam tornado ‘Estados do Bem-estar’ desse tipo (HOBSBAWM, 1995, p.278-9).

1.1. Influências: o surgimento do rock-and-roll

Segundo Clinton Heylin, quando Bob Dylan “entrou no terreno da adolescência, as mudanças físicas pelas quais ele passava se fundiram com as dramáticas mudanças na psique americana” (2003, p.12). Heylin se refere ao surgimento de uma música nervosa, destinada aos adolescentes: o rock-and-roll⁷ de Chuck Berry e Little Richard, na metade dos anos 1950. Em seqüência, o cenário veria a entrada dos brancos Elvis Presley e Jerry Lee Lewis, que iriam incendiar a sociedade com suas músicas e seus estilos – Lewis, além de se envolver em escândalos com bebidas, drogas e armas, se casou com uma prima de 13 anos em 1957⁸.

Lee Marshall assinala que uma “música popular é primariamente interpretada como uma expressão da experiência jovem”⁹ (2007, p.53). Daí decorre o fato de as estrelas musicais serem vistas como uma representação da experiência da geração. Assim, o papel de Elvis Presley nesse processo marca uma virada: ele “deu aos jovens uma música diferente que eles poderiam chamar de sua”¹⁰ (2007, p.54).

Hobsbawm oferece um rápido e eficiente panorama de como as mudanças originadas pelo surgimento do rock afetavam os jovens:

⁷ O jornalista Nick Toches faz um estudo do nascimento do rock-and-roll no livro *Criaturas Flamejantes* (São Paulo, Conrad, 2006), assinalando que a metáfora rock-and-roll tem raízes antigas na língua inglesa, remontando tanto a Shakespeare quanto a uma versão da Bíblia de 1650, nos quais a expressão é usada em sua carga sensual e erótica. Para melhor compreensão do estudo, vale definir, com base nos conceitos de Muggiati (1981), o que significam cada um dos estilos musicais a seguir. O *rhythm and blues* é o blues rural dos negros tocado com guitarra elétrica. O *rock-and-roll* é a fusão do *rhythm and blues* com o *country* (música rural dos brancos pobres). Por fim, o termo *rock* é, uma música “feita *por* jovens exclusivamente *para* jovens” (MUGGIATI, 1981, p.7).

⁸ Para maiores informações sobre Jerry Lee Lewis, consultar a segunda parte de *Criaturas Flamejantes*.

⁹ “popular music is primarily interpreted as an expression of youth experience” (tradução nossa).

¹⁰ “gave young people a distinctive music that could be claimed as their own” (tradução nossa).

A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O *rock* foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de ‘Raça’ ou ‘Rhythm and blues’ das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens *brancos*. (HOBSBAWM, 1995, p. 324)

O pai de Dylan, Abe Zimmerman, acreditava que o *rock-and-roll* seria uma onda passageira, mas em 1956 seu filho fundou sua primeira banda, chamada *Shadow Blaster*. Por essa época, como conta Heylin (2003), Bob Dylan era visto pelos colegas como uma figura calma, estudiosa, até mesmo um “filhinho de papai”. Desde os 16 anos ele já fazia suas próprias versões de *rock-and-roll* e sua segunda banda, *The Golden Chors*, era a única do estilo na pacata Hibbing.

Aos 17 anos, Bob começou a aprender a tocar guitarra, sendo que desde os 12 já era atraído pelo *rhythm and blues* e pelos cantores negros. Em 1959, ele abandona o piano e resolve se dedicar apenas ao violão. Segundo um amigo de infância, por essa época ele já discutia “se alguém poderia escrever letras com significado social, e se poderia fazer isso no rock”¹¹ (HEYLIN, 2003, p.25). É a primeira manifestação dessa temática de que se tem notícia, segundo todo o material pesquisado.

Nesse período inicial, uma de suas maiores influências é Hank Williams, um compositor *country* popular. Segundo Heylin, ele provocou fascínio em Dylan por dois fatores. O primeiro é o fato de ter uma “autenticidade nasal”¹². O segundo é a identificação com o fato de Williams ter morrido jovem, no auge de suas habilidades, com apenas 29 anos. Dylan expande essa análise:

Hank não era jeca. Não havia nada de rústico nele. Mesmo sendo jovem, me identifiquei por completo com ele (DYLAN, 2005, p.108).

O disco *Luke the Drifter*¹³ eu praticamente gastei. É aquele no qual ele recita parábolas como as Bem-aventuranças. Eu podia escutar o disco *Luke the Drifter* o dia inteiro e me deixar levar, ficando totalmente convicto da bondade do homem (DYLAN, 2005, p.109).

¹¹ “if somebody could write lyrics with some social meaning, and could do that in a rock vein” (tradução nossa).

¹² HEYLIN, 2003, p.10.

¹³ *Luke the Drifter*, de 1953, é composto de 8 canções, nas quais Williams demonstra toda sua desenvoltura ao passar da declamação para o canto e do canto para a declamação, sempre encaixando as palavras no ritmo da canção, lição que seria vital para os futuros *talking blues* de Bob Dylan.

Com o tempo, tomei consciência de que nas canções de Hank estavam as leis arquetípicas da composição musical poética. As formas arquitetônicas são como pilares de mármore, e têm que estar ali. Mesmo as palavras dele – todas as sílabas são divididas de modo que façam um sentido matemático perfeito. Você pode aprender um bocado sobre estrutura da composição musical ouvindo os discos dele, e eu os escutei bastante, e eles se internalizaram. Dentro de poucos anos, o crítico de folk e jazz do *New York Times* resenhará uma de minhas apresentações e dirá algo do tipo: “assemelhando-se a um cruzamento de menino cantor de coro e *beatnick*...ele quebra todas as regras da composição musical, exceto aquela de ter algo a dizer”. As regras, quer Shelton soubesse ou não, eram as regras de Hank, mas não era como se eu tivesse um dia me proposto a quebrá-las. Acontece que o que eu estava tentando expressar ficava simplesmente além do âmbito delas (DYLAN, 2005, p.109-110).

Outra influência vem do cinema. Na entrevista de São Francisco a ser analisada na segunda etapa desta pesquisa, Dylan diz apreciar o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, dois movimentos que estavam na proa dos desenvolvimentos estéticos cinematográficos. Mas na América quem fazia sucesso era a escola do *Actors Studio*, baseada no método de interpretação de Constantin Stanislavski. Entre os ícones desse estilo estavam Marlon Brando e James Dean. Como assinala Heylin: “Se Hank Williams (...) deu ao jovem Zimmerman um som para chamar de seu, James Dean, que apareceu em 1955 em *Juventude Transviada*, apresentou a fúria”¹⁴ (HEYLIN, 2003, p.11). Dylan afirma ter se identificado com Dean “pela mesma razão que qualquer um, eu acho. Você vê algo de você mesmo neles”¹⁵ (HEYLIN, 2003, p.11). Dylan andava por Hibbing em uma motocicleta, vestindo sua jaqueta de couro, além de pentear o cabelo com um topete à la Dean, como atestam as fotos do período de sua adolescência. Até mesmo sua personalidade se parecia com a de seu ídolo, segundo o colega Mark Spoelstra: “Bob apenas pegou a essência de James Dean – muito quieto, reservado, e frio, como se ele nunca pudesse ter se importado”¹⁶ (HEYLIN, 2003, p.65).

1.2 A música *folk*: Woody Guthrie como modelo

O nome artístico é a primeira tentativa consciente de se inventar a si mesmo¹⁷. Não cabe aqui discutir os motivos da escolha do nome, mas sim assinalar a criação de

¹⁴ “If Hank Williams (...) gave the young Zimmerman a sound to call his own, James Dean, who appeared in 1955 in *Rebel Without a Cause*, dispensed the fury” (tradução nossa).

¹⁵ “for the same reason you like anybody, I guess. You see something of yourself in them” (tradução nossa).

¹⁶ “Bob just kind of played the James Dean thing – very quiet, reserved, and cool, like he couldn’t have cared less” (tradução nossa).

¹⁷ HEYLIN, 2003, p.33.

sua primeira persona – um trovador. Dylan atribui à cantora Odetta sua conversão à música *folk*, em 1958, embora aponte vários outros nomes, como John Jacob Niles, para sua atração por esse estilo. Até mesmo o tédio¹⁸ é citado como uma das razões para ter abraçado esse tipo de música. Seja o que for, ainda vale explorar um pouco esse território: o que as canções *folk* tinham para atrair a atenção de Dylan?

[A música folk] seemed to satisfy some basic craving for authenticity and depth. He soon realized that folk music was a form whose secrets had been debated for over three hundred years with no resolution in sight, a combination of oral literature, popular philosophy, melodies bathed in the anonymity of centuries, and a fusion of classical European forms of cadence that in the New World had been forcibly mingled with the blues. He set out in search of most authentic replications of what he would later appositely describe as ‘the only true, valid death you can feel today’ (HEYLIN, 2003, p.38).

[A música folk] parecia satisfazer algum desejo básico por autenticidade e profundidade. Ele logo percebeu que a música folk era uma forma cujos segredos foram debatidos por mais de três séculos sem resolução à vista, uma combinação de literatura oral, filosofia popular, melodias forjadas no anonimato dos séculos, e uma fusão das formas clássicas européias de cadência que no Novo Mundo tinha forçosamente se misturado ao blues. Ele partiu em busca de repetições mais autênticas que ele mais tarde descreveria apropriadamente como ‘a única verdadeira, válida morte que você pode sentir hoje’” (tradução nossa)

Vale fazer um breve histórico da ligação das imbricações entre a música *folk* e os movimentos políticos. No começo do século XX, as classes trabalhadoras se organizaram em torno da música popular, com a International Workers of the World Union (IWW, também conhecida como Woblies). Em 1905, já circulava pelos Estados Unidos um livro de canções intitulado *The Little Red Songbook*, cujo principal expoente era o compositor Joe Hill, que foi executado depois de ser condenado por assassinato, tornando-se um mártir da causa. Durante o período entre guerras, a música *folk* foi adotada por intelectuais de esquerda que viam nela um veículo para a conscientização política¹⁹.

Em 1945, foi formado um grupo de cantores, liderados por Pete Seeger, chamado “People’s Songs”, com o objetivo de cantar sobre a vida e a realidade como elas eram. Três anos depois, o candidato à presidência Henry Wallace, cuja plataforma de governo incluía o direito a voto para os negros e o recrudescimento da Guerra Fria –

¹⁸ Cf. DYLAN, 2005, p.250-255.

¹⁹ MARSHALL, 2007, p.68.

teve o apoio dos músicos *folk*. Wallace, no entanto, não obteve sucesso em sua candidatura²⁰.

Já na passagem da década de 1950 para 1960, Bob Dylan era visto entre seus pares como “a mais bela voz”²¹ e se diferenciava de seus contemporâneos por escrever suas próprias canções. Na primavera de 1960, “ele deixou de ser um estudante parte do tempo para se dedicar integralmente a ser um cantor *folk*”²² (HEYLIN, 2003, p. 41). Vários relatos²³ confirmam que ele era como uma esponja, pronto a absorver tudo o que lhe faltava em sua educação musical – mesmo que isso significasse furtar discos de amigos. Idas a bibliotecas, para pesquisar jornais da época da Guerra Civil, eram constantes, assim como visitas a lojas de discos²⁴. Um depoimento interessante do próprio Dylan sobre esse processo confirma essa análise:

If somebody played the guitar, that's who you went to see. You didn't necessarily go to meet them, you just went...to watch them, listen to them, and if possible, learn how to do something...(...) I certainly spent a lot of hours just trying to do what other people had been doing. (HEYLIN, 2003, p.46-7)

Se alguém tocava guitarra, era quem você tinha que ver. Você não necessariamente ia encontrá-los, você apenas ia...para vê-los, ouvi-los, e se possível, aprender como fazer aquilo...(...) Eu certamente gastei um bocadinho de horas apenas tentando fazer o que outras pessoas estavam fazendo. (tradução nossa)

Um novo modelo se impõe a partir dessa época: Woody Guthrie, “a verdadeira voz do espírito americano” (DYLAN, 2005, p.112). A fascinação pelo músico que possuía um adesivo em seu violão – “this machine kill fascists” – veio da leitura da autobiografia de Guthrie, *Bound for Glory*:

Eu a li de capa a capa, como um furacão, totalmente focado em cada palavra, e o livro cantou para mim como o rádio. (...) Quem é ele? É um pintor de placas de Oklahoma que deu duro, um antimaterialista que cresceu durante a depressão e os Dust Bowl Days, migrou para o Oeste, teve uma infância trágica, uma vida em chamas – em sentido figurado e literal. É caubói cantor, mas é mais que um caubói cantor. Woody tinha uma alma poética vigorosa – o poeta do torrão casca-grossa e da lama pegajosa. Guthrie divide o mundo entre aqueles que trabalham e os que não trabalham,

²⁰ MARSHALL, 2007, p.69.

²¹ “the most beautiful voice “: depoimento de Terri Wallace a Heylin (2003, p.40).

²² “he went from part-time student to full-time folksinger” (tradução nossa).

²³ Cf. HEYLIN, 2003, p.46 e SOUNES, 2002, p.58.

²⁴ Em *No Direction's Home* (SCORSESE, 2005) Dylan afirma ser capaz de poder reproduzir uma música depois de tê-la escutado apenas uma vez e depoimentos de amigos confirmam essa extraordinária habilidade (cf SCORSESE, 2005).

está interessado na liberação da raça humana e quer criar um mundo no qual valha a pena viver. (DYLAN, 2005, p.266-7)

A influência foi tamanha que Dylan passou a adotar o linguajar dos personagens vagabundos do livro de Guthrie:

No livro, os vagabundos cometiam erros de gramática e sempre encurtavam as palavras como se não houvesse tempo para terminá-las. (...) O uso de expressões antenadas misturadas a uma salada de palavras incomuns – a maneira pela qual Bob falaria dali em diante. (SOUNES, 2002, p.70)

Isso se refletiria em composições “de gramática deliberadamente atroz” (SOUNES, 2002, p.70), como o uso de duas negativas na mesma frase e o corte de consoantes no fim das palavras, cujo exemplo mais famoso é a canção pela qual Dylan é universalmente conhecido: *Blowin’ in the Wind* – e não “blowing”, como seria o correto.

Porém, mais do que uma influência, Guthrie foi o responsável por permitir que a primeira persona de Bob Dylan emergisse, como ele próprio afirma: “Uma coisa era certa: se eu quisesse compor canções de *folk*, precisaria de algum tipo de modelo novo, alguma identidade filosófica que não se desgastasse. Ela teria que vir de fora e por si mesma” (DYLAN, 2005, p.85).

Foi o compositor de *This Land is Your Land* quem deu um rumo artístico a Dylan: “Por meio das composições dele, minha visão do mundo estava entrando em foco nitidamente. Disse a mim mesmo que seria o maior discípulo dele” (DYLAN, 2005, p.267-8). A obsessão com Guthrie o faria ser visto como um sócia, uma cópia do famoso compositor. O aprendiz desenvolvia suas habilidades de forma rápida e drástica, como analisa Heylin: “A combinação dos maneirismos de Guthrie e o suporte da gaita de boca, dentro de seis meses, se tornaria sua marca registrada”²⁵ (HEYLIN, 2003, p.47)

Por mais que se fale em pactos com o diabo²⁶, como o caso do célebre *bluesman* Robert Johnson, é possível notar que Dylan tinha um projeto claro de ser uma figura de excelência na área que havia escolhido – a música *folk*. Para isso, contava com todos os métodos possíveis, desde o mais óbvio, a imitação pura e simples, até o mais simples, como ter aulas de gaita de boca com Tony Glover²⁷. O fato de não se importar com a opinião alheia seria de fundamental importância nesse processo, uma vez que Dylan,

²⁵ “The combination of Guthrie mannerisms and the mouth harp in its brace would, within six months, become a trademark” (tradução nossa).

²⁶ SCORSESE, 2005.

²⁷ HEYLIN, 2003, p. 49.

apesar de suas deficiências (a falta de domínio para solar na gaita, que o fez desenvolver um estilo único no instrumento, soprando em vez de puxar e sugar; a voz fanha; o fato de não ser um virtuose, como outros, no violão), conseguiu, graças a muito trabalho, desenvolver um estilo próprio, capaz de se destacar no meio de inúmeros concorrentes. Já nesse período em Minneapolis, Dylan consumia drogas – maconha – e mantinha uma identificação com as canções de temática social, como afirma Danny Kalb: “Bob parecia um repositório de canções, partindo de um cancionista genérico de pessoas de esquerda”²⁸ (HEYLIN, 2003, p.55).

Em 1961, Bob Dylan se muda para Nova York²⁹. Cabe assinalar que no começo da década, Nova York já se firmava como a capital mundial. Como analisa Hobsbawm:

[...] a “Europa” (com o que a maioria das pessoas no Ocidente, entre 1947 e 1989, queria dizer ‘Europa Ocidental’) não era mais a magna casa das grandes artes, tornara-se uma observação corriqueira. Nova York orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais, com o que pretendia dizer o mercado de arte ou o lugar onde artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço. (1995, p.485)

Em Nova York, um dos lugares onde os artistas se reuniam era o bairro boêmio de Greenwich Village, que abrigava escritores beats como Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg, autor de *Howl* (1956), livro que escandalizaria a sociedade norte-americana³⁰, além de ser um dos centros da música *folk*³¹, com vários bares, como o Gaslight, o Café Wha?, o Gerde’s Folk City, além de um Folklore Center, “a cidadela da música *folk*” (DYLAN, 2005, p.27). Segundo Heylin, a cena nova-iorquina do *folk* era dominada pelos puristas, para quem importava mais o conteúdo político do que propriamente a melodia³².

Howard Sounes apresenta um bom panorama do que era o Greenwich Village para a música *folk* naquele momento:

[...] os turistas estavam descobrindo que muitos dos beatniks tinham ido embora e que no lugar deles havia uma geração de músicos jovens cantando música folk. A seriedade e a integridade da música folk agradou aos turistas que faziam questão de ir ao Village nessa época, em parte porque ela parecia

²⁸ “Bob seemed like a repository of songs, from this sort of generalized left-wing people’s songbook” (tradução nossa).

²⁹ “A América estava mudando. Eu tinha uma sensação de destino e me movia ao sabor das mudanças. Nova York parecia o melhor lugar para se estar” (DYLAN, 2005, p.85). “Nova York era o ímã – a força que atrai objetos para si, mas, tira-se o ímã, e cai tudo aos pedaços” (p.89).

³⁰ Cf. GINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Trad. de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984.

³¹ Cf. SOUNES, 2002, p.78-79.

³² Cf. HEYLIN, 2003, p. 69.

estar em harmonia com os sentimentos a favor da transformação social nos Estados Unidos. John F. Kennedy acabara de tomar posse como presidente, havia problemas raciais graves nos Estados do Sul e predominava o medo real de que a Guerra Fria pudesse avançar na direção de uma guerra mundial. Nesse clima social, a música folclórica se tornou altamente popular (SOUNES, 2002, p.78).

Dylan, um garoto de classe média, com menos de 20 anos, bastante ingênuo e mimado, precisaria empregar toda sua astúcia, inteligência e ambição para vencer na cidade grande. Reavaliando seu passado, ele explica o motivo da ida para Nova York:

Eu estava ali para encontrar cantores, aqueles que eu tinha ouvido em discos – Dave Van Ronk, Peggy Seeger, Ed McCurdy, Brownie McGhee e Sonny Terry, Josh White, The New Lost City Ramblers, Reverendo Gary Davis e um monte de outros³³ –, e, acima de tudo, para encontrar Woody Guthrie. Nova York, a cidade que viria a moldar meu destino. Gomorra moderna. (DYLAN, 2005, p.17)

Vê-se, claramente, que ele tinha intenções de se profissionalizar como músico, além de se desenvolver como artista beneficiado pelo contato com outros músicos. Aliado a isso, ele tinha a autoconfiança necessária para vencer na cidade grande:

No Village nada parecia errado. A vida não era complexa. Todo mundo estava à procura de oportunidades. Alguns conseguiriam e iriam embora, e outros nunca conseguiriam. A minha estava chegando, mas não era pra já (DYLAN, 2005, p.99).

Heylin sugere que, tal como Paris “revelou a musa de Rimbaud, era isso que Nova York poderia fazer por Dylan”³⁴ (HEYLIN, 2003, p. 66). De fundamental importância nesse processo foi o crítico Robert Shelton, que atuou como um barômetro³⁵, apontando quando Dylan produzia material autêntico e quando apenas reproduzia o que os outros tinham feito. Shelton foi um dos responsáveis por abrir caminho para que Dylan fizesse suas próprias composições.

Basicamente, suas primeiras composições eram *talking blues*, à maneira de Woody Guthrie e Hank Williams, nas quais a melodia é livre e geralmente baseada em três acordes simples, sendo que o ritmo está todo calcado na fala. Heylin salienta que “Dylan had also developed the knack of telling long, rambling monologues, often

³³ A certa altura do documentário de Martin Scorsese, *No Direction's Home*, Dylan afirma: “Todos tinham uma coisa nos seus olhos. Sei de alguma coisa que você não sabe. Eu queria ser aquele tipo de artista”.

³⁴ “unleashed Rimbaud's muse, it was New York itself that released Dylan's” (tradução nossa).

³⁵ HEYLIN, 2003, p.74.

disjointed yet combining almost a rap poet's sense of rhythm with a self-conscious, donw-home patois”³⁶

Um dos fatores que o diferenciava dos outros compositores era o fato de colocar-se como personagem de suas canções. A tradição do *folk* insistia em um padrão de “genuinely classic impersonality”, do qual Dylan não compartilhava, por fazer parte de uma nova geração de músicos *folk*. A antiga, ligada ao ativismo da classe trabalhadora, apresentava sua utopia de união utilizando a segunda pessoa do plural, cujo exemplo lapidar é o hino *We Shall Overcome*. Em alguns trabalhos iniciais, Dylan seguiu esse padrão, como em *The Death Of Emmett Till*, porém, essa abordagem não é a mais utilizada em seu trabalho.

Para Marshall (2007), essa mudança está ligada ao macartismo, como ficou conhecida a perseguição aos comunistas levada a cabo pelo senador Joseph McCarthy: “a experiência do macartismo livrou as canções de suas raízes ideológicas e os novos revivalistas portanto abordaram a canção folk de um modo diferente, sem uma ideologia de classe explícita”³⁷ (MARSHALL, 2007, p.70).

As intenções da nova geração de músicos *folk* podem ser melhor compreendidas quando se pesquisa a *Sing Out!*, uma revista *folk* dos anos 1950, cujo editorial dizia o seguinte: “Nós estamos, em primeiro lugar, interessados no *folk* e na música tradicional, como uma herança viva – uma ligação com o passado – como uma experiência estética, e como um veículo para a música contemporânea”³⁸ (MARSHALL, 2007, p.70). O efeito, portanto, estava mais na busca de valores humanos e reais, como afirma Dylan: “Canções folk me mostraram o caminho, me mostraram que canções poderiam dizer algo humano”³⁹ (HEYLIN, 2003, p. 113).

No mundo *folk*, a maior vítima da “caça às bruxas” foi o compositor Pete Seeger. Ele foi posto na lista negra em 1955 e sentenciado como culpado em 1961, condenado a 12 meses de prisão, embora a sentença tenha sido derrubada em apelação. Ironicamente, foi no fim dos anos 1950 que um dos efeitos indiretos de sua listagem se revelou: ele passou a fazer sucesso⁴⁰. Como estava proibido de tocar em estádios, ele

³⁶ HEYLIN, 2003, p.67.

³⁷ “the experience of McCarthyism stripped the songs of their ideological roots and the new revivalists therefore approached folk song in a different way, without an explicit class-based ideology” (tradução nossa).

³⁸ “We are, first of all, interested in folk and traditional music, as a living heritage – a link to the past – as an aesthetic experience, and as a vehicle for contemporary music” (tradução nossa).

³⁹ “Folks songs showed me the way, they showed me that songs can say something human” (tradução nossa).

⁴⁰ MARSHALL, 2007, p.69.

passou a tocar em campos e colégios. Essas performances atraíram um novo público – essa ação dele foi chamada de “cultural guerrilla warfare” (MARSHALL, 2007, p.69) – para a música *folk*, uma vez que o *rock-and-roll* entrava em declínio no fim da década: Elvis Presley retornara domado do exército; Chuck Berry estava na cadeia por suposto abuso sexual de menores; Jerry Lee Lewis colhia os frutos de seu polêmico casamento com uma prima de 13 anos. O que equivale a dizer que o rei, o pai e o demônio do estilo amargavam um período sem glórias no final da década de 1950.

Concomitante aos périplos pelos bares de NY, Dylan conheceu Suze Rotolo, a mais importante namorada de sua juventude. Ela iria influenciá-lo de maneira fundamental em seu desenvolvimento, seja por vir de uma família esquerdista e ativista⁴¹, seja por apresentar a ele peças de teatro, livros e cantores que ele até então desconhecia⁴². Secretária do musicólogo Alan Lomax, ela proporcionou a Dylan o acesso a uma fonte extraordinária de conhecimento da música *folk*. Lomax disse ao jovem músico: “Isto é o que você tem que escutar. Você tem que aprender todas essas músicas de cor se quiser entender a música folclórica americana” (SOUNES, 2002, p. 95). Não por acaso, Dylan afirma em coletiva de imprensa a jornalistas europeus: “Eu faço música americana” (SCORSESE, 2005). Com o que pretende deixar claro sua filiação a uma tradição musical vinda daquele continente, baseada primeiramente no *folk* e, depois, na matriz do *rhythm and blues* e do *rock-and-roll* tal como praticado nas décadas de 1940 e 1950, fundamentais para sua conversão à eletricidade, como será discutido mais adiante.

Depois de duas semanas de shows no Gerde’s Folk City, as apresentações de Dylan foram resenhadas por Robert Shelton no New York Times: “importa menos onde esteve do que para onde vai, o que parece ser direto para cima” (SOUNES, 2002, p.99). Logo em seguida, Dylan anunciou aos amigos ter um contrato assinado com a Columbia Records, a maior gravadora dos EUA, fruto da aposta de John Hammond, “o grande caçador de talentos e descobridor de artistas monumentais, que lançou personalidades da história da música – Billie Holliday, Teddy Wilson, Charlie Christian, Cab Calloway, Bebby Goodman, Count Basie, Lionel Hampton” (DYLAN, 2005, p. 13).

O contrato marcou também o início da relação com o empresário Albert Grossman, que passou a agenciar Bob Dylan. Grossman tinha má reputação entre os

⁴¹ Suze estava envolvida em comitês de direitos civis (cf. DYLAN, 2005, p. 288 e SOUNES, 2002, p.95)

⁴² “Um novo mundo de arte estava abrindo a minha mente” (DYLAN, 2005, p.288-295 para saber mais sobre o papel de Suze em sua vida).

músicos *folk* por ser alguém interessado apenas em ganhar dinheiro – nem que para isso tivesse de fabricar um conjunto, como o grupo Peter, Paul and Mary: “O senso aguçado de Grossman para os negócios se opunha ao idealismo do *folk revival*, com sua tendência esquerdista e fixação em autenticidade” (SOUNES, 2002, p. 101). O papel de Grossman é controverso, porém, todos avaliam que ele foi um dos fatores que conduziram Dylan ao estrelato. Odetta confirma que os dois juntos eram “uma combinação *poderosa*”. Van Ronk referenda essa opinião:

Independente do que havia de errado com Albert, ele acreditava em Bob, ele realmente acreditava. Ele ficou ao lado do Bob. O primeiro álbum não vendeu e o segundo também não vendeu muito, mas Albert estava convencido de que Bobby ia decolar e nunca o deixou na mão (SOUNES, 2002, p.112).

Isso traz à tona uma discussão de suma importância para esta pesquisa, que se refere às críticas das pessoas ligadas à música *folk* em relação ao sucesso comercial. Segundo Marshall (2007), a música *folk* seria uma crítica à cultura de massa, por reunir um conteúdo político, autêntico, dirigido para o povo, livre das imposições da indústria musical. Porém, a música *folk* entrou nas paradas de sucesso preenchendo o vazio do *rock-and-roll* no começo dos anos 1960, caracterizada por um público geralmente branco, de classe média e com acesso à educação (muitas vezes, universitário).

Essa contradição é explorada por Marshall: “era um *revival* mediado pela mídia de uma forma de música que lutava contra os meios de comunicação de massa. Ele era uma forma de rebelião estilística que emprestava das subculturas urbana e boêmia”⁴³ (MARSHALL, 2007, p. 78). O que faltou aos tradicionalistas da música *folk* foi perceber que “O *revival folk* não era um movimento de massa, mas um movimento mediado pela mídia. Por causa disso, ele nunca poderia oferecer uma alternativa real (...). Ele nunca poderia transcender as condições de sua própria produção”⁴⁴ (MARSHALL, 2007, p. 82). Hoje, a atitude dos defensores do folk soa como ingênua para quem defendia a bandeira da conscientização política – a ausência de uma análise mais ampla explica a contradição na qual eles caíram e contra a qual não puderam lutar.

⁴³ “it was a mass-mediated revival of a form of music that was against the mass media. It was a form of stylistic rebellion which borrowed from urban, bohemian, subcultures” (tradução nossa).

⁴⁴ “The folk revival was not a mass movement but a mass-mediated movement. Because of this it could never offer a real alternative (...) It could never transcend the conditions of its own production” (tradução nossa).

O papel de Bob Dylan como figura central desse processo será analisado nos itens seguintes.

1.3 “But I’ll know my song well before I start singin’”: o início do reconhecimento

Em março de 1962, ele lança seu primeiro disco, homônimo. *Bob Dylan*, que custou ao todo 402 dólares, não foi um sucesso, já que Dylan optou por regravar country blues antigos em versões dinâmicas, contudo, sua única composição própria já demonstrava que havia um novo talento em cena – *Song To Woody* era um acerto de contas e uma homenagem com o artista que mais o influenciara até então. Em fevereiro, por influência de Suze Rotolo, Dylan aceitou participar de um evento político, uma das raríssimas vezes em que teve tal atitude, durante o *Congress For Racial Equality* (CORE). No começo de 1962, Dylan havia se mudado com Suze para um apartamento na West 4th Street em Nova York. A convivência com a namorada fez com que apresentasse laivos de consciência política e Dylan passou a escrever canções de protesto para atender a uma necessidade interior: “Eu tive que escrever o que queria cantar porque ninguém mais estava escrevendo o que eu queria cantar. Eu não podia encontrar em nenhum outro lugar”⁴⁵ (HEYLIN, 2003, p. 88).

Nesse período de sua vida, a legendária natureza prolífica de Dylan se refletia no seu processo de composição. Ele afirma que podia compor em qualquer lugar a qualquer momento, alimentando, assim, seu mito de “o mais prolífico compositor jovem hoje em dia na América”⁴⁶ (HEYLIN, 2003, p. 92) veiculado nas páginas da *Sing Out!*. Dylan estava consciente de que estava modernizando os clássicos populares, seja nas versões que fazia deles, seja na nova abordagem dos antigos temas e conteúdos existentes.

Já no começo de seu estrelato, Dylan não queria que lhe colassem a etiqueta de “cantor de protesto”: “Ele considerava isso limitante, mesmo resistindo ferozmente a esta tentativa precoce de categorizá-lo”⁴⁷ (HEYLIN, 2003, p. 93). Contudo, uma canção viria reforçar esse rótulo: *Blowin’ in The Wind*. Dylan afirma tê-la composto em dez minutos⁴⁸, “sentado em um café em frente ao Gaslight Club. Embora achasse a música

⁴⁵ “I had to write what I wanted to sing because nobody else was writing what I wanted to sing. I couldn’t find it anywhere” (tradução nossa).

⁴⁶ “the most prolific young songwriter in America today” (tradução nossa).

⁴⁷ “He considered it limiting, fiercely resisting even this early attempt to categorize him” (tradução nossa)

⁴⁸ Cf. HEYLIN, 2003, p.94: “I never satisfied with ‘Blowin’ in The Wind’. I wrote that in ten minutes”. [“Eu nunca estive satisfeito com ‘Blowin’ in The Wind’. Eu escrevi aquilo em dez minutos” (tradução nossa)].

especial, ele não conseguiu entender plenamente a importância do que havia feito” (SOUNES, 2002, p.110).

Blowin' in The Wind “fez tudo acontecer” (SOUNES, 2002, p. 11), na expressão de Roy Silver: a partir desse momento, Dylan passou a ser visto como “a consciência de sua geração”, papel que irá renegar continuamente ao longo de sua carreira. Concomitantemente à explosão do estrelato de Bob Dylan, os EUA estavam em um ano de grande tensão. No plano internacional, a crise dos mísseis de Cuba, em outubro, expunha as fraturas da Guerra Fria, além do temor de uma guerra nuclear. Dylan, significativamente, poderia ser convocado para o serviço militar (“alguns de seus amigos o foram”⁴⁹). No plano interno, Martin Luther King era preso em Albany, na Geórgia, durante a intensificação da luta por direitos civis.

Os negros já clamavam por igualdade de direitos desde a metade da década anterior, porém foi apenas nos anos 1960, com a liderança de King, que eles conseguiram se organizar e adquirir voz e apoio na sociedade civil. Outra liderança de destaque era Malcolm X, que defendia uma ação mais vigorosa, articulando o socialismo com o islamismo, além de pregar a violência como método de auto-defesa. Como salienta Ferreira (2005), “foi também a partir da religião que os negros começaram a politizar-se e a lutar contra sua realidade, formando grupos para sua própria defesa e começando a se interessar mais por seus direitos e deveres” (FERREIRA, 2005.p.72).

Foi nesse conturbado contexto que Dylan tomou conhecimento das músicas de Robert Johnson. Tal como Woody Guthrie, ele teria muito a aprender com Johnson. Dylan ganhou o disco de John Hammond e ouviu-o pela primeira vez ao lado de seu amigo Dave Von Ronk:

Imediatamente percebi a diferença entre ele e qualquer outro que eu já tinha ouvido. As canções não eram os blues costumeiros. Eram obras perfeitas – cada canção continha cinco ou seis versos, cada parêntese de versos entrelaçada com a seguinte, mas não de um jeito óbvio. Elas eram completamente fluidas. No começo passavam rápido, rápido demais até para se pegar. Pulavam por tudo em termos de alcance e assunto, versos curtos confusos que resultavam em alguma história panorâmica – paixões humanas irrompendo daquele pedaço de plástico a girar. (DYLAN, 2005, p. 306)

Em sua autobiografia, ele afirma ter estudado com afinco a coletânea de Johnson:

⁴⁹ SOUNES, 2002, p.117.

Anotei as palavras de Johnson em pedaços de papel de modo que pudesse examinar mais de perto as letras e os padrões, a construção de linhas à moda antiga e a livre associação que ele usava, as alegorias espirituosas, verdades coxudas embrulhadas em uma casaca dura de abstração *nonsense* – temas que voavam pelo ar com a maior facilidade. Eu não tinha nenhum daqueles sonhos ou pensamentos, mas ia adquiri-los. (DYLAN, 2005, p.309).

O impacto imediato e profundo – no mês seguinte, ele escreveria uma canção chamada *The Death of Robert Johnson* – foi tamanho que Dylan chega a afirmar: “Se não tivesse ouvido o disco de Robert Johnson naquele momento, provavelmente haveria centenas de linhas minhas que teriam sido suspensas – que eu não teria me sentido livre o bastante para escrever” (DYLAN, 2005, p.312).

Heylin reúne algumas características da vida do ídolo que atraíram o jovem Dylan:

For somebody as death-obsessed as the young Dylan, a major part of Johnson’s appeal was bound to be the mystique surrounding early death, at the age of twenty-seven (or maybe twenty-six), poisoned (or was it stabbed?) by a jealous woman (or her husband), having made ‘just twenty-nine of the greatest blues recordings ever.’ At this point, Dylan need to feel that was all it took – just twenty-nine recordings. He must have been aware how precarious his tenure as a Columbia recording artist looked to be (HEYLIN, 2003, p. 100).

Para alguém tão obcecado com a morte como o jovem Dylan, a maior parte da atração de Johnson era estar ligado à mística em torno de sua morte precoce, com 27 anos (ou talvez 26), envenenado (ou esfaqueado?) por uma mulher ciumenta (ou sua esposa), depois de ter feito ‘apenas 29 das maiores gravações de blues’. Neste ponto, Dylan percebe que era tudo que tinha – apenas 29 gravações. Ele deve ter tido a percepção de quão precário seu contrato como um artista da gravadora Colúmbia parecia ser. (tradução nossa)

Enquanto estudava e absorvia seu novo guia, Dylan seguia produzindo. Apesar de todo o apelo em torno de seu nome, ele ainda não se via como alguém especial – como a voz de sua geração, por exemplo. Como ele afirmou para a *Sing Out!* naquele outono: “As músicas estão lá. Elas têm vida própria e só estão esperando que alguém as componha. Eu só as coloco no papel. Se eu não fizesse isso, outra pessoa o faria” (SOUNES, 2002, p. 117).

Algumas canções de seu segundo disco, o lendário *The Freewheelin' Bob Dylan*⁵⁰, lançado em maio de 1963, traziam composições que tratavam de assuntos

⁵⁰ Até mesmo a capa se tornou um ícone dos anos 60: Bob e Suze caminham abraçados durante o inverno na *Jones Street*, coberta de neve, em Nova York.

íntimos, como a sua separação com Suze Rotolo, que fora para a Itália, investir em sua carreira artística. “A mágoa impulsionou Bob a dar um salto evolutivo em suas composições, o que resultou em duas de suas melhores músicas sobre relacionamentos”, analisa Sounes (2002, p.115). As músicas em questão – *Don't Think Twice, It's All Right* e *Tomorrow Is A Long Time* – levaram os amigos a afirmar que “ele tinha acertado o passo”. Até mesmo *Corrina, Corrina* emprestava do imaginário de Johnson para, em um blues de doze compassos, implorar pela presença da amada. É significativo o fato de que Dylan tenha tentado gravar algumas músicas com uma banda elétrica já em seu segundo álbum – contudo, não são claros os motivos pelos quais as tentativas elétricas foram abandonadas nessa época⁵¹.

Segundo Sounes, a partir desse disco Bob Dylan se libertou da pecha de mera cópia de Guthrie: “Ele tinha se metaformoseado em um grande compositor, trazendo uma linguagem poética e profunda para a música pop, e, agora que a transformação estava completa, nada poderia detê-lo” (SOUNES, 2002, p. 116).

Contudo, foram as chamadas canções de protesto que o transformaram em ícone. No disco de 1963, foram gravadas a já comentada *Blowin' In The Wind*, além de duas de suas composições mais conhecidas: *Masters of War* e *A Hard Rain's A-Gonna Fall*.

Masters of War é considerada por Howard Sounes como “a melhor canção pacifista já escrita por Dylan” (SOUNES, 2002, p. 125), tendo sido inspirada na corrida armamentista da Guerra Fria. Porém, o próprio compositor refuta essa interpretação: “Eu não sou um pacifista. Eu sequer penso que tenha sido um. Se você reparar na canção, ela é sobre o que Eisenhower estava dizendo sobre os perigos do complexo militar-industrial”⁵² (MARSHALL, 2007, p. 121).

Já *A Hard Rain's A-Gonna Fall* é considerada por Heylin como “a somatória de todas as vertentes da poesia e da música como ‘*Blowin' in the Wind*’ não era”⁵³ (HEYLIN, 2003, p.103). Composta em setembro de 1962, a canção originalmente era um poema. Se seus colegas do núcleo *folk* não acolheram *Blowin' in the Wind* com muito entusiasmo, o contrário ocorreu com *A Hard Rain*: “É quase a minha favorita. Acho que vai durar mais do que qualquer outra [que ele tenha escrito]” (SOUNES, 2002, p.117), afirmou Pete Seeger.

⁵¹ Cf. SOUNES, 2002, p. 120.

⁵² “I’m not a pacifist. I don’t think I’ve ever been one. If you look closely at the song, it’s about what Eisenhower was saying about the dangers of the military-industrial complex” (tradução nossa).

⁵³ “a summation of whole strands of poetry and song, in a way that ‘*Blowin' In The Wind*’ was not” (tradução nossa).

O motivo de tanta empolgação estava ligado à crise dos mísseis em Cuba e à possibilidade de uma guerra nuclear – “a hard rain” sugerida da canção. Dylan, contudo, refutava essa interpretação: “Não é a chuva atômica, não é a chuva caindo... significa apenas um tipo de fim que acaba de acontecer”⁵⁴ (HEYLIN, 2003, p. 102). Heylin referenda a afirmação: “Esta chuva forte tinha mais em comum com o apocalipse bíblico do que com bombas caindo do céu”⁵⁵ (HEYLIN, 2003, p. 102).

A *Hard Rain* é vista até hoje em dia como uma das melhores composições de Dylan, pela sugestão poética e pela maneira com que abordou um temor que assolava a sociedade, praticamente capturando o sentimento e o espírito da época em uma canção. Clinton Heylin derrama-se em elogios:

How a twenty-one-year-old Dylan encapsulated the magic and mystery of a five-hundred-year-old ballad, the deep dark truths of Dante, and the apocalyptic symbolism of the French poets and the beats into six and a half minutes of sheer terror, appositely ‘capturing the feeling of nothingness’ borne by those living on the brink, can never be realized by cold literary analysis, the tautologies of historical incidence, or even by mere biography (HEYLIN, 2003, p. 102-103).

Como um Dylan de vinte e um anos reuniu a magia e o mistério de uma balada de cinco séculos de idade, as verdades profundas de Dante, e o simbolismo apocalíptico dos poetas franceses e beats em seis minutos e meio de puro terror, pertinentemente ‘capturando o sentimento de vazio’ suportado por aqueles que viviam à beira do abismo, nunca pode ser percebido por uma fria análise literária, pelas tautologias da incidência histórica, ou até mesmo pela mera biografia. (tradução nossa)

Em dezembro de 1962, Albert Grossman proporcionou a Bob Dylan a chance de viajar à Inglaterra para atuar em uma peça para a televisão britânica⁵⁶. Em Londres, Dylan comportou-se como um excêntrico – fumava maconha a maior parte do tempo, enlouquecia os gerentes de hotéis e aproveitava sua fama para se divertir com muitas mulheres. Mais importantes foram os contatos que Dylan fez na capital britânica. Lá, ele mergulhou na cena *folk* londrina, aproximando-se de Anthea Joseph e Martin Carthy, dois dos mais renomados compositores daquele país. Sobre Carthy, Dylan afirma ter aprendido muita coisa com ele – todas as principais baladas *folk* inglesas. Essa influência iria se refletir em canções como *Girl From The North Country* e *Bob Dylan’s*

⁵⁴ “It’s not atomic rain, it’s not fallout rain...I [just] mean some sort of end that’s just got to happen” (tradução nossa).

⁵⁵ “This hard rain had more in common with the biblical apocalypse than bombs falling through the air” (tradução nossa).

⁵⁶ SOUNES, 2002, p. 120: “Pelos termos do contrato, Grossman ganharia 25% de ‘qualquer filme ou gravação de qualquer tipo’ que Bob concordasse em fazer”.

Dream, recriações de baladas clássicas inglesas (*Scarborough Fair* e *Lady Franklin's Lament*, respectivamente).

Outra importante influência foi o cantor *folk* escocês Nigel Denver. Dylan adaptaria uma canção de Denver chamada *The Patriote Game* para compor sua celebrada *With God On Our Side*, “tornando-se a mais precisa desconstrução do *ethos* de Deus e da Pátria por Dylan”⁵⁷ (HEYLIN, 2003, p. 108). Para Heylin, essa canção, ao lado de *Masters of War*, marca um novo tipo de composição na obra de Dylan: a partir desse momento, ele consegue reunir “a leveza e as composições temáticas”⁵⁸ (HEYLIN, p. 118), combinando o comentário social com uma batida de *ragtime*.

A estada na Inglaterra deu a Bob Dylan uma nova dimensão para sua escrita. Ele retornou para Nova York com a idéia de trabalhar com a reescrita das formas tradicionais das canções *folk*, incrementando-as com “correntes de imagens brilhantes”⁵⁹ (HEYLIN, p. 111). Outro resultado importante de sua viagem seria que a partir dela ele tocaria apenas composições próprias.

Os amigos observaram um novo dinamismo em Dylan depois de seu período britânico. Ele agora parecia estar procurando transcender a mera canção⁶⁰. Já em Nova York, Dylan comentou com um amigo sobre o fato de Joan Baez deixar todos seus sentimentos de fora das canções, preferindo se concentrar nas canções de protesto. Era o começo de sua preocupação com composições desvinculadas de temas sociais, marcando uma abertura para que novos temas surgissem em sua obra. Contudo, essa virada ainda levaria cerca de um ano para vir à tona.

Cumprir notar, entretanto, que quando *The Freewheelin' Bob Dylan* foi lançado, em maio de 1963, Dylan já o considerava um álbum defasado em relação ao que ele estava fazendo no momento: o disco continha muitos *talking blues* e poucas canções de protesto. Ele afirmou que elas eram tudo o que estava em sua cabeça naquele momento: “Estou passando por mudanças. Preciso de algumas músicas acusatórias, porque é aí que minha cabeça está agora” (HINTON, 2009, p. 28). Em uma contagem rápida, das dez canções que o compõem, podemos contar três canções de protesto para sete que abordavam temas amorosos ou apenas humorísticos, proporção que será maior no álbum seguinte, refletindo suas atuais preocupações. A ânsia era tamanha que já em 24 de

⁵⁷ “becoming Dylan’s most precise debunking of the God and Country ethos” (tradução nossa).

⁵⁸ “the lightweight and the topical” (tradução nossa).

⁵⁹ “chains of flashing images” (tradução nossa).

⁶⁰ HEYLIN, p.108.

abril, menos de um mês depois de ter seu segundo disco lançado, Bob Dylan já fazia algumas gravações iniciais.

No mesmo mês em que trezentas cópias de *The Freewheelin'* chegava às lojas, em maio de 1963, Bob Dylan foi convidado para o *Ed Sullivan Show*, tradicional programa norte-americano de apresentações musicais. A produção insistiu para que ele não tocasse a canção *Talkin' John Birch Paranoid Blues*, pois sua letra afirmava que membros da John Birch Society eram simpatizantes de Adolf Hitler. Dylan se recusou a aparecer no programa. “Ironicamente, o alvoroço sobre este flagrante ato de censura, provavelmente tornou Dylan melhor, por retratá-lo como um rebelde e um herói da contracultura”⁶¹ (HEYLIN, 2003, p. 116).

A contracultura, segundo Theodore Roszak (1972), tem sua origem em uma sociedade tecnocrática, na qual a ciência e a indústria dominam todas as formas de comportamento. Assim, a figura do especialista surge como sendo o centro da tecnocracia, uma vez que ele é quem pode satisfazer as necessidades e desejos humanos, o que, na visão de Marcuse, gera um “‘poder absorvente’ da tecnocracia: sua capacidade de proporcionar ‘satisfação de uma maneira que gera submissão e depaupera a racionalidade do protesto’. À medida que amadurece, o sistema tecnocrático parece realmente capaz de anabolizar toda e qualquer forma de insatisfação” (ROSZAK, 1972, p. 26).

Dessa maneira, a contracultura é uma reação a essa sociedade tecnocrática, reação originada principalmente pelos jovens. Roszak (1972) aponta dois fatores para a rebelião da juventude: em primeiro lugar, o fato de a sociedade comportar uma grande percentagem de jovens (50% da população norte-americana tinha menos de 25 anos – os *baby boomers*, como já analisamos anteriormente); em segundo lugar, “a expansão da educação superior”, que, em 1968, em números significava “quase seis milhões de universitários, quase o dobro do número que havia em 1950” (ROSZAK, 1972, p. 38-39).

Na Era de Ouro do capitalismo, conforme explicado por Hobsbawm, as famílias possuíam cada vez mais oportunidades de proporcionar educação de ensino superior para seus filhos, o que significava prosperidade econômica e status social melhor:

⁶¹ “Ironically, the uproar about this blatant act of censorship probably did Dylan more good, by portraying him as a rebel and counterculture hero” (tradução nossa).

Essa massa de rapazes e moças e seus professores (...) constituíam um novo fator na cultura e na política. Eram transnacionais, movimentando-se e comunicando idéias e experiências através de fronteiras com facilidade e rapidez, e provavelmente estavam mais à vontade com a tecnologia das comunicações que os governos. Como revelou a década de 1960, eram não apenas radicais e explosivos, mas singularmente eficazes na expressão nacional, e mesmo internacional, de descontentamento político e social. (HOBSBAWM, 1995, p.292)

Segundo a análise de Hobsbawm, a idéia, originada na juventude, de revolta contra a autoridade, identificada com a universidade, se expandia para a revolta contra qualquer autoridade, o que “inclinava os estudantes para a esquerda. Assim, não surpreende de modo algum que a década de 1960 se tenha tornado a década da agitação estudantil *par excellence*” (HOBSBAWM, 1995, p.295).

A essa agitação estudantil, pode-se acrescentar o ingresso das mulheres nas universidades, e essa “era agora a mais óbvia porta de acesso às profissões liberais. (...) Numa palavra, o estudo superior era agora tão comum entre as moças quanto entre os rapazes” (HOBSBAWM, 1995, p.305). As mulheres casadas também entraram em massa no mercado de trabalho, buscando maior economia e beneficiadas pelo fato de os filhos passarem grande parte do tempo na escola, liberando-as das tarefas domésticas. Assim, “a mulher casada ser uma pessoa por si, e não um apêndice do marido e da casa, alguém visto pelo mundo como indivíduo, e não como membro de uma espécie (‘apenas esposa e mãe’)” (HOBSBAWM, 1995, p.312). Além dos estudantes, as mulheres também passavam a se organizar agora, acreditando que a hora da libertação chegara, ou ao menos a hora da auto-afirmação feminina (como atesta o surgimento da pílula anti-concepcional).

O movimento *gay* também florescia nesse quadro de intensa mobilização social, primeiro com o surgimento de “uma subcultura homossexual abertamente praticada, mesmo nas duas cidades que determinavam tendências, São Francisco e Nova York”, depois organizado em grupos de pressão política já nos anos 1970.

Um balanço dessas linhas-de-força sobre as tensões sociais traçadas acima é feito por Hobsbawm:

[...] o grande significado dessas mudanças foi que, implícita ou explicitamente, rejeitavam a ordenação histórica e há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam. Muito significativo ainda é que essa rejeição não se dava em nome de outro padrão de ordenação da sociedade, embora o novo libertarismo recebesse uma justificação daqueles que sentiam que ele precisava de tais rótulos, mas em nome da ilimitada

autonomia do desejo humano. Supunha um mundo de individualismo voltado para si mesmo levado aos limites. (1995, p.327)

Trazendo as idéias de Norman Brown (1972) para esse contexto, podemos afirmar que a contracultura problematizava o conceito de civilização como neurose, ou, nas palavras de Nietzsche, “a doença chamada homem”. A idéia de pôr a civilização ocidental em discussão era calcada, claramente, no conceito freudiano de repressão: “a essência da sociedade é a repressão do indivíduo, e a essência do indivíduo é a repressão de si mesmo” (BROWN, 1972, p. 17). Nesse sentido, a utopia da contracultura, em uma leitura freudiana, “é um desejo de retorno ao princípio do prazer, para um redescobrimento do corpo do qual a cultura nos aliena, e retorno ao brinquedo em vez do trabalho” (BROWN, 1972 p. 56). A grande canção do *rock* – entendido aqui, portanto, como expressão do princípio do prazer, em oposição ao princípio de realidade – será escrita em 1965 por Bob Dylan: *Like a Rolling Stone*, como discutiremos mais adiante.

Por ora, cabe assinalar, de acordo com Roszak, que

Se a melancólica história das revoluções no último meio século tem algo a nos ensinar é a inutilidade de uma política que se concentra ingenuamente na derrubada de governos, classes dominantes ou sistemas econômicos. Esse tipo de política termina apenas redesenhando os torreões e as muralhas da fortaleza tecnocrática. O que se deve procurar são os alicerces do edifício. E esses alicerces jazem entre as ruínas da imaginação visionária e do senso de comunidade humana. (1972, p. 66)

A imaginação visionária a que Roszak se refere está ligada a um movimento cultural originado nos anos 1950 pela literatura. Um dos marcos da contracultura é a publicação de *Uivo*, de Allen Ginsberg, e sua subsequente censura, o que atraiu mais publicidade para o livro de poemas. O movimento beat propunha “a opção por uma vida periférica, marginal, longe dos arranha-céus, do mercado de trabalho, da sociedade de consumo e de toda a esfera que o capitalismo e o progresso tecnológico instaurava” (FERREIRA, 2005, p.70). O expoente máximo da cultura *beat* é o romance *On the Road*, de Jack Kerouac, que seria considerado por Dylan como “uma bíblia (...) eu amava as frases poéticas de *bop* ofegantes e dinâmicas que fluíam da pena de Jack” (DYLAN, 2005, p. 69). Posteriormente, Dylan e Ginsberg se tornariam amigos, sendo que o poeta de *Uivo* veria o autor de *Blowin’ In The Wind* como seu discípulo.

Essas idéias discutidas por Roszak (1972) parecem particularmente férteis no trabalho de Dylan, que repetidas vezes defende suas canções de uma abordagem

puramente histórica, vinculadas ao contexto em que foram compostas, insistindo que elas transcendem as condições em que foram elaboradas, cujo exemplo marcante, como discutido, é a canção *A Hard Rain's Is A-Gonna Fall*.

Outro fator que ajudou a Nova Esquerda, composta de “beats, hippies, gays, feministas, negros e intelectuais” (FERREIRA, 2005, p. 71), a se unir em torno de ideais comuns foi a Guerra do Vietnã, um conflito que teve início em 1959 e terminou em 1975. O conflito estava ligado à Guerra Fria e à disputa sobre o controle dessa região entre soviéticos e norte-americanos. Hobsbawm faz um saldo dela para os EUA: “A Guerra do Vietnã desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisadas de motins e manifestações contra a guerra; destruiu um presidente americano; levou a uma derrota e retirada universalmente previstas após dez anos (1965-75)” (1995, p.241).

O movimento *folk* também passava por um momento de grande agitação – Lee Marshall situa o período de ouro do *folk* entre os anos de 1963 a 1965. Aliado à Nova Esquerda, as canções tematizavam as tensões sociais da época. Como afirma Greil Marcus:

[...] in those days, the high days of the folk movement, no one would have referred to anything a folk singer did by so vulgar a term as show. It was a concert, an invitation, a gathering, a celebration of values – values of tradition and fraternity, equality and concord – a coming together of like-minded spirits, a ritual, and that was the meaning of that round stage, meant to recall plays and signs in medieval villages, after the harvest was brought in. No one in front, no one in back, no privilege, no shame (2005, p.17-18).

[...] naqueles dias, os grandes dias do movimento folk, ninguém poderia se referir a qualquer cantor folk por um termo vulgar como show. Era um concerto, um convite, uma reunião, uma celebração de valores – valores de tradição e fraternidade, igualdade e concórdia – uma aproximação de espíritos afins, um ritual, e que era o significado desse percurso, significava um chamado para tocar, depois que a colheita foi feita. Ninguém na frente, ninguém atrás, nenhum privilégio, nenhuma vergonha. (tradução nossa)

Entre os ícones do *revival folk* estava Joan Baez, figura ligada ao ativismo político e verdadeira musa do movimento musical, capa da revista *Time* em novembro de 1962. Baez ajudou Dylan ao longo do ano de 1963, convidando-o para dividir vários shows com ela, à medida que as vendas de *The Freewheelin'* cresciam – o que já marcava também um sinal de independência de Dylan de sua parceira. Alguns comentadores afirmam que Dylan usou-a como escada para o começo de carreira, porém, declarações dos dois também confirmam que eles estavam apaixonados naquele período. De qualquer forma, seja qual for o real interesse de Bob Dylan em sua relação

com Baez, o que se pode afirmar com certeza é o papel dela em sua escalada rumo ao estrelato, ajudando-o a transformar-se no ícone em que se tornou.

Embora refutasse ser um cantor de protesto, algumas ações de Dylan ajudavam a confirmar tal rótulo. Graças à influência da comunidade *folk*, ele foi escalado para participar, em julho de 1963, de um comício no Mississippi, com vistas “a convencer os negros do Sul a se registrarem como eleitores e assim exercerem seus direitos civis” (SOUNES 2002, p. 127). Bob Dylan cantou *Only A Pawn In Their Game*, canção sobre o assassinato de Medgar Evers, em que refletia sobre o fato de sua morte ser apenas uma carta no jogo de intolerância, preconceito e ódio no Sul dos Estados Unidos. No fim, Dylan, Pete Seeger e Theodore Bikel cantaram o hino *We Shall Overcome*. Segundo Sounes, “Bob raramente assumiu em público uma posição em questões políticas, e esse foi um evento poderoso” (2002, p.128).

No mesmo mês, ocorreu a edição de 1963 do *Newport Folk Festival*, um encontro anual desde 1959, cujo objetivo não era musical, mas político: a música era a expressão do espírito das pessoas comuns, e uma ferramenta pela qual as pessoas poderiam ganhar poder e voz na sociedade, com as baladas tradicionais preservando o passado e as canções de protesto espelhando o presente e apontando para o futuro.

Marshall identifica o período entre 1963 e 1965 como a era de ouro do *folk revival*, tendo como estrela máxima Bob Dylan. Sua primeira participação no Newport Folk Festival foi escorada pelo sucesso de “Blowin’ In The Wind” cantada pelo trio Peter, Paul and Mary, que havia vendido mais de 1 milhão de cópias e era a número dois na lista da *Billboard*. Ele subiu ao palco com Joan Baez e cantou *With God On Our Side* e mais cinco canções, entre elas *Who Killed David More?*, *Talkin’ World War III Blues*, *North Country Blues*, *Only a Pawn In Their Game* e o hino *Blowin’ in the Wind* com Baez e o trio Peter, Paul and Mary, também empresariados por Albert Grossman.

As mudanças em Bob já se faziam perceptíveis: ele usava um par de óculos escuro de astro de cinema, tendo afirmado que no Festival tomou consciência de que “de repente eu não podia andar à solta sem um disfarce”⁶² (HEYLIN, 2003, p.120). O saldo das apresentações “foi como uma coroação de Bob e Joan. Eles foram o Rei e a Rainha do festival” (SOUNES, 2002, p. 129).

Paralelamente à sua coroação, Dylan discutia com amigos sobre suas composições. Uma conversa, em especial, com Paul Nelson, ajuda a esclarecer o que

⁶² “suddenly I just can’t walk around without a disguise” (tradução nossa).

Bob pensava sobre o assunto. Nelson tentou convencer Dylan a abandonar as canções de protesto, já que elas conformavam a música à Causa, no que Dylan insistia que a política era uma força obrigatória em suas canções e que os temas sociais eram mais importantes que a música. Paul Nelson relembra a discussão: “Mas ele também explicou que a maneira mais fácil de ser publicado se você escrevesse suas próprias canções era escrever canções temáticas, porque a *Broadside* não publicaria se você não o fizesse, e você teve dificuldade em entrar na *Sing Out!*”⁶³ (HEYLIN, 2003, p. 123). Heylin faz um balanço da discussão: “Dylan venceu a discussão com Nelson, mas perdeu com ele próprio. Sua última canção temática estava apenas a um par de meses de distância, como as verdades que ele sentiu necessidade de expressar começaram a se afirmar em oposição aos fatos históricos”⁶⁴ (HEYLIN, 2003, p. 124). Já se pode notar aqui mais um passo em direção à mudança que irá chocar os puristas e tradicionalistas do *folk*.

Enquanto ela não ocorria, Dylan se via catapultado à condição de ícone. Segundo Marshall, a explicação convencional para que Dylan seja tomado como a voz de sua geração está no fato de suas canções serem melhores do que as dos outros e de ele ser mais carismático do que os outros. Marshall, contudo, refuta esse visão simples, preferindo argumentar que “o trabalho de Dylan é o que melhor expressa a visão de mundo da geração que inicialmente usou o revival folk como meio de expressar sua inquietação política”⁶⁵ (MARSHALL, 2007, p.60). Assim, tendo em vista que o *folk revival* “aconteceu em um ambiente mediado pelos meios de comunicação, Dylan se tornou a estrela da música folk de uma maneira inconcebível para alguém da geração de Seeger e isso causou a preocupação da geração mais velha”⁶⁶ (MARSHALL, 2007, p. 78).

Problematizando a discussão, Marshall avalia a questão do estrelato dentro da cultura de massa:

[...] while a star can express or embody the contradictions of a particular time, ideology or group, he can't reconcile those contradictions, can't make

⁶³ “But he also made the point that the easiest way to get published if you wrote your own songs was to write topical songs, because *Broadside* would't publish if you didn't, and you had a tough time getting in *Sing Out!*” (tradução nossa).

⁶⁴ “Dylan won the argument with Nelson, but he lost it with himself. His last topical song was a only a couple of months away, as the truths he felt the need to express began to assert themselves in opposition to the historical facts” (tradução nossa).

⁶⁵ “Dylan's work best express the world view of the generation who initially used the folk revival as a means of voicing political disquiet” (tradução nossa).

⁶⁶ “happened in a mass-mediated environment, Dylan became a folk music star in a manner inconceivable to someone of Seeger's generation and this caused concern for that older generation” (tradução nossa).

them go away. Stardom is a contradictory mixture of subjectivity and collectivity, of the common (wo)man and the unique individual but it is also the marriage of democracy and commercialism – it emerges as a phenomenon only in a commercialised culture and, as such, it can never be the vehicle to transcend that commercial reality. (MARSHAL, 2007, p. 83)

[...] enquanto uma estrela expressa ou personifica as contradições de um tempo, grupo ou ideologia particulares, ela não pode reconciliar essas contradições, não pode se desfazer delas. O estrelato é uma mistura contraditória de subjetividade e coletividade, dos homens (e mulheres) comuns e da individualidade única, mas é também o casamento da democracia e do mercantilismo – ele emerge como um fenômeno apenas em uma cultura comercializada e, como tal, ele nunca pode ser o veículo para transcender essa realidade comercial. (tradução nossa)

A conclusão de Marshall é que, dessa maneira, o estrelato de Dylan importa por duas razões. A primeira é que sua imagem se tornou um emblema da juventude politicamente radical e a segunda é que transformou a subjetividade e o auto-desenvolvimento da individualidade humana como forma de atividade política⁶⁷.

Nesse período em que Dylan defendia os amigos, e na prática, as canções de protesto, ele passou a expandir sua consciência, lendo poetas simbolistas franceses como Verlaine, Rimbaud e Baudelaire, além da Bíblia e de um livro que era a gramática histórica do mito poético, *The White Goddess*, de Robert Graves, que enfatizava “a função da poesia é a invocação religiosa da Musa”⁶⁸ (HEYLIN, 2003, p. 126).

Embora excursionasse com Joan Baez pelo país na segunda metade de 1963, compondo canções que se tornavam verdadeiros hinos dos movimentos pelos direitos civis, Dylan “raramente participava de comícios ou manifestações, como ela fazia com frequência. Ele continuava tão desinteressado por política partidária quanto o fora em Dinkytown” (SOUNES, 2002, p.132). Apesar disso, os dois cantaram no Lincoln Memorial, em 28 de agosto, no histórico dia em que Martin Luther King Jr. proferiu seu discurso “I Have a Dream”, durante a Marcha sobre Washington.

Apesar disso, em uma entrevista para o jornal de esquerda *National Guardian*, Dylan deu argumentos para que sua imagem se atrelasse à de alguém lutando em favor dos direitos civis: “Não penso quando escrevo. Apenas reajo e transcrevo para o papel. O que aflora na minha música é um chamado para a ação”⁶⁹ (HINTON, 2009, p.28).

⁶⁷ Cf. MARSHALL, 2007, p.83.

⁶⁸ “the function of poetry is religious invocation of the Muse” (tradução nossa).

⁶⁹ Cf. HEYLIN, 2003, p.127.

1.4 “The times they are a-changin’”: das canções de protesto às canções intimistas

Em outubro de 1963, Dylan entrou em estúdio para as gravações de seu novo álbum, no qual continuavam a dominar as canções de protesto. As três primeiras músicas gravadas foram *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, *When The Ships Comes In* e *The Times They Are A-Changin’*.

A primeira delas, *The Lonesome*, tematizava um julgamento recente da época, no qual o proprietário de terras William Zantzinger, bêbado, golpeou a cabeça da empregada de um hotel, Hattie Carroll. Contrapondo a vida privilegiada de Zantzinger à servidão de Carroll, Dylan “contou a história com a fluidez de um repórter de jornal e as imagens de um poeta, sem precisar declarar o que estava implícito, que William Devereux Zantzinger era branco e Hattie Carroll, negra” (SOUNES, 2002, p.134).

When The Ships Comes In foi escrita num acesso de raiva de Bob Dylan, que se viu impedido de conseguir uma vaga em um hotel devido à sua má aparência. Conforme relata Sounes, a canção

[...] foi vista então como uma metáfora da luta pela reforma social, uma música que emergia daquele momento. No entanto, a letra fora claramente composta a partir de fábulas e de escrituras, e também apresentava um bocado de fantasias de criança – “peixes vão rir” – e imaginação exuberante. É por essas razões que a sua música duraria. (SOUNES, 2002, p.132)

Clinton Heylin vai ainda mais longe, postulando que *When The Ships* fundia o conceito apocalíptico de *A Hard Rain’s A-Gonna Fall* com o hino natural de *Blowin’ In The Wind*.

Porém, das três, era *The Times They Are A-Changin’* a que ganharia mais relevância imediata, rapidamente adotada pelos ativistas dos direitos civis. Na visão de Sounes, a canção “era um brado à juventude no momento em que os Estados Unidos passavam por mudanças cruciais. Os pais eram convidados a saírem do caminho se não fossem capazes de ajudar” (2002, p.136). Contudo, o próprio Dylan refutou a idéia de que a canção tivesse algo a ver com os conflitos entre geração: “talvez aquelas tenham sido as únicas palavras que consegui encontrar para separar vida da morte. Não tem nada a ver com idade” (HINTON, 2009, p.30).

Apesar da glória imediata, a composição foi criticada pelo amigo Tony Glover, que ao ler a linha “Come senators, please heed the call”, teria ditto “Que merda é essa,

cara?”, ao que Dylan se esquivou: “Bem, você sabe, isso parece ser o que as pessoas querem ouvir”⁷⁰ (HEYLIN, 2002, p.126).

Em 4 de novembro, a revista *Newsweek* trazia um artigo que desvendava o mito Bob Dylan, contando sobre seu passado em Hibbing, que ele fazia questão de esconder, e provocando uma verdadeira devassa em sua vida pregressa, inclusive com entrevistas de familiares e amigos próximos. É o primeiro marco da relação conflituosa que Bob Dylan alimentará ao longo de sua carreira.

Para Heylin, isso criou um novo Dylan, que deveria se virar contra a imprensa antes que ela se virasse contra ele e que deveria se acostumar com os retratos que a imprensa fizesse dele. Marshall, entretanto, aborda a questão de outro ângulo: “A ironia é que apesar de Dylan estar furioso com sua exposição, ela provavelmente serviu a ele muito bem porque removeu a imutabilidade de sua imagem como estrela”⁷¹ (MARSHALL, 2007, p.95). Além disso, por expor a “personalidade real” de Dylan, o artigo abriu novas possibilidades para ele – a de poder manipular sua imagem pública, agora que ela era conhecida: “a máscara pode ser usada em público e pode ser apresentada publicamente como uma máscara”⁷² (MARSHALL, 2007, p.96). Como veremos adiante, isso tornou sua imagem mais complexa, o que, aliado à sua conversão elétrica, teria futuros impactos na maneira como seria visto pela imprensa.

Em 22 de novembro de 1963, J.F. Kennedy é assassinado por Lee Harvey Oswald⁷³. JFK foi o 35º presidente dos EUA, eleito em 1960 com uma plataforma de governo que refletia o temor americano aos comunistas, como assinala Hobsbawm:

Entre as nações democráticas, só nos EUA os presidentes eram eleitos (como John F. Kennedy em 60) para combater o comunismo, que, em termos de política interna, era tão insignificante naquele país quanto o budismo na Irlanda. Se alguém introduziu o caráter de cruzada na *Realpolitik* de confronto internacional de potências, e o manteve lá, esse foi Washington (1995, p.234).

Apesar disso, Kennedy se mostrava uma figura dúbia, “ao mesmo tempo conservador no campo das relações internacionais e o representante mais significativo

⁷⁰ “What is this shit, man?” “Well, you know, it seems to be what the people like to hear” (tradução nossa).

⁷¹ “The irony is that although Dylan was furious with the exposé, it probably served him well in the long run because it removed the fixity of his star-image” (tradução nossa).

⁷² “The mask could be worn in public and could be publicly displayed as a mask” (tradução nossa).

⁷³ Sheryl Crow se refere a esse dia de maneira curiosa em sua canção *Run, Baby, Run*, presente no álbum *Tuesday Night Music Club* de 1995: “She was born in November 1963/The day Aldous Huxley died/And her mama believed/That everyone could be free”. [“Ela nasceu em novembro de 1963/ O dia que Aldous Huxley morreu/ E sua mãe acreditou/ que todos pudessem ser livres” (tradução nossa)].

da democracia norte-americana” (FERREIRA, 2005, p.70). JFK defendia uma sociedade mais democrática com a Lei dos Direitos Civis, mas hasteava a bandeira da luta contra os comunistas. Ele teve de lidar com o triunfo soviético no espaço e com a era comunista em Cuba, dinamizando a corrida espacial e armamentista.

Com relação ao seu assassinato, Dylan chocou a sociedade ao afirmar que se via em Lee Oswald, o homem que disparou duas vezes contra Kennedy. Ele tornou públicos seus sentimentos no dia 13 de dezembro, em Nova York, durante a entrega do prêmio Tom Paine, uma honra concedida aos que lutavam pela justiça social – o vencedor anterior havia sido ninguém menos do que o filósofo Bertrand Russel. Para surpresa da platéia, toda composta de “radicais da velha-guarda”, ele fez o seguinte discurso, depois de beber antes de subir ao palco:

Eu tenho de admitir que o homem que atirou no presidente Kennedy, Lee Oswald, eu não sei exatamente onde...o que ele achou que estava fazendo, mas tenho de admitir honestamente que eu, também...eu me vi um pouco nele. Eu não acho que isso teria ido...Eu não acho que isso poderia ir tão longe. Mas tenho de fincar o pé e dizer que vi em mim coisas que ele sentiu. (SOUNES, 2002, p. 135)

Vaiado, Dylan deixou o palco. O episódio demonstra a capacidade dele em sentir empatia com qualquer pessoa, o que é expresso em sua obra, principalmente nas letras em que adota o ponto de vista de *outsiders* ou em que tenta entendê-los sem condená-los, como seria uma visão superficial e de senso comum. Apesar do vexame na entrega do Tom Paine, Dylan saiu de lá defendendo uma nova posição, que ajuda a explicar as mudanças de consciência pelas quais ele estava passando no momento: “não há branco nem negro, esquerda ou direita mais para mim, só há para cima e para baixo e para baixo é muito perto do chão”⁷⁴ (HEYLIN, 2003, p.137).

Seu terceiro álbum, *The Times They Are A-Changin'*, foi lançado em 13 de Janeiro de 1964 e trazia algumas das canções já comentadas anteriormente, como a faixa-título, *Only A Pawn In Their Game*, *The Lonesome Death Of Hattie Carrol*, *When The Ships Comes In*, além de composições de temática amorosa, como *One Too Many Mornings* e *Restless Farewell*. A própria capa do disco é austera, mostrando um rosto magro, em preto e branco, trazendo à lembrança a figura de Clint Eastwood, olhando de soslaio e não de frente, apontando as preocupações de Dylan naquele momento – significativamente, ele veste uma camisa de trabalhador.

⁷⁴ “there’s no black and white, left and right to me anymore; there’s only up and down and down is very close to the ground” (tradução nossa).

Na opinião de Heylin, *Restless Farewell* é duplamente irônica, além de ser um aviso de que Dylan não estava satisfeito em ser o Woody Guthrie de sua geração. Em primeiro lugar, é uma canção em primeira pessoa que fecha um disco composto majoritariamente por canções de protesto na terceira pessoa. Em segundo lugar, apesar de apontar um novo rumo em seu trabalho, Dylan teria de lidar com a identidade que havia acalentado de maneira ambivalente nos seis meses anteriores. À medida que o tempo avançava, ele se sentia cada vez mais desconfortável com a máscara de cantor de protesto que havia vestido.

Tal como o que ocorrera no disco anterior, este também já estava defasado. Se quando lançado *The Freewheelin'* necessitava de mais canções de protesto, *The Times* as continha em demasia. Agora, em menos de seis meses, já em 1964, Dylan estava interessado em “escrever canções que ‘falem por mim’”. Ele se culpava por fazer tal coisa no passado recente”⁷⁵ (HEYLIN, 2003, p.138). Ele pensava em novas formas de trabalhar as palavras, sem as restrições que as canções lhe impunham.

Para tanto, ele se voltou com afinco para os *talking blues*, que lhes proporcionavam mais liberdade das formas fixas da canção, além de ajudar a liberar o jorro de imagens que ele tinha em mente – a partir de outubro/novembro de 1963, Dylan passou a escrever muitas séries de poemas: “Uma canção deve ter algum tipo de forma para se encaixar na música. Você pode moldar a letra e a métrica, mas elas têm que se encaixar de alguma forma. Por isso escrevo muita poesia, se essa é a palavra. A poesia pode criar sua própria forma” (HINTON, 2009, p.36). O encontro com o poeta Allen Ginsberg também ajudou Bob nesse aspecto – agora ele tinha um interlocutor da área literária para o auxiliar em seu desenvolvimento.

Em fevereiro de 1964, Dylan já expressava seu descontentamento com o gênero das canções de protesto, dizendo ter percebido que seus motivos eram falsos e que ele não queria mais escrever esse tipo de coisa: “Embora seu público politicamente consciente possa ter esperado que esta fosse a declaração de alguém que procurava transformar o gênero, ele já estava olhando para transcendê-lo.”⁷⁶. A partir de agora, Dylan passava de um trovador de protesto para um poeta da estrada⁷⁷.

⁷⁵ “write only songs that ‘speak for me’. He had been guilty in the recent past of doing no such thing” (tradução nossa).

⁷⁶ HEYLIN, 2003, p.142: “Though his politically conscious audience may have hoped that this was the statement of someone seeking to transform the genre, he was already looking to transcend it” (tradução nossa).

⁷⁷ “pass from topical trobadour to poet of the road” (HEYLIN, 2003, p.143).

Heylin se refere à viagem de Bob Dylan pelos Estados Unidos na primeira metade de 1964. A idéia da turnê era conhecer o país enquanto excursionava e escrever algumas canções, baseadas no novo conceito, de superar a forma das canções *folk* cavando fundo em si mesmo. A primeira a sair nesse estilo foi *Chimes of Freedom*, que representa um salto na forma, permitindo que formas mais poéticas explodissem em suas canções: “a fala rápida de Dylan em imagens elípticas, brilhantes: ‘Ninguém é livre, até mesmo os pássaros estão presos no céu’. A linha pode ter esperado três meses para encontrar seu lugar em uma canção”⁷⁸ (HEYLIN, 2003, p.147).

Durante a viagem, uma nova onda da música popular chegara diretamente do outro lado do oceano: Os Beatles invadiram as rádios norte-americanas com o hit *I Wanna Hold Your Hand*. A declaração de Dylan é de vital importância para compreender a virada que sua música estava prestes a tomar:

Eles estavam fazendo coisas que ninguém estava fazendo. Seus acordes eram escandalosos, e suas harmonias tornavam tudo isso válido. Você podia apenas fazer aquilo com outros músicos...Eu sabia que eles estavam apontando a direção para onde a música tinha que ir.⁷⁹ (HEYLIN, 2003, p.148).

A citação explica dois pontos para os quais as composições de Dylan irão se dirigir: primeiro, para um som feito por uma banda (“with other musicians”); segundo, em direção ao rock. Dylan diria depois que os ingleses não apenas retornaram o rock-and-roll para suas raízes como substituíram a música folk.

Enquanto a grande mudança não ocorria, Dylan prosseguia em direção a ela. Durante a passagem da turnê por Nova Orleans, Bob começou a trabalhar em *Mr. Tambourine Man*: “Coisas diferentes me inspiraram. O filme *La Strada* de Fellini. As drogas não influenciaram essa canção, elas nunca foram assim tão importantes para mim. Eu podia usá-las ou não”. De fato, na viagem, a maconha foi consumida em grandes quantidades, embora o uso de alucinógenos e anfetaminas por parte de Dylan nunca tenha sido provado por nenhum de seus companheiros de viagem⁸⁰.

⁷⁸ “Dylan speed-talking in elliptical, flashing images: ‘No one’s free, even the birds are chained to the sky’. The line would have to wait three months to find its place in a song” (tradução nossa).

⁷⁹ “They were doing things nobody was doing. Their chords were outrageous, just outrageous, and their harmonies made it all valid. You could only do that with other musicians...I knew they were pointing the direction of where music had to go” (tradução nossa).

⁸⁰ Conferir HEYLIN, 2007, p.18: “Dylan compôs a música uns dois meses antes de sua primeira viagem de ácido documentada”.

Heylin relaciona a canção com a idéia de Rimbaud, na famosa carta a Georges Izambard, em que o poeta francês prega “chegar ao desconhecido através do desregramento de *todos os sentidos*”, assinalando a importância da composição na obra de Dylan:

It is this that will open him up to the unknown, and through which he must follow the Rimbaudian seer onto his magic swirlin' ship (Dylan's version of Rimbaud's drunken boat). With 'Mr. Tambourine Man' Dylan leapt beyond the boundaries of folk song once and for all, with one of his most inventive and *original* melodies. (HEYLIN, 2003, p.151)

É isso que vai abri-lo para o desconhecido e através do qual ele deve seguir os passos do vidente rimbaudiano em seu navio mágico (a versão de Dylan para a embarcação ébria de Rimbaud). Com 'Mr. Tambourine Man' Dylan foi além dos limites da canção folk de uma vez por todas, com uma de suas mais inventivas e *originais* melodias. (tradução nossa)

Mr. Tambourine Man atendia tanto aos apelos da beleza como aos apelos comerciais, podendo ser considerada tanto um adeus quanto um olá: “Era sua canção de adeus e de olá...Ele disse adeus para o protesto evidente e as baladas e olá para a cultura de seu dia”⁸¹ (HEYLIN, 2003, p.154).

Dylan parece ter adotado o credo rimbaudiano de desregramento dos sentidos, o que se relaciona com o uso de quantidades de drogas cada vez maiores – em pouco tempo, Dylan abriria seu leque de experimentações, além da habitual maconha, drogas como ácido e anfetaminas seriam constantes, ajudando-o a enfrentar as performances públicas. De qualquer maneira, as drogas não comprometiam seus talentos como compositor. Como afirma Heylin (2003, p.154), “Se havia alguma coisa, estava melhorando-as”⁸².

Seu quarto disco, *Another Side of Bob Dylan*, foi gravado em uma única sessão, de 6 horas, no dia 9 de junho de 1964. Antes das gravações começarem, Dylan conversou com Nat Hentoff, que escrevia um perfil para a revista *The New Yorker*. O cantor avisou o jornalista de que esta seria uma gravação diferente das anteriores: “Não há canções de protesto aqui. (...) Eu não vejo mais ninguém fazendo esse tipo de coisa. (...) Eu não quero mais escrever para as pessoas. (...) Eu quero escrever a partir de

⁸¹ “It was his farewell and hello song...He said goodbye to overt protest and ballads and hello to the culture of his day” (tradução nossa).

⁸² “If anything, it was improving them” (tradução nossa).

dentro de mim (...) O modo como eu gosto de escrever é o jeito que eu ando ou falo”⁸³ (HEYLIN, 2003, p.160).

O recado de Bob Dylan era claro: não quero ser um porta-voz. “Em vez disso, as canções são entremeadas de humor e poesia. Se há dedos apontados, eles são para dentro” (HINTON, 2009, p.35). A própria fotografia da capa apresenta um Bob Dylan diferente: em pose relaxada, de quem espera algo, de jaqueta e jeans, e com um novo penteado – “o cabelo de Dylan cresce à medida que sua consciência se expande”, afirma Hinton (2009, p.36) de modo certo.

O tema dominante do álbum era relacionamentos, como em *To Ramona, Ballad In Plain D, All I Really Wanna Do, I Don't Believe You*, além de conter a primeira referência ao uso de drogas em uma canção de sua autoria: “Sometimes I'm thinkin' I'm too high to fall”, em *Black Crow Blues*. O nome do disco também indicava uma oposição ao que vinha sendo feito por Dylan e marcava um tipo de ruptura – no caso, a coletânea de faixas indicava que ele não se restringia a ser um mero cantor de protesto. Um balanço de *Another Side* feito por Heylin ajuda a compreender a obra no desenvolvimento artístico de Bob Dylan:

Another Side was another transitional album, as the original version of *Freewheelin* would have been. For the first time, Dylan was simply too close to the experiences he was drawing upon to translate them into art. He was also still experimenting with the imagery found on “Chimes of Freedom” and “Mr. Tambourine Man”. “My Back Pages”, the least successful example of the new style, was replete with bizarre compound images (“corpse evangelists”, “confusion boats”, etc). The fact that he was still fumbling his way toward a fully realized poetic language, encompassing “chains of flashing images”, inevitably brought its own share of flak. (HEYLIN, 2003, p.163)

Another Side foi um álbum de transição, como a versão original de *Freewheelin* teria sido. Pela primeira vez, Dylan estava perto demais das experiências que ele tentava traduzir em sua arte. Ele ainda estava experimentando com as imagens encontradas em “Chimes of Freedom” e “Mr. Tambourine Man”. “My Back Pages”, o exemplo menos satisfatório de seu novo estilo, estava repleta de imagens bizarras (“cadáveres evangélicos”, “barcos de confusão”). O fato de que ele ainda estava tateando em direção a uma linguagem poética plena, abrangendo “correntes de imagens brilhantes”, inevitavelmente, trouxe a sua própria cota de críticas. (tradução nossa)

⁸³ “There aren't any finger-pointin' songs in here. (...) I didn't see anybody else doing that kind of thing. (...) I don't want to write for people anymore. (...) I want to write from inside me (...) The way I like to write is for it to come out the way I walk or talk” (tradução nossa).

1.5 “The ghost of electricity howls”: a transição do folk para o rock

A apresentação de Bob Dylan, em julho de 1964, no *Newport Folk Festival* não foi tão gloriosa quanto a primeira, que reuniu 45 mil pessoas em contrapartida ao público de 64 mil pessoas⁸⁴. A reação da platéia não foi tão entusiasmada diante das novas canções que Dylan apresentou em seu show, apenas quatro: *Mr. Tambourine Man* (ainda não gravada em disco por ele), *Chimes of Freedom*, *It Ain't Me, Babe* e *With God On Our Side*, as duas últimas com Joan Baez. Se a aprovação não vinha do público, ao menos Johnny Cash parecia ter acolhido entusiasmamente o novo som de Dylan, na sua regravação de *It Ain't Me, Babe* recheada com um acento rock.

Porém, as críticas foram duras. Antes idolatrado pela *Sing Out!*, Dylan recebeu um duro editorial, no qual era criticado não apenas por suas canções introspectivas, mas também pela falta de contato com as pessoas. As rachaduras na era de ouro do *folk revival* já eram visíveis e apontavam para sua derrocada inevitável no ano seguinte, como é possível depreender do depoimento de David Horowitz:

In a culture in which the driving force of social existence, the pretext for art itself, is commercial, 'silence' is a luxury (and freedom) that few artists can afford. By sheer force of his public success, Dylan has ceased to be 'merely' an artist and has become a commodity, a 'hot property' in common parlance. (HEYLIN, 2003, p.163)

Em uma cultura na qual a força motriz da existência social, o pretexto para a arte em si, é comercial, o 'silêncio' é um luxo (e uma liberdade) que poucos artistas podem pagar. Graças ao seu sucesso público, Dylan deixou de ser 'apenas' um artista para se tornar uma mercadoria, uma 'propriedade quente' na linguagem comum. (tradução nossa)

Como Horowitz deixa implícito, Dylan está em um processo de transição: do estrelato identificado com o folk para o estrelato identificado com o rock. As discussões sobre processo serão retomadas adiante. Por ora, cabe assinalar a distância que começava a existir entre o público e o artista, algo impensável menos de doze meses atrás.

Dentro desse contexto, um encontro com os Beatles era inevitável. Ele ocorreu na noite de 28 de agosto de 1964, na qual “duas culturas se fundiram em um credo comum via maconha”⁸⁵ (HEYLIN, 2003, p.172). Comumente, o encontro é analisado da seguinte perspectiva: “Bob integrou em suas músicas o *rock-and-roll* de modo

⁸⁴ Dados em Newport Rock Festival. <http://www.members.tripod.com/farinafiles1/Newport.htm>.

⁸⁵ “two cultures fumbled for a common creed via a bag of weed” (tradução nossa).

semelhante ao que os Beatles faziam, e estes começaram a escrever letras que tinham a profundidade e a seriedade das canções de Dylan” (SOUNES, 2002, p.149).

Contudo, essa é uma visão simplista da reunião. Heylin argumenta que o exemplo das preocupações líricas de Dylan estava disponível a quem quisesse ver e ouvir, não sendo preciso um encontro pessoal para que isso viesse à tona. Da mesma forma, a eletricidade dos Beatles também ecoava no rádio, bastava ligar e ouvir:

What the Beatles' success provided was an environment for experimentation such as occurs only rarely in any popular medium. That said, the evening established a personal dimension to the very real rivalry that would endure for the remainder of a momentous decade. (HEYLIN, 2003, p.172)

O que o sucesso dos Beatles permitiu foi um ambiente por experimentação que ocorre apenas raramente em qualquer meio popular. Isso significa que estabeleceu uma dimensão pessoal para a verdadeira rivalidade que poderia durar para o resto de uma década memorável. (tradução nossa)

Mais decisivo para o novo som que Dylan tinha em mente foi a versão da banda *The Animals* para *House of Rising Sun*, que ele gravara em seu álbum de estréia. Nessa canção, a banda liderada por Eric Burdon criou a primeira manifestação do folk-rock (canções folk cantadas em forma de rock-and-roll), afetando Bob Dylan de uma maneira que nem mesmo a harmonia dos Beatles havia feito. “Pela primeira vez ele havia ouvido um caminho para a familiar ‘única, verdadeira válida morte que você pode sentir hoje’ dentro de um som contemporâneo”⁸⁶ (HEYLIN, 2003, p.173).

O produtor John Hammond Jr. convidou Dylan para assistir a algumas sessões de um trio elétrico, composto por Robie Robertson (guitarra), Levon Helm (bateria) e Garth Hudson (órgão). Dylan se mostrou entusiasmado com a iniciativa de Hammond, cronologicamente anterior às suas próprias excursões elétricas nos estúdios de gravação. Finalmente, ele havia encontrado uma maneira de harmonizar suas intenções – “combinar suas letras poéticas com a música do *rhythm and blues*” (SOUNES, 2002, p.153): “Levou uma série de meses para Dylan, e muita pesquisa interior, mas o padrão estabelecido por Hammond e *The Animals* se provou irresistível”⁸⁷ (HEYLIN, 2003, p.174).

Dessa maneira, Dylan estava pronto para a gravação de seu quinto álbum. No entanto, ele ainda tinha em mente uma mistura de acústico com elétrico, como era sua

⁸⁶ “For the first time he heard a way to house ‘the only, true valid death you can feel today’ within a contemporary sound” (tradução nossa).

⁸⁷ “It may have taken Dylan several months, and so much soul-searching, but the path laid out by Hammond and *The Animals* proved irresistible” (tradução nossa).

intenção original em *Freewheelin'*. Algumas canções foram gravadas de ambas as maneiras, o que demonstra que Dylan ainda não tinha segurança sobre qual deveria ser o melhor formato a ser adotado.

As gravações ocorreram durante três dias, de 13 a 15 de janeiro de 1965. Os músicos recrutados afirmam que Dylan, por sempre ter tocado solo, não pedia muitos ensaios: “Nenhuma das músicas que toquei passou sequer por uma contagem. (...) Não teve mixagens. Não teve remedos. Não teve emendas. O que você ouviu é o que a gente tocou” (SOUNES, 2002, p.154), garante o guitarrista Kenny Rankin. Para Daniel Kramer, “seu método de trabalho, a certeza do que ele queria, mantiveram as coisas em movimento. (...) Desta forma, ele nunca ficava para baixo – apenas ia em frente”⁸⁸ (HEYLIN, 2003, p.176).

O título do disco já indicava claramente a mudança que estava em curso: *Bringing It All Back Home* (Trazendo tudo de volta para casa, em uma tradução livre), significando que agora era a vez dos norte-americanos retomarem o que era seu, ou seja, o *rock-and-roll* dos anos 1940 e 1950 que havia atraído os jovens da Invasão Britânica, particularmente *The Beatles* e *The Rolling Stones*. A capa também assinalava a diferença para o período anterior:

Já era tempo de dar adeus às camisas de trabalhador. A fotografia de Daniel Kramer que ilustra a capa, cuja produção demandou três horas de trabalho, traz a esposa de Albert Goldman Sally como a epítome de cool na sala de sua casa colonial com Dylan tendo no colo um gato persa chamado Rolling Stone, vistos por um prisma psicodélico. A sala é um tesouro de referências culturais. Há a revista *Time* com o presidente Lyndon Johnson na capa, a placa de um abrigo nuclear (Fallout Shelter), um álbum de Lord Buckley sobre a lareira, um exemplar raro da revista *Gnaoua*, de literatura *beat*, e uma seleção de álbuns – *The Impressions*, Lotte Lenya, Eric Von Schmidt e Robert Johnson. (HINTON, 2009, p.42)

Algumas das canções mantiveram sua abordagem acústica habitual dos shows nos quais eram apresentadas, caso de *Gates of Eden* e *It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)*, duas canções com estrofes e versos longos, além *It's All Over Now, Baby Blue*, sobre o fim de um relacionamento. *Mr. Tambourine Man* levou seis tentativas para chegar a um bom arranjo, provando o acerto da decisão de Dylan de não gravar como acústica em seu quarto álbum. Duas canções elétricas, no lado A do álbum, mostram a força do que estava por vir.

⁸⁸ “his method of working, the certainty of what he wanted, kept things moving. (...) In this way, he never booged down – he just kept on going” (tradução nossa).

Subterranean Homesick Blues, de apenas 2min21s, abre *Bringing* de maneira avassaladora, com guitarras e energia, em uma letra cantada quase em forma de *rap*, devido as suas rimas. Para Greil Marcus, essa canção pode ser considerada seu primeiro *rock-and-roll* depois de quatro álbuns que redesenharam o mapa do *pop*. No fim dos anos 1960, um grupo terrorista-anarquista retiraria seu nome dessa canção: *Weathermen*, em alusão ao verso “You don't need a weather man to know which way the wind blows”.

Já *Maggie's Farm* era um grito de protesto contra o trabalho em uma fazenda – mas não à moda antiga, escorado por um violão: dessa vez, havia uma banda inteira por trás, injetando raiva e descontentamento na letra relativamente simples perto de outras composições do mesmo álbum. Como afirma Greil Marcus: “*Maggie's Farm* era uma canção de protesto sobre fábricas, escritórios, postos de trabalho, empregos, salas de aula, e apesar de trocadilhos que ficaram na boca dos fãs por muito tempo, Dylan parecia tão cansado quanto como ele a cantou”⁸⁹ (2006, p.62-63).

Com relação a *It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)*, vale destacar a observação de Greil Marcus:

The harsh, leaping, biting strum on the guitar, the catalogue of the endless hypocrisies of modern American life, of advertising, commuters, political parties, censorship, sexual repression, organized religion, country clubs, “propaganda all is phony” – all of it would come to seem like a set up for a single line [“Sometimes even the president of Unites of States must have to stand naked”] the song. (2006, p. 57)

A batida áspera, urgente, cortante, da guitarra, o catálogo infinito de hipocrisias da vida moderna americana, da publicidade, os viajantes, as práticas políticas, a censura, a repressão sexual, a religião organizada, os clubes de campo, “toda propaganda é falsa” – tudo o que parecia caber em uma única linha [“Às vezes até mesmo o presidente dos Estados Unidos deve ficar nu”] da canção. (tradução nossa)

Completavam o álbum as seguintes canções: *Love Minus Zero/No Limit*, *Outlaw Blues*, *She Belongs To Me* e *Bob Dylan's 115th Dream*, uma viagem pela história dos Estados Unidos: “o país em ‘*Bob Dylan's 115th Dream*’ é ao mesmo tempo um filme de horror e uma utopia, fantasmagórico e imediatamente reconhecível, repleto de marchas

⁸⁹ “*Maggie's Farm* was a protest song about factories, sweatshops, offices, jobs, chores, classrooms, and despite wordplay that would keep it on fans' lips for years, Dylan sounded boore as he sang it” (tradução nossa).

de protesto, cachorros-quentes, funerárias, travestis, vigaristas, cafetões e cruzadas de fraternidade”⁹⁰ (MARCUS, 2006, p.65).

Clinton Heylin afirma que *Bringing* talvez seja o álbum mais influente de sua era:

Almost everything to some in contemporary popular songs can be found therein. With “Subterranean Homesick Blues”, Dylan even presaged the advent of rap and the promo video, even if the riff was a shameless cop from Chuck Berry’s “Too Much Monkey Business”. (...) Littered with drug references and street talk, Dylan’s anti-establishment tirade was a tone down from its original self, when it was ‘teachers, preachers’, not ‘cheaters, users’ looking to trade blows. The folk references were there to be found, but to them had been added everything from the beats to the Beatles. (HEYLIN, 2003, p.181-182)

Quase tudo que está nas canções populares contemporâneas pode ser encontrado nele. Com “Subterranean Homesick Blues”, Dylan já antecipava o surgimento do rap e dos cliques, e até mesmo o riff era uma cópia descarada de “Too Much Monkey Business”, de Chuck Berry. (...) Recheado de referências a drogas e da fala das ruas, a investida anti-establishment de Dylan era mais suave que seu eu original, quando eram ‘professores, pregadores’ e não ‘trapaceiros, usuários’ procurando dar seus golpes. As referências folk estavam lá para ser encontradas, mas tinha-lhes sido somado tudo, desde os beats até os Beatles. (tradução nossa)

Greil Marcus complementa as idéias de Heylin: “o novo som de Dylan em *Bringing It All Back Home* era uma aposta no território dos Beatles, do sucesso pop – e, estranhamente, dado o que ocorreu poucos meses depois, nenhum alarme soou”⁹¹ (MARCUS, 2006, p.61). Sounes corrobora tais análises: “Bob gravou suas canções com acompanhamento de rock-and-roll, mostrando aos músicos de toda parte que eles também podiam expressar seus sentimentos mais profundos sob a forma de rock-and-roll”. Porém, essa transição não foi feita sem traumas: “o astro mais brilhante da música folk trocou seu violão acústico por uma moderna e inovadora guitarra elétrica de corpo maciço, um símbolo sacrílego para muitos dos apologistas do folk” (SOUNES, 2002, p.154). Para Marshall, “o avanço lírico de Dylan funde-se com a batida da música da Invasão Britânica e o rock nasce” [dessa fusão]⁹² (2007, p. 132). Assim, o rock atende aos temas adultos enquanto mantém o poder emocional e visceral das músicas antigas.

⁹⁰ “the country in “Bob Dylan’s 115th Dream” is at once a horror movie and a utopia, phantasmagoric and immediately recognizable, complete with protest marches, hot dogs, undertakers, transvestites, con artists, pimps, and Brotherhood crusades” (tradução nossa).

⁹¹ “Dylan’s new sound on *Bringing It All Back Home* was a bid for Beatle territory, for pop success – and oddly, given what was to happen a few months later, no alarms were sounded” (tradução nossa).

⁹² “Dylan’s lyrical advances merge with the beat music of The British Invasion and rock music is born” (tradução nossa).

Enquanto os conflitos ainda não se precipitavam de maneira dramática, *Subterranean Homesick Blues* se tornava um *single* e Dylan fazia sua turnê de despedida dos shows acústicos acompanhado de Joan Baez. Como parte de divulgação do álbum, Dylan se submetia a polêmicas coletivas de imprensa, como relata Sounes: “Ele deu uma coletiva em Nova York para marcar o lançamento, mas não disse precisamente coisa alguma sobre o disco e, em vez disso, aproveitou a oportunidade para zombar dos jornalistas” (SOUNES, 2002, p.156). A estratégia de Dylan ao lidar com a imprensa era clara, menos para os jornalistas, que não pareciam compreender o quão suas perguntas eram vazias ou desimportantes, preferindo se concentrar na figura pessoal de Dylan e não em seu trabalho:

Embora suas respostas fossem fantásticamente idiotas, ele fazia um jogo arguto. Ao se recusar a aceitar as convenções das coletivas de imprensa e ao evitar falar com seriedade sobre suas músicas, ele se tornou mais intrigante aos olhos da imprensa e do público. De qualquer maneira, depois do fiasco da *Newsweek*, ele não iria mais ser levado a falar de sua vida pessoal. (SOUNES, 2002, p.156)

Dylan tinha uma turnê marcada na Grã-Bretanha, em abril de 1965. Ele aceitou ser filmado para um documentário, *Don't Look Back*, dirigido por D.A. Pennebaker durante sua passagem na Inglaterra. O filme exhibe o cotidiano de Dylan nos hotéis, show e conferências de imprensa. Segundo Pennebaker, estava claro que Bob Dylan estava passando por algum tipo de mudança, embora ninguém tivesse ainda consciência de para onde ela o levaria.

Apesar de ter um saldo positivo no filme – “humano, engraçado e cheio de energia” – Dylan estava pressionado no campo pessoal, por Joan Baez, e no profissional, pelo público. A tensão com Baez era explicada pelo fato de Dylan se recusar a convidá-la para subir aos palcos ingleses, não retribuindo os favores que ela fez durante o ano de 1963, quando ele ainda estava em sua escalada rumo ao estrelado. A atitude de desprezar Baez magoou-a, como pode ser visto no filme. Finalmente, cansada de ser posta de lado, ela decidiu abandonar a comitiva, composta por Bobby Neuwirth, Albert e Sally Grossman, e hospedada no caríssimo hotel Savoy.

No campo profissional, a situação era igualmente desconfortante. Sua chegada à Inglaterra provocou uma reentrada dos discos *The Times They Are A-Changin'* e *Another Side* nas paradas de sucesso. Dylan já havia quebrado a hegemonia Stones/Beatles, desbancando-os do primeiro lugar em 1963, com seu *Freewheelin' Bob*

Dylan. Assim, as canções pelas quais ele ainda era conhecido o ligavam à figura de cantor de protesto, datando de 18 meses antes: “Eu estava cantando um monte de canções que eu não queria tocar. Eu estava cantando palavras que eu não queria realmente cantar”⁹³ (MARCUS, 2007, p. 55). Havia um claro descompasso entre sua identidade atual e a imagem que a Grã-Bretanha possuía dele.

Isso se refletia de modo chocante nas coletivas de imprensa. Como Dylan explicou durante uma das entrevistas: “Eles me fazem as perguntas erradas, tais como, o que você comeu no café da manhã, qual é a sua cor favorita, coisas desse tipo. Os repórteres de jornal, cara, eles não passam de escritores com bloqueio... Eles têm todas estas idéias preconcebidas a meu respeito, então eu faço o jogo deles” (SOUNES, 2002, p. 157).

Don't Look Back, apesar do retrato favorável apontado por Sounes (2002), mostra um Bob Dylan dependente das drogas, especialmente da metanfetamina, uma droga que deixa o usuário em estado de alerta. Segundo relatos de amigas que acompanharam a turnê inglesa, como Nico e Marianne Faithfull, Dylan estava extremamente pálido e magro, mais arrogante do que nunca – talvez uma reação das constantes investidas dos curiosos sobre sua pessoa.

1.6 “Like a rolling stone”: o estrelato do rock e os conflitos com o público

Bob Dylan fez uma tentativa de gravar com uma banda de *rhythm and blues* inglesa, desistindo, porém, em virtude de a banda tocar mais *blues* do que *country*⁹⁴. Todavia, mais importante era seu foco na literatura. Durante a segunda metade de 1964 e a primeira de 1965, ele trabalhou em um livro que viria a se chamar *Tarantula*, um amontoado confuso de piadas, poemas em prosa... nem mesmo Dylan sabia descrevê-lo: “Não posso dizer sobre o que é realmente. Não é uma narrativa ou qualquer coisa desse tipo”⁹⁵ (HEYLIN, 2003, p.197). Seja lá o que fosse, *Tarantula* permitiu a Dylan fluir

⁹³ “I was singing a lot of songs I didn't want to play. I was singing words I didn't really want to sing” (tradução nossa).

⁹⁴ Conferir HEYLIN, 2003, p.194-195.

⁹⁵ “I can't really say what it's about. It's not a narrative or anything like that” (tradução nossa).

suas imagens mais livremente⁹⁶, imagens que teriam acolhida no novo estilo que ele vinha tentando praticar com certa impaciência: o rock.

A canção-chave da mudança do violão para guitarra, da música *folk* para o *rock* é *Like a Rolling Stone*. Tão importante no contexto da obra de Bob Dylan a ponto de merecer um livro inteiramente dedicado a ela – *Like a Rolling Stone – Bob Dylan at the Crossroads*, de Greil Marcus –, a canção representa tudo o que Dylan queria fazer naquele momento: “Eu realmente não gostava desse som de *folk-rock* [simbolizado principalmente pela banda The Byrds, que liderava as paradas de sucesso com sua versão para *Mr. Tambourine Man*], o que quer que fosse, não achava que tinha a ver comigo. Me fez pensar nas paradas da Billboard e as músicas que se tornaram populares, sobre as quais não tinha pensado antes” (SCORSESE, 2005).

Para Heylin, a canção combinava o som *rhythm and blues* com a sensibilidade *folk*, abrindo uma barreira pela qual escorreriam muitas de suas canções: “Dylan queria um som que emprestasse significado às palavras, que as permitisse coabitar sem conflito”⁹⁷ (HEYLIN, 2003, p.202). A origem da canção é uma peça de 20 páginas, que Bob Dylan reduziu e transformou em uma letra – vale lembrar que ele vinha escrevendo muita prosa e muita poesia no período anterior a esta composição. *Like a Rolling Stone* fez com que ele abandonasse suas expressões literárias, uma vez que havia encontrado um modo de encaixá-las em uma melodia: “Depois de escrever aquilo, eu não estava interessado em escrever uma novela ou uma peça”⁹⁸ (HEYLIN, 2003, p.198).

Para que ela tivesse o som que Dylan desejava, ele recrutou o guitarrista de blues Michael Bloomfield⁹⁹, que se juntou a Al Kooper no órgão, Paul Griffin no piano, Bobby Gregg na bateria e Joseph Mack no baixo, durante sua gravação em 16 de junho de 1965. Foram necessárias várias tomadas para que todos conseguissem harmonizar o que Dylan tinha em mente.

⁹⁶ Clinton Heylin afirma que o período 1965-66 foi “the most crowded and energetic period of his career, the year which produced...’Like a Rolling Stone’, ‘Desolation Row’...’Visions of Johanna’ and ‘Ballad of a Thin Man’...[was the] period Dylan also wrote *Tarantula*” (HEYLIN, 2003, p.198). “o mais produtivo e enérgico de sua carreira, o ano em que ele produziu...’Like a Rolling Stone, ‘Desolation Row’...’Visions of Johanna’ e ‘Ballad of a Thin Man’...[foi o] período em que Dylan também escreveu *Tarântula*” (tradução nossa).

⁹⁷ “Dylan required a sound that lent meaning to the words, enabled them to cohabit without conflict” (tradução nossa).

⁹⁸ “After writing that, I wasn’t interested in writing a novel, or a play” (tradução nossa).

⁹⁹ “Bob me pegou na rodoviária e me levou para a casa onde morava. Ele estava tocando em tons estranhos, apenas com as teclas pretas do piano. Então fomos para Nova York gravar o disco”. (HINTON, 2009, p.47).

Porém, se hoje em dia a canção é listada sempre como uma das melhores composições da história, na época em que foi gravada ela enfrentou muita resistência dentro da gravadora. Um executivo teria dito que o vocal de Dylan era incompreensível. Outro disse que a canção jamais venderia porque era impossível transformar uma canção de seis minutos em um single. Greil Marcus lembra que *What'd I Say*, de Ray Charles, em 1959, já havia conseguido tal feito. Para contornar o problema, foi enviada para as rádios uma gravação editada, com a metade do tempo. Devido aos pedidos dos ouvintes, as rádios passaram a tocar a original com seus, para a época, intermináveis seis minutos.

O significado da canção ainda gera muito debate. Há quem a veja como “uma canção muito raivosa”, baseada na declaração de Dylan de que “no final das contas não era ódio, era dizer a alguém alguma coisa que eles não sabiam, dizer a eles que tinham sorte. Vingança, essa é uma palavra mais apropriada” (SOUNES, 2002, p. 164). Howard Sounes argumenta que “há uma certa ironia no fato de que uma das canções mais famosas da era folk-rock – uma era associada principalmente a ideais de paz e harmonia – seja sobre a vingança” (SOUNES, 2002, p.164).

Greil Marcus interpreta-a como sendo uma canção sobre liberdade:

This is a song about liberation. (...) that's so liberating. You've nothing to fear anymore. It's useless to hide any of that shit. You're a free man. That to me is the message. (2006, p.88-89)

Esta canção é sobre libertação. (...) ela é tão libertadora. Você não tem mais nada a temer. É inútil esconder qualquer dessas merdas. Você é um homem livre. Para mim, essa é a mensagem. (tradução nossa)

Confused – and justified, exultant, free from history with a world to win – is exactly where the song means to leave you. (2006, p.128)

Confuso – e justificado, exultante, livre da história com um mundo para ganhar – é exatamente onde a canção te deixa. (tradução nossa)

Like a preacher, Dylan sang doom through the song; while no one missed the threat, the freedom the song defined as specifically as the Declaration of Independence, with nearly as strong an ear for cadence, overrode everything else. (...) the song (...) was something more than a song, or anyway something else. It was an event¹⁰⁰. It defined the summer. (2006, p.149-150)

Como um pregador, Dylan cantou a ruína através da canção; enquanto ninguém percebeu a ameaça, a liberdade definida pela canção como se fosse a Declaração da Independência, com uma percepção quase tão forte para a

¹⁰⁰ “event of the drama generated by the performance itself. And it was as such an event that it joined with the others events that made its time” (MARCUS, 2006, p.34). “evento do drama gerado pela própria performance. E foi um evento tamanho que se juntou a outros acontecimentos que fizeram história” (tradução nossa).

cadência, sobrepôs-se a tudo. (...) a canção (...) era algo mais que uma canção, ou de qualquer forma algo diferente. Ela era um evento. Ela definiu o verão. (tradução nossa)

Para Lee Marshall (2007), uma característica central da cultura do *rock* seria a transitoriedade, cuja canção *Like a Rolling Stone* seria um caso exemplar. A transitoriedade seria adotada por Dylan, que iria se inserir nessa cultura “para perturbar os ritmos do cotidiano através de uma celebração de instabilidade, transitoriedade e precariedade”¹⁰¹ (MARSHALL, 2007, p.99). Greil Marcus vê a canção como um tipo de epifania comum, “uma reunião do inconsciente coletivo: a canção derreteu a máscara do que estava começando a ser chamado de cultura jovem, e até mesmo a máscara da cultura moderna como tal”¹⁰² (MARCUS, 2006, p.33).

Para os músicos, “*Like a Rolling Stone*” foi representativa de vários modos. Paul McCartney declarou que “era simplesmente lindo. Bob mostrou a todos nós que era possível ir um pouco mais longe” (SOUNES, 2002, p.165). Bruce Springsteen afirma que a canção “soava como se alguém tivesse aberto a porta para a sua mente”¹⁰³ (HEYLIN, 2003, p. 205). Por outro lado, Frank Zappa pensou em desistir do mundo da música “porque eu senti: ‘Se isso vencer e fizer o que eu suponho que fará, não preciso fazer mais nada.’ ...Mas não ocorreu nada. A música vendeu, mas ninguém respondeu da maneira que deveria ter respondido”¹⁰⁴ (HEYLIN, 2003, p. 205).

Embora Zappa demonstrasse certo ceticismo na recepção da música pelo público, *Like a Rolling Stone* alcançou a segunda colocação nas paradas de sucesso, atrás apenas de *Help*, dos Beatles. Para Bobby Neuwirth, fiel escudeiro de Dylan naquela época, “ele sempre fez exatamente os trabalhos que queria na hora que queria fazer. O público veio até o Bob. E isso é uma das coisas que o faz tão original na história da música americana, foi o público que veio até o Bob” (SCORSESE, 2005).

A relação com o público, entretanto, teria um de seus testes de fogo apenas quatro dias depois da histórica gravação de *Like a Rolling Stone*, durante a edição de 1965 do *Newport Folk Festival*, que reunia seu maior público, estimado em 71 mil pessoas.

¹⁰¹ “to disrupting the rhythms of its everyday existence through a celebration of instability, transitoriness and insecurity” (tradução nossa).

¹⁰² “a gathering of a collective unconscious: the song melted the mask of what was beginning to be called youth culture, and even more completely the mask of modern culture as such” (tradução nossa).

¹⁰³ “sounded like somebody’d kicked open the door to your mind” (tradução nossa).

¹⁰⁴ “because I felt: ‘If this wins and it does what it’s supposed to do, I don’t need to do anything else.’ ...But it didn’t anything. It sold, but nobody responded to it the way that they should have” (tradução nossa).

A própria imagem de Bob Dylan já demonstrava que algo havia mudado: em vez do jeans, roupas de couro e óculos escuros. Somado a isso, havia a mudança de atitude: para chegar até ele, era preciso passar por uma série de pessoas, ao contrário do jovem do interior prontamente acessível de 1963. Apesar disso, Bob iniciou sua participação no dia 24 de julho, um sábado, com uma apresentação acústica.

A intenção de tocar com os instrumentos plugados surgiu diante de uma desavença com Alan Lomax, que zombara da banda de Michael Bloomfield, a *Butterfield Blues Band*. Dylan tomou partido do guitarrista e decidiu que o show de domingo seria totalmente elétrico, uma atitude inesperada diante do sentimento das pessoas que participavam do festival:

Pete Seeger fez a abertura dizendo que o show era sobre as questões importantes do mundo. Essas questões incluíam a luta pelos direitos civis e o crescente conflito no Vietnã, onde tropas aerotransportadas dos Estados Unidos haviam recentemente partido para a ofensiva contra os norte-vietnamitas¹⁰⁵. Em sua maior parte os artistas eram tradicionalistas do folk que representavam os valores liberais, e o público, que em sua maioria não sabia da passagem de som de Dylan com uma banda, esperava que ele fizesse uma performance acústica de canções de conteúdo social. (SOUNES, 2002, p.166-167)

Com a mixagem de som desregulada – os instrumentos encobriam os vocais, que pareciam guinchos sem sentido –, a passagem de Bob Dylan e sua banda no *Newport Folk Festival* de 1965 foi meteórica, durando menos de quinze minutos, com apenas três canções executadas: *Maggie's Farm*, *Like a Rolling Stone* e *Phantom Engineer*, que mais tarde iria se tornar *It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry*. Sob vaias, eles deixaram o palco. Dylan voltou depois de um apelo de Peter Yarrow e cantou, acompanhado apenas de seu violão e de sua gaita, *Mr. Tambourine Man* e *It's All Over Now, Baby Blue*, cujos versos finais significativamente dizem “strike another match, go start anew” (“acerte um outro lance, recomece”).

Sobre a relação entre o público e o músico vale citar uma longa passagem de Billy Mundi, do grupo *Mothers of Invention*, que explica as alterações proporcionadas por instrumentos elétricos em um show:

No espetáculo convencional, o artista procura fazer que o público se identifique com ele e nele se anule. É uma técnica reacionária. No rock são os músicos que devem se identificar com o público e se anular no público. É

¹⁰⁵ Em março de 65, havia 27mil soldados americanos no Vietnã. No fim do ano seriam 170mil. (MARCUS, 2006, p. 36).

um sentimento revolucionário. O som amplificado, que corta toda possibilidade de comunicação não só com a pessoa ao lado mas de cada pessoa consigo mesma. As luzes relampejantes, que diluem as relações de espaço e anula a capacidade de orientar-se segundo o hábito embrutecedor do espaço tridimensional. Então tudo explode. Explode a segurança que o Sistema oferece. Explode a segurança que oferecem a rotina e os hábitos, aceitos passivamente porque são mais cômodos e ajudam a sobreviver. O homem se encontra consigo mesmo e ao mesmo tempo confundido com uma multidão infinita de outros homens. Não somos gente de espetáculo, não fazemos espetáculo. Somos apenas provocadores de um rito. (PEREIRA, 1983, p. 73)

A edição de 1965 serviu como demarcação para três fatos relevantes. *Newport* demonstrou que as pessoas a partir daquele momento teriam de escolher um lado: aquele em que Dylan seguia seu caminho ou aquele seguido pelos puristas do *folk*. Como saldo, ele também deixou claro ao comitê do Festival que o garoto sensação de dois anos atrás agora era maior do que o próprio evento. Por fim, deu partida ao que Greil Marcus chamou de “guerra cultural”¹⁰⁶ (MARCUS, 2006, p. 159), ou seja, o conflito entre a platéia e a banda.

Vale destacar também que, como aponta Marshall (2006, p.93), Dylan se tornara a pessoa mais *cool* do mundo naquele ano: em setembro, 48 de suas canções já tinham sido regravadas por outros artistas e 8 de suas canções estavam no Top 40, sendo que 4 eram cantadas por ele mesmo. Para Heylin, “a controvérsia apenas aumentou o interesse da mídia em Dylan, que rapidamente se tornou um fenômeno da música pop de 1965”¹⁰⁷ (HEYLIN, 2003, p.224).

Entre os dois meses finais de 1965 e o primeiro semestre de 1966, Dylan se tornou o “*enfant terrible* das entrevistas, em parte porque seu humor se tornou descontroladamente imprevisível”¹⁰⁸ (HEYLIN, 2003, p.229). Dylan explica esse período conflituoso:

A imprensa jamais me dava uma folga. De vez em quando eu tinha que me apresentar e me oferecer para uma entrevista, para que não pusessem a porta abaixo. Geralmente as perguntas começavam com algo do tipo: “Podemos falar mais longamente sobre as coisas que estão acontecendo?”. “Claro, o quê, por exemplo?” Os repórteres então desferiam perguntas, e eu dizia repetidamente que não era porta-voz de nada nem de ninguém e que era apenas um músico. Eles olhavam dentro dos meus olhos como que para encontrar algum indício de *bourbon* e punhados de anfetamina. Eu não tinha idéia do que eles pensavam. Mais tarde, um artigo chegaria às ruas com a

¹⁰⁶ “cultural war” (tradução nossa).

¹⁰⁷ “the controversy only heightened media interest in Dylan, who was rapidly turning into the pop-music phenomenon of 1965” (tradução nossa).

¹⁰⁸ “*enfant terrible* of interviews, partially because his moods had become wildly unpredictable” (tradução nossa).

manchete: “Porta-voz nega que seja um porta-voz”. Eu me sentia como um pedaço de carne lançado aos cães. O *New York Times* publicava interpretações fraudulentas de minhas canções. A revista *Esquire* colocou na capa um monstro de quatro cabeças, meu rosto junto com os de Malcom X, Kennedy e Castro. O que diabos aquilo queria dizer? (DYLAN, 2005, p. 133-134)

A Conferência de São Francisco, cuja análise será feita na segunda etapa desta pesquisa, mostrou-o “being witty, sharp, playful”. A cada pergunta desvinculada de seu trabalho, uma resposta absurda; a cada pergunta vinculada ao significado de suas canções, uma resposta evasiva; a cada pergunta sobre ser cantor ou poeta, uma resposta simples: “Penso em mim como um homem que canta e dança”¹⁰⁹.

Porém, não era assim que ele era visto. Em seu livro, Bob Dylan reclama dos rótulos que lhe colaram ao longo de sua trajetória, a maior parte deles logo no início de sua carreira: “Mano-Mor da Rebelião, Sumo Sacerdote do Protesto, Tsar da Dissensão, Duque da Desobediência, Líder dos Aproveitadores, Kaiser da Apostasia, Arcebispo da Anarquia, O Maioral. De que diabos estamos falando?” (DYLAN, 2005, p.134). Greil Marcus, de modo agudo, observa que “uma vez que a identidade é fixada na mente do público ou na simples memória da mídia ela não pode ser desprezada”¹¹⁰ (MARCUS, 2006, p. 48).

Era dessa maneira também que ele era visto pela comunidade *folk*: como alguém que iria continuar a tradição de Pete Seeger e Woody Guthrie, alguém que surgira no *Greenwich Village*, onde não havia distinção entre cantores e espectadores, alguém capaz de mudar o mundo. O fato de ter se apresentado com uma banda elétrica em um festival de música *folk* refutava todas essas expectativas, criando um grande conflito com seus antigos amigos.

Para Marshall, a performance no *Newport Festival* é parte de um processo que começou em 1964, com *Mr. Tambourine Man*, e que terminará em 1966, no histórico show em solo inglês. Clinton Heylin concorda com a tese de Marshall (2007), afirmando que “esse ato isolado de apostasia decretou a morte do (último) *revival do folk* e o nascimento do rock (antes que os progressistas do pop entrassem na festa, disfarçados de folk-rock” (HEYLIN, 2007, p.23).

¹⁰⁹ DYLAN SPEAKS: the legendary Press Conference, San Francisco, 1965.

¹¹⁰ “once an identity is fixed in the public mind or the simple memory of the media it can never be escaped” (tradução nossa).

No início de sua carreira, Dylan dizia que “Tudo que faço é dizer o que está em minha mente da melhor maneira que eu posso”¹¹¹ (MARSHALL, 2007, p.102). Era a primeira forma de renegar o papel de Voz da Geração. De 1964 em diante, ele iria compor com o que estava dentro dele, tendo como modelo de autoconsciência o poeta francês Arthur Rimbaud. O que a apresentação de 1965 faz é estabelecer um novo fato nessa escala – a idéia de um novo tipo de música popular, escancarando os conflitos entre a cultura do *folk* e a cultura do *rock* e conseqüentemente entre duas gerações:

Dylan was the catalyst for the formation of a new type of popular music, one that dominated the mainstream for at least the next decade. Dylan’s mid-sixties albums ‘inspired a new sort of writing, rock criticism, and a new sort of pop fan, the pursuer of meaning rather than pin ups’. (MARSHALL, 2007, p.90)

Dylan era o catalisador das transformações de um novo tipo de música popular, alguém que dominou o *mainstream* pela década seguinte. Os álbuns do meio da década de 1960 de Dylan ‘inspiraram um novo tipo de escrita, crítica de rock, e um novo tipo de fã de música pop, uma busca por significado e não por *pin ups* (modelos)’. (tradução nossa)

Sendo assim, o rock tenta sustentar suas raízes ideológicas em dois níveis:

Firstly, a ‘folk ideology’ supports the idea that rock is music produced by a specific social group and that rock stars thus represent that group. Secondly, an ‘art ideology’ presents the idea that rock stars are creative individuals expressing their unique personal vision through their word (MARSHALL, 2007, p. 91).

Em primeiro lugar, a ‘ideologia do folk’ sustenta a idéia de que o rock é música produzida por um tipo específico de grupo social e as estrelas do rock, portanto, representam esse grupo. Em segundo lugar, uma ‘ideologia da arte’ apresenta a idéia de que as estrelas do rock são individualidades criativas expressando suas visões pessoais únicas através do seu mundo. (tradução nossa)

Marshall vê o *rock* como uma nova forma de música *folk*, daí o fato de Dylan carregar com ele algo do “ethos do folk”. A diferença é que se o *rock* está conectado com a juventude, o *folk* era ligado também a pessoas mais velhas – sendo um movimento de maior amplitude no que se refere à participação de diferentes faixas etárias:

The ideology of folk is that the music is generated by a particular community and thus reflects communal experience. In rock culture, the community was understood to be a new generation who shared a common

¹¹¹ “All I’m doing is saying what’s on my mind the best way I know how” (tradução nossa).

set of experiences, values and beliefs, and rock music was understood as the authentic expression of that generation, created by people who were part of that community. Such an idea is obviously rooted in the folk music revival (MARSHALL, 2007, p. 108).

A ideologia do folk representa a idéia de que a música é gerada por uma comunidade particular e, portanto, reflete uma experiência comum. Na cultura do rock, a comunidade é entendida como a nova geração que partilha experiências, valores e crenças comuns, e o rock era entendido como a expressão autêntica daquela geração, criada por pessoas que eram parte daquela comunidade. Tal idéia tem, obviamente, raízes no revival da música folk . (tradução nossa)

Nesse aspecto, Dylan seria a figura fundadora dessa cultura do *rock*, segundo Lee Marshall. O acadêmico sustenta a idéia de que a conversão elétrica de Dylan “trouxe a autoridade política e as ligações comuns de seu passado *folk* para o *mainstream* enquanto seu talento como compositor ofereceu o exemplo do que poderia ser considerada artisticamente dentro da nova forma”¹¹² (MARSHALL, 2007, p.92).

Depois da polêmica apresentação no *Newport Folk Festival*, Bob Dylan voltou ao estúdio para terminar de gravar o que seria seu quinto álbum, *Highway 61*. Com a substituição do produtor Tom Wilson por Bob Johnston, a própria rotina das gravações mudou. Johnston “era um oponente irascível dos executivos do estúdio” (SOUNES, 2002, p.169) e deu todas as condições para que Dylan gravasse suas músicas da maneira que desejasse durante as quatro sessões entre 29 de julho e 4 de agosto de 1965.

Entre as canções, além de *Like a Rolling Stone*, que abria o disco, estavam *Tombstone Blues*, *It Takes A Lot To Laugh, It Takes a Train To Cry*, *From a Buick 6* e *Ballad Of a Thin Man*. No lado B, *Queen Jane Approximately* (uma espécie de continuação de *Like a Rolling Stone*), *Highway 61 Revisited*, *Just Like Tom Thumb's Blues* e a épica *Desolation Row*, com seus mais de onze minutos de duração, “uma atualização de *A Terra Desolada*, de T.S. Eliot” (HINTON, 2009, p.52).

Uma canção particularmente importante, que acabou ficando de fora do álbum, é *Positively 4th Street*, “um repúdio indignado a seus ex-amigos da comunidade *folk*”. “Ele os descreveu como oportunistas falsos que falavam mal dele pelas suas costas por estarem frustrados com o próprio fracasso. O título da canção insinuava que eles eram de quarta categoria, não de segunda nem de terceira” (SOUNES, 2002, p.170-1).

¹¹² “Dylan’s shift to electric music brought to the mainstream the political authority and communal links of his folk past while his song-writing skills offered the exemplar of what could be achieved artistically within the new form” (tradução nossa).

Greil Marcus interpreta *Highway 61 Revisited* como “um país imaginado quarenta anos atrás, e tão reconhecido hoje como era então”¹¹³ (MARCUS, 2006, p.165). Howard Sounes defende a idéia de que Dylan “criou uma música que, às vezes, era como a barulheira ligeiramente fora de esquadro de Newport, com uma bateria que parecia uma britadeira e pirotecnias na guitarra. (...) A música se adequava perfeitamente ao vocal” (SOUNES, 2002, p.169-170). Clinton Heylin apresenta um panorama do disco na história da música popular do período:

It was more like sublime. Thus was *Highway 61 Revisited* completed, an album that consolidated everything ‘Like a Rolling Stone’ (and *Bringing It All Back Home*) proffered. In a world before *Pet Sounds* and *Rubber Soul*, and a world away from *Bound for Glory*, Dylan conjured up an amalgamation of every strand in American popular music from ‘Gipsy Davey’ to the Philly Sound. The rich, textured sound was folk-rock realized. The competition were still tuning their Rickenbackers and wondering how to hide their love away. (HEYLIN, 2003, p.221)

Era mais que sublime. Portanto, assim que *Highway 61 Revisited* foi completado, era um álbum que consolidava tudo que ‘Like a Rolling Stone’ (e *Bringing It All Back Home*) oferecia. Em um mundo antes de *Pet Sounds* e *Rubber Soul*, e em um mundo longe de *Bound for Glory*, Dylan conjurou uma amálgama de cada vertente da música popular norte-americana de ‘Gipsy Davey’ ao Philly Sound. O som, a rica textura do folk-rock foi realizada. A competição ainda estava ajustando seus Rickenbackers para saber como esconder o seu amor. (tradução nossa)

A idéia de sair em turnê com uma banda de *rock* foi mantida, apesar das críticas da comunidade *folk*. Com a saída de Michael Bloomfield, que resolveu se dedicar à Paul Butterfield Blues Band, Dylan recrutou alguns músicos para a turnê, composta por Levon Helm (bateria), Robbie Robertson (guitarra) e Harvey Brooks (baixo), que estreou no *Forest Hills Tennis Stadium*, em Long Island. O espetáculo serviu para estruturar a forma dos próximos shows pelos oito meses seguintes: “uma performance solo acústica, um intervalo, e então o retorno com a banda”¹¹⁴ (MARCUS, 2002, p.160).

Dylan demonstra ter consciência de que estava em uma nova fase de sua carreira, ao instruir os músicos a continuarem tocando mesmo com as vaias. Harvey Brooks afirma que Bob disse: “Se eles não gostam disso, pior para eles. Eles terão de aprender a gostar”. “Ele disse, ‘Agora vai haver um tipo de circo lá. Apenas ignorem o que quer que aconteça e continuem o show’”¹¹⁵ (HEYLIN, 2003, p.227). No

¹¹³ “a country imagined forty years ago, and as recognizable today as it was then” (tradução nossa).

¹¹⁴ “a solo acoustic performance, a break, and then a return with the band” (tradução nossa).

¹¹⁵ “If they don’t like it, too bad. They’ll have to learn to like it”. E Al Kooper vai na mesma direção, ao confirmar que o discurso de Dylan era continuar o show: “He said, ‘Now there’s gonna be some kind circus out there. Just ignore whatever happens and play the show’” (tradução nossa).

documentário *No Direction Home*, afirma ter achado “fantástico” o fato de o público vaiar a banda em todas as músicas elétricas, exceto durante *Like A Rolling Stone*, que cantavam junto (afinal, ela era a número um nas paradas de sucesso), para depois retornar as vaias com a mesma intensidade de antes.

Alguns músicos, como Robbie Robertson, estavam seguros de suas habilidades, independente das vaias. O guitarrista, vindo da cultura do *rock*, não entendia a ênfase que os tradicionalistas do *folk* davam à questão da autenticidade: “Na época, achei aquela frase engraçada, que alguém tivesse aderido à eletricidade. Era, nossa, como se alguém tivesse comprado uma televisão” (SOUNES, 2002, p.172). Levon Helm, ao contrário, abandonou a turnê no fim do ano (sendo substituído por Mickey Jones): “Era insuportável. (...) Ele tinha que lidar com um monte de merda. (...) Ele não mudou de idéia nem de rumo. (...) Ele não liga. (...) gosto da política do Bob: se você comprou o ingresso, você tem o direito de vaiar. Se você não gostou, expresse sua opinião.” (SOUNES, 2002, p. 175). Howard Sounes analisa esse aspecto da personalidade de Dylan:

Sua coerência tornara Bob uma pessoa difícil de lidar no âmbito pessoal (...), mas fez dele um grande artista, e um grande líder de banda. Bob sempre sabia exatamente o que queria e seguia sua visão até se cansar dela; nesse aspecto, tocar com Bob era divertido. Ainda assim, os músicos tinham de estar dispostos a agüentar a reação das platéias que ainda não tinham sacado o que Bob tentava fazer. Esta seria uma característica da música de Bob por toda a sua carreira. (SOUNES, 2002, p.175)

Ele tinha um senso oportunista para lidar com a situação. Em conversa com Helm¹¹⁶, afirmou que gostava de ser vaiado, porque era boa publicidade e vendia ingressos. Os setlists desses shows não continham mais nenhuma canção de *Freewheelin'* ou *The Times They Are A-Changin'*, como assinala Greil Marcus: “Não havia canções de protesto formais, (...) mas o trovador estava presente e verdadeiro, e a multidão aplaudia”¹¹⁷ (2006, p.161).

Em Nova York, Dylan e seu grupo tiveram a primeira manifestação de que seu novo som estava sendo aceito quando uma centena de pessoas gritaram por mais músicas depois do fim do show. Contudo, as vaias ainda continuavam em grande parte dos shows, fazendo com que Dylan buscasse consolo em sua banda: “The Hawks

¹¹⁶ HEYLIN, 2003, p.228.

¹¹⁷ “There were no formal protest songs, (...) but the troubadour was present and true, and the crowd cheered” (tradução nossa).

estavam determinados a fazer ótima música, liberando a poesia de Dylan”¹¹⁸ (HEYLIN, 2003, p.235). Embora perseverasse nos shows, ele se mostrava infeliz por não produzir novo material, o que o fez pensar em voltar aos estúdios.

1.7 “Waiting to find out what price you have to pay”: o fim do ciclo

Dylan não se mostrava totalmente seguro de que The Hawks poderiam participar das gravações de seu próximo disco, embora no fim de outubro eles tenham colaborado na gravação do *single Can You Please Crawl Out Your Window?*. Em novembro, ele fez algumas tentativas em estúdio com Bruce Langhorne, Paul Griffin e Al Kooper, porém, elas não o deixaram satisfeito. Bob Dylan demonstrava muita insegurança nesse período, uma vez que as canções em estúdio se mostravam infrutíferas.

Depois de vários fracassos consecutivos, ele percebeu que teria de contar com The Hawks, afinal, eles tocavam juntos todas as noites, para “traduzir suas idéias para a fita”¹¹⁹ (HEYLIN, 2003, p.239), entre os intervalos da longa turnê, nos primeiros meses de 1966. O inusitado desse processo era o fato de Dylan usar o estúdio para escrever as canções – em vez de ensiná-las aos músicos e tentar gravá-las. Assim, o papel dos músicos nas gravações era basicamente sentar e esperar que Bob Dylan escrevesse suas composições – mesmo que isso significasse uma espera de seis horas – para que pudessem gravá-las – às vezes, em uma ou duas tomadas, ao custo de meros quinze minutos.

Como de hábito, Dylan não dava muitas instruções aos músicos, apenas dizia como seria a estrutura da canção. No caso de *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*, que Dylan considerava como “um verdadeiro som de carnaval antigo”¹²⁰ (HEYLIN, 2003, p. 243), além de ser a música mais longa já gravada até então, com incríveis onze minutos e 23 segundos, vale destacar o depoimento de Kenny Buttrey: “Fiquei tocando com uma mão só, olhando para o relógio. Ela continuava, continuava... A gente nunca tinha ouvido nada como aquilo antes” (SOUNES, 2002, p.183).

¹¹⁸ “The Hawks were determined to make great music, leaving the waxing poetic to Dylan” (tradução nossa).

¹¹⁹ “translate their ideas to tape” (tradução nossa).

¹²⁰ “a real old-time carnival sound” (tradução nossa).

Uma vez que *Stuck Inside of Mobile* tinha oito minutos e *Visions of Johanna* chegava aos sete¹²¹, Dylan começou a pensar em um álbum duplo. Em março, Dylan voltou ao estúdio com oito canções escritas¹²², todas com cerca de três a quatro minutos, contendo algumas de suas melodias mais inspiradas, como *I Want You, Just Like a Woman* e *Absolutely Sweet Marie*. Para Heylin, essas sessões de março acrescentaram uma sensibilidade pop a *Blonde on Blonde*, mesmo que ele não tivesse o impacto dos dois álbuns anteriores de Bob Dylan. Allen Ginsberg afirmou que com este disco, Dylan provou que “arte excelente pode ser feita em uma jukebox”¹²³ (HEYLIN, 2003, p.223).

Howard Sounes faz um balanço do disco, defendendo que as letras em *Blonde on Blonde* estão entre as melhores que Bob jamais viria a escrever. Ele as qualifica de “poesia, como o professor Christopher Ricks disse, que é ‘sob vários aspectos extraordinária e insinuantemente verdadeira’. A música era perfeitamente adequada à letra” (SOUNES, 2002, p. 185). Com relação às letras, é preciso assinalar que a preferência de Dylan pela metanfetamina, em vez do ácido lisérgico, provocou uma maior quantidade de alusões ao uso de drogas em suas composições:

Versos como “It strangled up my mind/Now people just get uglier/And I have no sense of time” [Isso estrangulou minha mente/Agora as pessoas só ficam mais feias/E eu não tenho noção do tempo] fizeram a alegria de quem procurava referências ao uso de drogas nas entrelinhas e podia interpretar as letras em pelo menos sete níveis. Enquanto isso, a faixa de abertura de *Blonde on Blonde*, “Rainy Day Woman #12 & 35” – com seu memorável refrão “Everybody must get stoned” [Todo mundo tem que ficar chapado] – ficou nas paradas americanas durante quase toda a primavera, chegando ao 2º lugar, sem ser banida das rádios por sua mensagem sediosa. (HEYLIN, 2007, p.30)

Dylan se mostrou satisfeito com o resultado das gravações, afirmando que o som de *Blonde On Blonde* tem “aquele som fluido, visceral da Mercury. Metálico e brilhante como ouro, com o que quer que venha à mente para acrescentar alguma coisa. Aquele é o meu som” (HINTON, 2009, p.55). A própria capa do álbum “traduz isso com perfeição, um retrato ligeiramente desfocado que engloba a capa e a contracapa e espelha o mundo interno de Dylan naquele momento, tirada próxima ao Chelsea Hotel por Jerrold Schatzberg” (HINTON, 2009, p.55).

¹²¹ Clinton Heylin analisa a ligação das canções longas com o uso de drogas: “faixas (...) com duração sem precedentes e letras lânguidas que pareciam feitas *sob encomenda* para repetições incontáveis em equivalentes domésticos das casas de ópio vitorianas”. (HEYLIN, 2007, p.30)

¹²² Clinton Heylin salienta que as canções não chegaram prontas, ainda estavam em estado amorfo, esperando que Dylan pudesse enxertá-las com suas imagens extraordinárias. Conferir HEYLIN, 2003, p.242.

¹²³ “great art can be done on a jukebox” (tradução nossa).

De volta aos palcos, Dylan se submeteu a uma turnê mundial, com um calendário apertado: 24 shows em 50 dias, passando por Havaí, Austrália e Europa. Com a experiência das gravações e dos shows anteriores, The Hawks e Bob Dylan chegaram a um som, no palco, “muito explosiva e muito violenta”¹²⁴ (HEYLIN, 2003, p. 246), algo que “had a thousand of precursors, but no precedent”. Paul Cable observa que agora eles estavam plenamente integrados, soando como um rock inspirado: “In no way Dylan or The Band be accused of specifically copying anybody”. Corroborando a idéia de que o novo som era realmente alto, Marlon Brando disse: “As duas coisas mais barulhentas que eu já ouvi são um trem passando, e Bob Dylan e The Band”¹²⁵ (HEYLIN, 2003, p.245). Falando sobre as vaias e o novo tipo de som que fazia, o baterista Mickey Jones considerou a situação “revolucionária”: “O fato é que aqui estava alguém que todo mundo amava e não estavam gostando do que ele estava fazendo. E estavam demonstrando isso!” (SCORSESE, 2005).

Dylan dava sinais de esgotamento físico e mental devido ao ritmo implacável da turnê: quando não estava no palco, estava sendo filmado, fotografado, concedendo entrevistas ou brigando com a imprensa em coletivas. Para agüentar esse ritmo, ele admitiu que era preciso uma ajuda da “medicina”, ou seja, drogas – anfetaminas, ácido, maconha e heroína. Os relatos de que passava noites e noites acordado durante essa turnê mundial demonstram que ele estava à beira de um colapso. Era visível para todos que manter esse modo de vida não era saudável. Em outubro de 1965, Phil Ochs já demonstrava sua preocupação:

I wonder what's going to happen. I don't know if Dylan can get on the stage a year from now. I don't think so. I mean, the phenomenon of Dylan will be so much that it will be dangerous...He's gotten inside so many people's heads – Dylan has become part of so many people's psyches – and there're so many screwed up people in America, and death is such a part of the American scene now. (HEYLIN, 2003, p. 245)

Eu gostaria de saber o que está acontecendo. Não sei se Dylan estará no palco no ano que vem. Eu não penso que não. Digo, o fenômeno Dylan será muito mais perigoso...Ele está dentro da cabeça de muitas pessoas – Dylan se tornou parte de muitas psiques das pessoas – e há tantos malucos na América, e a morte é parte da cena americana agora. (tradução nossa)

Clinton Heylin resume o panorama:

¹²⁴ “very explosive and very violent” (tradução nossa).

¹²⁵ “The two loudest things I've ever heard are a freight train going by, and Bob Dylan and the Band” (tradução nossa).

Like many who came across Dylan on the tour, Gerrette was convinced that he was on some kind of death trip. His dark moods, the apocalyptic conceit in his new songs and utterances to the press, his copious consumption of chemicals, his refusal to sleep, and the intensity of his performances on stage all seemed to support the theory of a man awaiting public crucifixion and sainthood. (HEYLIN, 2003, p. 251)

Como muitos que estiveram com Dylan na turnê, Gerrete estava convicta de que ele estava em algum tipo de viagem mortal. Seu humor negro, o conceito apocalíptico em suas novas canções e declarações à imprensa, seu consumo abundante de substâncias químicas, sua recusa em dormir, e a intensidade de suas performances no palco tudo parecia suportar a teoria de um homem esperando uma crucificação pública e santificação. (tradução nossa)

Porém, Dylan refutava essa interpretação, afirmando apenas que era a forma que ele encontrou para lidar com a pressão excessiva. Essa pressão pode ser identificada nas fotos: em 1965, ele parece alerta e ativo; já em 1966 parece frequentemente exausto e fora de espaço, frequentemente drogado. Anthea Joseph, uma das pessoas mais próximas de Bob na turnê, corrobora a justificativa de Dylan: “Eu penso apenas que ele estava trabalhando incredivelmente duro. Ele estava constantemente trabalhando. Eu digo, se ele não estivesse mesmo no palco ele estava viajando, ele estava escrevendo. Ele nunca parava”¹²⁶ (HEYLIN, 2003, p. 251).

Apesar das negativas, em 1978, Bob Dylan admitiu que tinha “o sentimento de que eu poderia morrer depois do show”¹²⁷ (MARSHALL, 2007, p.128), referindo-se à extenuante turnê no primeiro semestre de 1966. Em maio, Dylan se encontrou novamente com os Beatles em Londres. Paul McCartney mais tarde “reconheceu que Dylan estabeleceu o caminho para a transição do pop para o rock nos dezoito meses anteriores” (HEYLIN, 2007, p.22). Como afirma Greil Marcus, nesse período, “Bob Dylan não parecia ocupar um ponto de virada no espaço e tempo cultural, mas ser esse ponto de virada” (HEYLIN, 2007, p. 9).

Ponto-chave nessa trajetória, e que, para Marshall, fecha o ciclo iniciado em 1964, quando Dylan começou a se distanciar das composições de temática social, é a apresentação em Manchester, no dia 17 de maio, “o melhor show de rock’n’roll já tocado”¹²⁸ (MARCUS, 2006, p.182). Mais tarde, ele se tornaria “o disco mais famoso da carreira de Bob – e provavelmente o disco pirata mais famoso de toda a música popular” (SOUNES, 2002, p.192).

¹²⁶ “I just think he was working unbelievably hard. He was constantly working. I mean, if he wasn’t actually on the stage he was traveling, he was writing. He never stopped” (tradução nossa).

¹²⁷ “the feeling that I might die after the show” (tradução nossa).

¹²⁸ “the greatest rock’n’roll show ever played” (tradução nossa).

Vale esclarecer um equívoco nos dados referentes a esse show. A confusão se estabelece porque o disco pirata passou a ser chamado de *Royal Albert Hall Bootleg*, porém, na verdade a apresentação ocorreu no *Free Trade Hall* de Manchester.

O espetáculo seguiu a rotina comum da turnê mundial de seis semanas: primeiro, uma parte acústica, um intervalo, e a volta com a banda, composta por Mickey Jones na bateria, Rick Danko no baixo, Garth Hudson no órgão, Richard Manuel no piano e Robbie Robertson na guitarra. O set acústico foi aplaudido e reverenciado, porém, o conflito surgiu na segunda parte do show. “Cheio de anfetamina, Dylan se movimentava no palco como uma marionete maníaca, estimulado pelo prazer da eletricidade (e pelo speedball que consumiu no intervalo)” (HEYLIN, 2007, p.24). As vaias e a violência da platéia deram o tom dessa etapa do show, como explica C.P.Lee, que escreveria um relato sobre o evento: “Minha memória mais marcante desta noite é medo. Nada havia me preparado para o barulho, a animosidade daquela noite. Foi um confronto direto, na cara. Sério, já na época achei que havia acabado de presenciar algo histórico” (HINTON, 2009, p.318).

“Para contextualizar a lendária fúria dos *folkies*, tanto o revival do folk como a leitura pop de Dylan tinham muito mais força no Reino Unido que em sua terra natal. O revival folk britânico era tão concentrado na capital quanto a cena pop” (HEYLIN, 2007, p.23). Diante desse panorama de tensão, antes que a última música fosse executada, um berro surgiu da platéia: “Judás!”, gritado pelo universitário Keith Butler. O público aplaudiu o insulto. Bob Dylan respondeu com um “Qual é a sua?” e, depois, mais irritado, com “Não acredito em você. Você é um mentiroso”. Furioso, Dylan virou-se para os músicos e disse para que eles tocassem “alto pra cacete” (SOUNES, 2002, p.192). Não por acaso, a canção era *Like a Rolling Stone*:

[...] a música mais impressionante e passional imaginável, mais uma vez liderada por aquela bateria estrondosa. Seu líder de repente parece liberto, como se nada de pior pudesse acontecer agora, como um capitão da Primeira Guerra que lidera suas tropas diante do fogo cerrado do inimigo. São oito minutos de veneno cuidadoso, cantados quase docemente, com os seis homens no palco em total harmonia. Robertson transforma aquele *riff* sincopado de cinco notas em uma sinfonia e abre a amplitude sonora da música no fim, com precisão cortante. (HINTON, 2003, p.323)

1.8 “There must be some way out of here”: o estrelato entre o pop e o rock

O conflito coloca em discussão algumas questões importantes. Uma delas é a polêmica entre o *pop* e o *rock*. Nesse contexto todo, o segundo representa uma sensibilidade individual e uma experiência comum, enquanto o primeiro seria apenas produto de uma manipulação comercial. Portanto, “mais que polemizar *contra* a música popular, o rock polemizava *dentro* da música popular”¹²⁹ (MARSHALL, 2007, p.111). Assim, o rock seria “the possibility of serious music within the mass media”.

Quanto a isso, há dois aspectos dignos de nota. A primeira seria a contradição entre se expressar e ser ouvido. A mensagem do artista só será ouvida se ele fizer sucesso – ou seja, de nada adianta ter uma visão pessoal se ela não atingir o público. A segunda é que o *rock* é uma forma mediada pela mídia. Ela é uma produção coletiva: necessita de engenheiros de som, produtores, técnicos para originar o som. Sendo assim, o rock como expressão da personalidade pessoal seria impossível. Dessa maneira, a ênfase na expressão individual acaba mascarando o *rock* como produção coletiva.

Discutindo a relação dialética entre cultura e contracultura, baseado em raciocínios de Umberto Eco, Roberto Muggiati traça uma distinção importante entre canção de consumo e “canção diferente”:

Habitualmente, a canção de consumo é usada como fundo musical *enquanto* se faz outra coisa; a ‘canção diferente’ exige atenção e interesse. Mas uma canção que requer atenção e interesse ainda representa, mesmo no nível de uma cultura de massa, uma opção ‘cultura’. Representa o extremo máximo a que uma cultura pode aspirar; o primeiro degrau para uma educação ulterior do gosto e da inteligência, através do qual se entra em posse de experiências mais complexas. (MUGGIATI, 1981, p. 85)

As canções de Bob Dylan, como afirmamos ao longo da pesquisa, podem ser encaixadas nesse conceito de “canção diferente”, seja por exigir atenção e interesse, seja por proporcionar “experiências mais complexas” ao ouvinte.

Como assinala Marshall (2007), uma característica da cultura do *rock* é que ela seria uma forma de arte popular mais do que apenas um mero entretenimento. Assim, “a idéia de que a estrela do rock é um artista significa priorizar o artista interior como fonte de trabalho expressivo”¹³⁰ (MARSHALL, 2007, p. 102). Dentro desse contexto, a

¹²⁹ “rather than polemicising *against* popular music, rock polemicises *within* popular music” (tradução nossa).

¹³⁰ “the idea that a rock star is an artist means prioritising the artist’s inner self as the source of expressive work” (tradução nossa).

medida de um artista seria alguém que permanece verdadeiro para os credos modernistas de experimentação, inovação, desenvolvimento e mudança. “Portanto, a auto-consciência se torna a medida do status de gravação artística; franqueza, espírito musical, o uso da ironia e o paradoxo eram as insígnias artísticas dos artistas”¹³¹ (MARSHALL, 2007, p.103). Dessa maneira “a figura do cantor-compositor portanto se torna o emblema de autenticidade. A importância dada à originalidade pode ser vista na emergência do discurso de estrelas do rock que são realmente ‘poetas’ e aqui Dylan é a figura central”¹³² (MARSHALL, 2007, p.103).

Portanto, o ocorrido em Manchester no ano de 1966, é o clímax desse processo:

For a perfect moment, Dylan’s absolute coherence’ as star personality unites the contradictory elements of self, community and commerce: an individual who rejects politics in favour of inner-consciousness yet still manages to be political; an artist who follows his own unique vision regardless of the consequences yet found new audiences and commercial success; a self-conscious artist speaking for no one except his own self yet upheld as the leader of a youth movement. For about sixteen months, Dylan embodied the values of the emerging rock culture in a way no one else ever has. (MARSHALL, 2007, p. 114)

Por um momento perfeito, a absoluta coerência de Dylan como uma estrela uniu elementos contraditórios do indivíduo, comunidade e comércio: um indivíduo que rejeita a política em favor de sua consciência interior e ainda consegue ser político; um artista que segue sua própria visão independentemente das conseqüências e ainda encontrar nova audiência e sucesso comercial; um artista auto-consciente falando para ninguém além dele mesmo e que ainda é acolhido como líder de um movimento da juventude. Por 16 meses, Dylan personificou os valores da cultura do rock emergente de um modo que ninguém jamais conseguiu. (tradução nossa)

No plano da comunicação de massas, um aspecto importante é o da comercialização das músicas. O surgimento do *rock-and-roll*, no início da década de 1950, coincide com os novos compactos de 45 rpm (rotações por minuto), que substituiu o disco de 78 rpm no pós-guerra. “Os adultos escolheram o LP (33 rpm) – inicialmente o de 10 polegadas, depois o de 12 – veiculando geralmente música clássica e artistas famosos. O mercado jovem, de menor poder aquisitivo, ficou com o *single*: o compacto simples de 7 polegadas e 45 rpm” (MUGGIATI, 1981, p. 61). O *single* se tornou o meio ideal do rock-and-roll, “música de consumo rápido, na base de sucessos

¹³¹ “Thus, self-consciousness became the measure of record’s artistic status; frankness, musical wit, the use of irony and paradox were musicians’ artistic insignia” (tradução nossa).

¹³² “the figure of the singer-songwriter thus became the staple of authenticity. The importance placed on originality can be seen in the emerging discourse of rock stars actually being ‘poets’ and here Dylan is the central figure” (tradução nossa).

(hits), mas ainda sem suficiente consistência para preencher satisfatoriamente os 30 ou 40 minutos de um LP” (MUGGIATI, 1981, p.61).

Foi a explosão do rock que alterou essa ordem, transformando os álbuns, ou seja, o LP, como meio de divulgação desse estilo musical. A partir de 1964, a venda de LPs começou a subir, estimulada também pelo poder econômico da geração pós-guerra, os *baby bloomers*, que agora dominavam o mercado de consumo musical. Em 1967, “quando os LPs adolescentes se tornaram LPs de rock, a venda de álbuns para adolescentes superou a venda de álbuns para adultos pela primeira vez”¹³³ (MARSHAL, 2007, p.105). A importância de Bob Dylan nesse processo é fundamental, já que deu legitimidade cultural para esse crescente mercado adolescente.

Entrevistado após o show, Keith Butler, que gritara “Judas!” afirmou que “grupos pop sabiam fazer porcaria melhor do que aquela. Era uma desgraça. Ele está pedindo para levar um tiro” (SOUNES, 2002, p. 193). Outro espectador, Malcolm Metcalfe, afirmou que ao fim da apresentação Dylan parecia “como se tivesse sofrido um acidente de carro – alguém totalmente chocado”¹³⁴ (MARCUS, 2006, p. 184).

Dylan não chegou a ser alvejado nem sofreu um acidente de carro, mas cerca de um mês depois, já nos EUA, ele se envolveu em um misterioso acidente de moto. Embora o acidente ainda esteja envolto em névoas, o fato é que ele serviu para dar um pouco de tranquilidade a Bob Dylan, fazendo com que ele quebrasse o ritmo implacável de shows, coletivas de imprensa e drogas em grandes quantidades. Ele admitiu que o imprevisto terminou por ser uma bênção: “Eu estava muito elétrico antes daquilo. Eu provavelmente teria morrido se tivesse continuado daquele jeito” (SOUNES, 2002, p. 197).

Lee Marshall discute como a imagem do estrelato de Dylan foi afetada pelo acidente de moto. O estrelato de Dylan seria a conexão entre juventude, genialidade e mortalidade. Morte e estrelato mantêm uma íntima relação – basta citar três poetas românticos (Byron, Keats, Shelley), que morreram no auge de seu poder criativo, ganhando muito de sua fama graças ao seu curto período de vida. No *rock*, também há essa valorização de juventude e excesso heróico, basta lembrar as mortes de Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison (os três morreram com 27 anos no espaço de 10 meses).

¹³³ “when ‘teen LPs’ have become ‘rock LPs’, youth albums outsold adult albums for the first time” (tradução nossa).

¹³⁴ “as if he’d been in a car crash – somebody totally shocked” (tradução nossa).

Embora o acidente de moto não o tenha matado, ele pode ser encarado como uma espécie de morte, uma vez que Dylan levou oito anos para sair em turnê novamente, além de ficar sem lançar nenhum material novo durante cerca de dois anos. Na interpretação de Marshall,

If Dylan had died in 1966, he would have received the same kind of beatification as Hendrix later did, probably even more intensely. He would have been held up as the ideal rock star, following in Rimbaud's footsteps in his 'rational disordering of the senses'; the drug-fuelled performances of 1966 held up as the greatest that could be achieved within the genre. Having the feeling that he 'might die after the show' is merely evidence of his ultimate genius, of his willingness to follow his visions. (MARSHALL, 2007, p. 145)

Se Dylan tivesse morrido em 1966, ele teria recebido o mesmo tipo de santificação que Hendrix mais tarde recebeu, provavelmente até mesmo mais intensa. Ele teria sido apontado como a estrela de rock ideal, seguindo os passos de Rimbaud no seu "desregramento racional dos sentidos"; as performances movidas a drogas de 1966 colocaram-no como as melhores que poderiam ser alcançadas dentro desse gênero. Ter a sensação de que ele 'poderia morrer depois do show' é apenas a evidência de seu gênio final, de sua vontade de seguir suas visões. (tradução nossa)

A imagem de Bob Dylan até seu acidente de moto é apresentada sempre como a de um gênio intocável, cujos instintos estavam sempre certos, como alguém que jamais tomava uma decisão errada: "a idealização do estrelato de Dylan representa mais que apenas um músico individual. Ela representa uma era toda. Dylan veio para representar a cultura do rock, os anos 60, e as promessas que ambos ofereciam mas que afinal nunca aconteceram"¹³⁵ (HEYLIN, 2003, p. 147). A conclusão é que tudo o que ele fez e fizesse depois de 1966 será sempre visto com reservas, como se não fosse bom o suficiente, embora ao longo de sua trajetória ele tenha atingido outros tipos de excelência artística, mas nada que se comparasse aos primeiros cinco anos de sua carreira.

Até o fim dos agitados anos 1960, Bob Dylan produziria mais quatro álbuns – *John Wesley Harding* (1968), *Nashville Skyline* (1969), *Self Portrait* (1970) e *New Morning* (1970) –, tentando renegociar sua imagem com os fãs e a imprensa. Casado, com uma família e filhos para cuidar, ele se recolheu para a vida rural, passando ao largo dos grandes festivais, como o de *Woodstock* – a celebração da contracultura – e o de *Altmont* – o início da presença da violência na contracultura –, em 1969, tendo participado apenas do Festival da Ilha de Wight, em 1970: "De terno branco, cabelos

¹³⁵ "Dylan's idealised star-image represented more than just an individual musician. It represented a whole era. Dylan came to represent rock culture, the sixties, and the promises that both offered but ultimately never quite realised" (tradução nossa).

curtos e com um repertório exclusivamente country, ele canta durante uma hora e consegue decepcionar 200 mil pessoas” (MUGGIATI, 1984, p. 58).

1.9 Mito ou ídolo?

Tendo em vista a discussão presente nos itens 1.7 e 1.8, cabe averiguar o papel de Bob Dylan como mito ou ídolo nos meios de comunicação de massa, um dos objetivos desta pesquisa. Assim, será preciso discutir o papel de Bob Dylan em dois momentos relacionados: na cena *folk* e em sua transição para o *rock*. Antes, convém aprofundar a bibliografia referente aos estudos em mitologia, considerando-se os conceitos de indústria cultural, já abordados neste capítulo.

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito sob uma nova perspectiva, em contraponto aos que se dedicaram ao assunto anteriormente. Para estes, o mito era tratado como uma “fábula”, uma “invenção”, uma “ficção” praticada por povos inferiores, arcaicos, primitivos (ELIADE, 2006).

Mircea Eliade propõe um novo modo de encarar o mito, desta feita como “uma realidade cultural extremamente complexa” (2006, p.11). Para o autor, “um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in principio*, ou seja, ‘no começo’, em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*” (2002, p.53). Eliade assinala ainda que o mito “é sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente” (2006, p.11).

O mito deve ser considerado uma história sagrada porque se refere a realidades, tendo como função apresentar um modelo de conduta para as atividades humanas. De modo geral, essa história sagrada é contada por um indivíduo especial, que pode ser um xamã ou um ancião, em um momento especial (à noite, durante o inverno), com um objetivo especial, isto é, funcionar como um rito de passagem.

Eliade aborda o mito como um modo de reatualização da experiência: “Ao narrar um mito, reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos” (2002, p.53). Encenar os rituais, portanto, é uma maneira de retomar os tempos míticos, ou seja, os eventos dos começos. Quando isso ocorre, “sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 2006, p.21).

O autor romeno também discute a presença dos mitos nos meios de comunicação de massa, atentando para o fato de as histórias em quadrinhos terem se tornado “a versão moderna dos heróis mitológicos” (p.159). Ao analisar brevemente o mito do Superman, Eliade defende que o personagem dos quadrinhos satisfaz o desejo do homem moderno por atividades heróicas. Este desejo está presente, também, nos romances policiais, filmes etc.

Dessa forma, compreender a estrutura e a função dos mitos na sociedade significa também compreender melhor a categoria do homem e seus contemporâneos, entre eles, os artistas como figuras de destaque nesta sociedade por fornecerem modelos de conduta para as pessoas. O historiador inglês Eric Hobsbawm (2004), falando sobre o jazz, analisa a relação da arte com os jornais:

A arte popular é mito e sonho, mas também é protesto, pois o comum das pessoas tem sempre alguma razão para protestar. Os jornais tablóides, que redescobrem periodicamente que a fórmula do sucesso é uma mistura de doce de coco e radicalismo, sabem do que se trata (HOBSBAWM, 2004, p.36)

Como já foi mencionado, Adorno e Horkheimer acreditavam que no contexto da indústria cultural o produto passa a determinar o consumo, sem que a massa tenha participação ativa neste processo, incapaz de manifestar um juízo crítico sobre o assunto, servindo apenas como massa de manobra. “A indústria produz artigos prontos para o uso do público, e o melhor tipo de público é aquele que comparece, de maneira regular e silenciosa, que se senta no escuro para assistir ao espetáculo de boca aberta” (HOBSBAWM, 2004, p.37). Assim, a mercadoria cultural é criada, elaborada e direcionada a um público específico. Para que o consumo ocorra de modo mais fácil, é preciso ordenar, classificar, rotular, isto é, tornar palatável, tornar conhecido o produto cultural.

Dantas Pinto (2006) discute o papel da indústria cultural no processo de criação de mitos:

o fato é que este grande empreendimento que convencionamos chamar de indústria cultural, mostrou-se a maior fonte de mitos da sociedade pós-industrial. O grande guerreiro possuidor de forças sobre-humanas, disposto a enfrentar desafios e a morrer jovem nos campos de batalha, deu lugar a um outro jovem, que sai de sua cidade de origem para tentar gravar um disco na metrópole, fazer inúmeros shows e, com suas músicas e postura, influenciar

multidões através dos inúmeros veículos postos a sua disposição (PINTO, 2006, p.90-91).

As linhas acima servem não apenas como um modelo para o artista popular, mas também como um resumo para a trajetória artística de Bob Dylan: o músico do interior de Minnesota que foi para Nova York, gravou discos e se tornou sensação em todo o país, transformando a cultura popular dos anos 1960.

Outro mitólogo, Joseph Campbell (1991), assinala o papel do xamã, aprofundando a discussão nas sociedades de massa. Para ele, quem mantém vivo o mito hoje em dia são os artistas. Assim, a “função do artista é a mitologização do meio ambiente e do mundo” (p.89). Sob esse prisma, o artista pode ser visto como a versão atualizada do xamã,

(...) uma pessoa, homem ou mulher, que, no final da infância ou no início da juventude, passa por uma experiência psicológica transfiguradora, que a leva a se voltar inteiramente para dentro de si mesma. É uma espécie de ruptura esquizofrênica. O inconsciente inteiro se abre, e o xamã mergulha nele (CAMPBELL, 1991, p.90).

Ora, dessa forma, o xamã se torna o intérprete das experiências para as outras pessoas da comunidade, um “intérprete da vida mitológica”, segundo Campbell. Dylan passou pelo ritual de ser admitido como um ser diferente, especial, entre seus pares. Ao apresentá-lo no dia em que entrou para o Hall da Fama do Rock & Roll, Bruce Springsteen se referiu da seguinte maneira a Bob Dylan:

Dylan foi um revolucionário. Bob liberou sua mente da mesma maneira que Elvis liberou seu corpo. Ele nos mostrou que apenas porque a música era fisicamente inata não significava que ela era anti-intelectual. Ele tem a visão e o talento para fazer uma canção pop conter o mundo inteiro. Ele inventou um novo modo de o cantor pop poder soar, quebrou as limitações que um artista em gravação poderia alcançar, e mudou o rosto do rock & roll para sempre. (...) Então eu estou aqui esta noite para dizer obrigado, para dizer que eu não poderia estar aqui sem você, para dizer que não há uma alma neste local que não lhe deva seus agradecimentos¹³⁶ (HEYLIN, 2003, p.623).

Como demonstrado ao longo do capítulo 1, Bob Dylan foi alçado para este papel no início de sua trajetória artística pelos meios de comunicação de massa e pela própria

¹³⁶ “Dylan was a revolutionary. Bob freed your mind the way Elvis freed your body. He showed us that just because the music was innately physical did not mean it was anti-intellectual. He had the vision and the talent to make a pop song that contained the whole world. He invented a new way a pop singer could sound, broke through the limitations of what a recording artist could achieve, and changed the face of rock & roll forever. (...) So I’m just here tonight to say thanks, to say that I wouldn’t be here without you, to say that there isn’t a soul in this room who does not owe you his thanks” (tradução nossa).

comunidade, que o via como um indivíduo capaz de mobilizar as pessoas para a transformação dos valores dominantes. Na acepção de Campbell, “o mito é o sonho público” (1991, p.42). Isso significa que a figura de Bob Dylan respondia aos anseios de uma parte do povo norte-americano, principalmente a nova esquerda, para uma mudança na sociedade.

Para ajudar a compreender como isso ocorreu, é preciso retomar alguns conceitos da semiótica. Para Fiorin, “a sintaxe discursiva goza de certa autonomia em relação às formações sociais, enquanto a semântica depende mais diretamente de fatores sociais” (1995, p.18). Da leitura de Fiorin (1995), pode-se esboçar o seguinte quadro teórico sobre formações discursivas:

Sintaxe discursiva	Semântica discursiva
Determinada conscientemente	Determinada inconscientemente
Estratégia discursiva organizada em função do jogo de imagens	Maneira de pensar o mundo numa dada formação social
Pode ser consciente	Pode ser inconsciente
Individual	Social
Texto	Discurso

Outra maneira de dizer isto é: no caso de Bob Dylan, a abordagem estética das canções (o texto) é feita com liberdade, uma vez que a sintaxe de suas composições é determinada apenas por ele mesmo. Contudo, o conteúdo (o discurso) dessas composições não suporta as mesmas condições, uma vez que as formações ideológicas representam as idéias de determinadas classes sociais, que acabam materializando essa visão de mundo em figuras e temas. Portanto, “as formações ideológicas só ganham existência nas formações discursivas” (FIORIN, 1995, p.34).

Como afirma Fiorin (1995): “as idéias que tem à disposição para tematizar seu discurso são aquelas veiculadas na sociedade em que vive” (1995, p.44). Sendo o homem “suporte de formações discursivas”, ele é “falado por um discurso”:

Por ser produto de relações sociais, [o enunciador] assimila uma ou várias formações discursivas, que existem em sua formação social, e as reproduz em seu discurso. É nesse sentido que se diz que ele é *suporte* de discursos. (FIORIN, 1995, p.43)

Assim, a liberdade de que o enunciador dispõe se relaciona à maneira com que organiza o seu discurso e às estratégias que utiliza para concretizar suas figuras e temas:

Como o mesmo discurso pode manifestar-se em diferentes textos, a liberdade de textualizar é muito grande, estando condicionada apenas pelos processos modelizantes de aprendizagem, ou seja, pela tradição textual. O discurso é, pois, o lugar das coerções sociais, enquanto o texto é o espaço da liberdade individual. (FIORIN, 1995, p.48)

Aqui, convém distinguir o que Fiorin chama de “trapaça discursiva”, ou seja, quando “o discurso simula ser individual para ser social” (1995, p.42). Dentro desse contexto, “formas de dizer o discurso são aprendidas e estão de acordo com as tradições culturais de uma sociedade” (FIORIN, 1995, p.48).

Uma última consideração sobre o assunto diz respeito ao fato de discurso e texto serem “arena de conflitos e palco de acordo. Os conflitos e acordos são sociais. Só se pode, pois, falar em contrato e polêmica entre textos e discursos, porque expressam conflitos e acordos existentes na realidade social” (FIORIN, 1995, p.95).

Para Roland Barthes (1975), “o mito é uma fala”. Sendo assim, “o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. (...) ele é um modo de significação, uma forma” (p.131). Para o autor francês, “já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, *desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso*” (p.131, grifo nosso).

Mais importante, o mito não está solto no espaço nem na natureza: “a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história” (p.132), isto é, ele surge do uso social. Prosseguindo em seu raciocínio, Barthes decide considerar fala tudo o que tiver significado, o que possuir uma mensagem, tratando “a fala mítica como a língua” (p.133).

O que se conclui da teoria exposta em *Mitologias* (1975) é que o mito não é definido pela mensagem, mas pela forma com que esta é proferida. A sociedade industrial usa o mito como expressão de fantasia. Assim, a estrutura mitológica seria uma forma substituível da verdade que esconde outra verdade. O papel do estudioso seria ultrapassar as aparências, buscando o que está camuflado no discurso ideológico.

Barthes usa o exemplo de um cartaz de um negro servindo à pátria francesa para identificar de que maneira ocorre uma apropriação do conceito: o império francês absorve o negro, relegando-o a nada menos do que um “significante instrumental”, simultaneamente ao fato de fundar essa imperialidade.

Da mesma forma, Bob Dylan foi adotado pelo povo como o mito que poderia conduzir as pessoas a transformações sociais. Ele deixa de ser um simples cantor – alguém que “canta e dança para entreter a platéia”, como o próprio Dylan se reconhece – para se tornar o “porta voz” das mudanças sociais. Há, portanto, uma apropriação do

papel primeiro dele por parte de um grupo de pessoas politizadas, que o viram como uma possibilidade de criação de um líder carismático, poderoso, capaz de mobilizar as pessoas.

Daí o conceito de Barthes, do mito como uma fala *roubada e restituída*: “Simplesmente a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transido da fala mítica” (p.147).

Na defesa dessa visão, Barthes vai além. Para ele, “o mito é uma fala despolitizada” (p.163), já que transforma a história em natureza, conferindo às coisas “uma clareza, não de explicação, mas de constatação”.

No contexto desta pesquisa, o seguinte trecho é essencial, pois ilumina alguns aspectos referentes ao modo como Bob Dylan foi transformado em representante de toda uma geração:

Os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização: despolitizam segundo as suas necessidades (...) Para avaliar a carga política de um objeto, e o vazio mítico que o acompanha, nunca devemos nos colocar no ponto de vista da significação, mas sim no ponto de vista do significante, isto é, da coisa roubada, e, dentro do significante, no ponto de vista da linguagem-objeto, isto é, do sentido (BARTHES, 1975, p.164-65.)

Dessa forma, para compreender as refutações de Bob Dylan no que concerne ao seu papel de “Voz da Geração”, “Porta Voz” etc., torna-se necessário analisar o seu discurso, uma vez que não é ele que está sendo julgado, mas o que ele diz. Para isso, é preciso atentar para o fato significativo de Dylan sempre negar ser um cantor de protesto.

As canções saem da esfera artística, musical, para entrarem em outro espaço: o espaço social. Ali, são submetidas a distorções, por parte dos que pretendem que Dylan seja o porta-voz das mudanças sociais. Contudo, ele não queria ficar apenas limitado a esse tipo de composição, como observado em sua trajetória artística no capítulo 1.

Lévi-Strauss (1987) propõe a leitura do mito como uma partitura musical, compreendendo primeiro cada enunciado e depois o analisando no todo. Ele analisa vários mitos para descobrir o que os une, isto é, o elemento invariante presente nas diferentes narrativas. Assim, a linguagem é o ponto de partida para relacionar música e mito, levantando uma das questões desta pesquisa:

[...] a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem (LÉVI-STRAUSS, 1987, p.53).

O autor francês defende a idéia de que o modo de proceder para decifrar um mito é traduzi-lo em um mito diferente.

Todos sabemos que a música é um meio de comunicação. Quando ouvimos música, comunicamos com o compositor; comunicamos com os próprios músicos; e comunicamos, compartilhando a mesma emoção, com os membros da audiência. Mas esse tipo de linguagem não pode ser traduzido em nenhuma outra coisa senão a si mesmo. (...) Mitos são traduções uns dos outros, e a única maneira de entender um mito é mostrar como a tradução dele é oferecida por outro mito diferente (MUGGIATI, 1981, p.104-5)

Em *Mito e Significado* (1987), Lévi-Strauss faz uma analogia com a tentativa de definir a palavra “significado” no dicionário, acreditando que a função do dicionário é traduzir um conceito em outro, utilizando a mesma linguagem: “o significado da palavra em outras palavras que, a um nível ligeiramente diferente, são isomórficas relativamente à palavra ou à expressão que se pretende perceber” (p.15).

Barthes, Lévi-Strauss e Eliade concordam que o procedimento científico mais adequado para analisar um mito é compará-lo a outro mito. Dessa forma, adotando-se a abordagem de Muggiati, obtém-se, por extensão, que “como música, o rock só pode ser encarado na perspectiva do mito – ou seja, só admite tradução na linguagem da própria música” (MUGGIATI, 1981, p.87). O mito de Bob Dylan pode ser visto em paralelo ao de outros mitos da história do rock. O mais fértil ao qual ele pode ser comparado é o mito dos Beatles.

Uma das bandas de rock mais populares e amadas desde a década de 1960, os Fab Four chocaram o mundo com sua separação no início dos anos 1970. O público demorou a entender as declarações de John Lennon e George Harrison, após o fim do grupo, do mesmo modo como não entendeu a conversão de Bob Dylan à eletricidade em 1965.

Isto se deve às expectativas que os fãs depositavam nos seus ídolos. A partir do momento em que eles deixaram de corresponder aos anseios do público – no caso dos Beatles, sua mera existência como grupo; no caso de Dylan, seu papel como líder de um movimento –, ambos sofreram críticas.

John Lennon fez um saldo da experiência de ter feito parte de uma banda que transformou os rumos da música pop e que esteve no epicentro da beatlemania:

No fundo as coisas não mudaram. Apenas vestimos roupas mais vistosas e coloridas e tem muita gente de cabelo comprido por aí. Fizemos o que nos mandaram fazer. Os mesmo pulhas controlam as coisas, as mesmas pessoas mandam em tudo (MUGGIATI, 1981, p.70)

O balanço é, evidentemente, negativo, tal como o feito por George Harrison sobre a mesma experiência. Ele se refere ao conflito entre seguir sua visão artística pessoal e a expectativa que o público possuía quanto à sua carreira: “Eles nos usam como pretextos para ficarem malucos; o mundo ficou maluco e então eles põem a culpa na gente” (GILMORE, 2010. p.144).

Esta situação é similar à de Bob Dylan, tendo de lidar com as demandas da audiência de massa, as expectativas do mundo e suas obrigações como celebridade. No final da carreira, George Harrison emitiu um juízo revelador desse choque entre artista e público:

[...] percebemos que afinal não era a fama o que queríamos. [...] Depois que passou toda aquela excitação inicial, eu, por exemplo, fiquei deprimido. Isso é tudo que esperamos da vida? Ser perseguidos por uma multidão de lunáticos berrando a cada vez que mudamos de uma porcaria de um quarto de hotel para outro? (GILMORE, 2010, p.168)

O que torna Bob Dylan único em relação aos seus companheiros do mundo do rock é o fato de demonstrar uma aguda percepção, já desde o início da carreira, quanto ao seu papel como artista. Ele sempre renegou rótulos e criticou o processo de endeusamento de líderes (como na canção *Subterranean Homesick Blues*, em que canta “Você não precisa de um meteorologista para saber onde o vento está soprando”). Harrison, por outro lado, só chegou a um reconhecimento sobre os limites e alcances dos Beatles em 1983: “Toda essa conversa de que os Beatles seriam capazes de salvar o mundo era pura bobagem. Eu não podia salvar nem a mim mesmo” (GILMORE, 2010, p.167). Muggiati (1981, p.110) identifica “a falência do rock-como-revolução” com o “aburguesamento dos ídolos”, afirmando que a progressiva acumulação de lucros fez com que os cantores de rock tenham perdido a conexão com seu público, mergulhados em mansões milionárias, com caprichos não menos luxuosos.

Outro ponto de aproximação entre Dylan e os Beatles é o que se refere ao modo como encaravam os shows. Os confrontos com o público em forma de vaias e agressões verbais durante as apresentações ao vivo não eram exclusividade de Dylan. Os Beatles decidiram encerrar os shows devido ao sentimento de “animosidade” proveniente dos

fãs histéricos. George Harrison foi o mais enfático ao expressar seu desejo de abandonar as turnês: “Sinto um pouco de animosidade nas pessoas. De certa maneira, quanto mais comprometido você é, e mais forte você é no que faz, mais forte é a animosidade” (GILMORE, 2010, p.164). Vê-se que essa animosidade não era exclusividade do público, mas se estendia também aos músicos, o que tornava esta relação muito tensa, com um ambiente muito carregado.

Essa animosidade se transformaria em violência física extremada – e em alguns casos, mortal. Exemplos disso são a morte de John Lennon, assassinado em 1980 por Mark Chapman, e as mortes no show de Almont, em que os Hells Angels trataram o público com violência, levando ao falecimento de espectadores. As mortes por overdose, como citamos no item 1.8, também se fizeram presentes.

Após a separação dos Beatles, eram constantes os rumores sobre uma possível volta do grupo. Toda entrevista com algum dos integrantes originais abordava este tema, tal como abordava a questão de Bob Dylan ser um cantor de protesto. Uma resposta de Harrison é elucidativa, pois se refere a um modo de agir adotado por Dylan desde o início, recusando-se a vestir um traje que não era o de sua vontade: “A imagem que escolhi não é a do Beatle George. Por que viver no passado? ‘*Be here now*’ [Esteja aqui agora], e agora, quer você goste de mim ou não, é onde eu estou” (GILMORE, 2010, p.160).

O modo de agir de Dylan tem relação também com seu próprio conceito de arte, como explica Marshall (2007). Este autor defende a idéia de que Dylan se considera mais um *performer* do que um compositor, o que significa o fato de que sua existência como artista se justifica em cima do palco, no contato imediato com a platéia, e não nos discos perfeitos, imutáveis, imunes à passagem do tempo, nos quais a relação entre artista e público é sempre marcada pela ausência do primeiro no espaço do segundo. Na apresentação ao vivo, a maneira de Dylan acusar a passagem do tempo em suas canções é tocá-las em arranjos diferentes dos executados nos álbuns, causando certo estranhamento na platéia, que não reconhece de imediato as canções que estão sendo apresentadas.

Esta idéia, segundo Marshall, estaria presente também na própria obra de Bob Dylan que, em sua visão, demonstra um horror aos museus¹³⁷, pois é o lugar em que a arte já foi institucionalizada, perdeu o sentido, a aura – na expressão consagrada de Walter Benjamin – não consegue mais se comunicar com seu público, portanto está desconectada. Analisando a canção “Visions Of Johanna”, Marshall pinça a estrofe “Inside the museums, infinity goes up on trial/voices echo this is what salvation must be like after a while/but Mona Lisa must a had the highway blues/you can tell by the way she smiles” (“Nos museus, o infinito aumenta o sofrimento/eco de vozes é no que a salvação se torna depois de um tempo/mas Mona Lisa precisa conhecer a estrada do blues/você pode dizer pelo jeito como ela sorri”) para explicar que Dylan critica o processo de remover a cultura da experiência do dia-a-dia.

No plano ritual, o mito da autodestruição no rock pode ser remetido, na interpretação de Roberto Muggiati (1981), ao mito *potlatch*, maldição existente na costa noroeste norte-americana, estudada pelo antropólogo Marcel Mauss e, posteriormente, por George Bataille. Castello (1999) define o mito *potlatch*: “os ameríndios tinham o hábito de pegar a parte mais importante de sua riqueza e simplesmente destruí-la” (1999, p.94). Essa destruição era operada pelo xamã da tribo, baseado na lógica de que a maldição traz a glória. Portanto, só a partir da morte, da destruição, é que o prestígio ou o dom de fazer algo de maneira especial pode vir à tona.

Ora, este “impulso para o aniquilamento”, no rock, se expressa no agir autodestrutivo dos artistas que adotam tal estética. Marshall se refere ao rock como uma celebração de “instabilidade, transitoriedade e insegurança”¹³⁸ (2007, p.99). Ele identifica o mito do rock com viver intensamente e morrer jovem, numa celebração dos que morreram pelo *rock and roll* (2007, p.144). Entre eles, podem-se citar vários ídolos, como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, John Lennon, Bob Marley, Brian Jones

¹³⁷ Dylan citado por Marshall: “Grandes quadros não deveriam estar nos museus. Você já esteve num museu? Museus são cemitérios. Quadros de pintura deveriam estar nas paredes de restaurantes, em lojas, em postos de gasolina, nos quartos dos homens...Você não pode ver grandes quadros. Você paga meio milhão num deles e pendura em casa para que um convidado possa vê-lo. Isso não é arte. Isso é uma vergonha, um crime..Toda esta arte sobre a qual têm falado é inexistente. Ela só continua na prateleira. Isso não faz ninguém feliz. Basta pensar em quantas pessoas se sentiriam realmente ótimas se pudessem ver um Picasso em seu jantar diário.Não é a bomba que tem de explodir, cara, são os museus.” [“Great paintings shouldn’t be in museums. Have you ever been in a museum? Museums are cemeteries. Paintings should be on the walls of restaurants, in dime stores, in gas stations, in men’s rooms...You can’t see great paintings. You pay half a million and hang one in your house and one guest sees it. That’s not art. That’s a shame, a crime...All this art they’ve been talking about is nonexistent. It just remains on the shelf. It doesn’t make anyone happier. Just think how many people would really feel great if they could see a Picasso in their daily dinner. It’s not be the bomb that has to go, man, it’s the museums”] (MARSHALL, 2007, p.177).

¹³⁸ “instability, transitoriness and insecurity” (tradução nossa).

entre tantos outros. Como já discutido por Marshall, a morte no auge dos poderes criativos desses artistas acabou por canonizá-los, operando dentro da mesma lógica do *potlatch*: a morte, a autodestruição, é a maldição que traz a glória; ou seja, a entrada deles no altar dos ídolos do rock. O caso de Dylan seria incomum, pois o acidente de motocicleta em 1966 fez com que o compositor fosse canonizado em vida, uma situação inusitada para as celebridades ou “olimpianos”, como prefere Morin (1997)

Este estilo musical – o rock – é uma manifestação que mantém forte ligação com a força dionisíaca. Salvador Dali fez referência a isso em sua frase: “Amo o rock ‘n’ roll como amo tudo que é dionisíaco, violento e afrodisíaco” (MUGGIATI, 1981, p.90). A dualidade do mito de Apolo e Dionísio foi estudada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*. No entendimento de Muggiati, o filósofo alemão defendia a idéia de que “Apolo é o domínio do sonho, Dionísio o da intoxicação” (p.90), de forma que a fusão, o equilíbrio entre os dois seja responsável pelo apogeu da tragédia grega. (Com relação aos Beatles, esta polaridade Apolo x Dionísio é notada em um trocadilho criado pelo jornalista Marcelo O. Dantas¹³⁹ para expressar a personalidade de John Lennon em contraste à de Paul McCartney: apaulíneo x johnisíaco.)

Não existe uma maneira de aproximar Apolo do *folk*, porém, a ligação do rock com Dionísio é patente. Basta anotar que muitas das virtudes dionisíacas – reconciliação do homem com a natureza; emoções corporificadas nas músicas que levam “o indivíduo a perder toda a consciência de si próprios” (MOISÉS, 2004, p.33); as idéias de caos e destruição; da embriaguez pelo vinho; das pulsões que “imprimem um caos de agonia e êxtase no qual a destruição é consequência imediata da criação, dadas as incontáveis forças que exigem expressão” (GHISI, 2008, p.39) – estão presentes no mundo do rock, sob a forma do grito; da consciência de uma existência carnal mais que corporal; de músicas que celebram o prazer transitório, imediato, de forma quase que hedonista.

Em vez de assumir o papel de cantor de protesto, Dylan rompe com esse mito e parte para uma nova fase de sua carreira, passando do *folk* para o rock. Quanto a isso, é esclarecedora a seguinte frase de Campbell (1991, p.52): “o sonho é o mito privado. Se o seu mito privado, seu sonho, coincide com o da sociedade, você está em bom acordo com seu grupo”. Como se vê, Dylan não está em um bom acordo com o seu grupo, isto é, o das pessoas do movimento *folk* e da nova esquerda.

¹³⁹ http://revistapiaui.com.br/edicao_3/artigo_319/Beatles.aspx.

Flávio Kothe (2000) discute o percurso do herói na epopéia e na tragédia, como também no romance e nas formas modernas de entretenimento (telenovelas e histórias em quadrinhos). Kothe reforça a visão de Fiorin sobre o texto como arena de conflitos:

Arte e ideologia não são elementos excludentes. Não há arte sem ideologia nem ideologia sem arte; não há obra de arte que não seja também ideológica e não há ideologia que não possa ser utilizada na produção artística. (...) Uma obra de arte é sempre produto de conflitos e interesses sociais: ela mesma é um pacto provisório deles. (KOTHE, 2000, p.18-19)

Ao adotar a estética do rock, Bob Dylan entra em uma nova ideologia – e mais, em uma nova mitologia, não a do mundo *folk*, mas a do mundo do rock, como discutido nos itens 1.7 e 1.8 com o apoio das teorias de Lee Marshall (2007). Retomando os conceitos de Fiorin expostos nas páginas anteriores, pode-se afirmar também que à mudança de formação ideológica corresponde uma mudança de formação discursiva, configurando o discurso como “o espaço da reprodução, do conflito ou da heterogeneidade” (FIORIN, 1995, p.45). A partir do momento em que Dylan se converte à eletricidade e à música jovem da Invasão Britânica, há também uma mudança no seu discurso, refletida em novos temas adotados em suas canções (principalmente os temas relativos às drogas, como vimos no disco “Blonde On Blonde”, de 1966).

Em seu livro sobre as estrelas de cinema (1989), Morin discute os mitos cinematográficos, tendo Hollywood como uma nova encarnação do antigo Olimpo da Grécia Antiga, estabelecendo um culto aos atores e atrizes semelhante ao culto aos deuses antigos. Sua reflexão sobre o papel da morte na mitologização do artista oferece subsídios para explorarmos este aspecto na carreira de Dylan:

A morte realiza o destino de todo herói mitológico, afirmando sua dupla natureza, humana e divina. A morte completa a profunda humanidade do herói – lutar heroicamente contra o mundo, enfrentar heroicamente uma morte que acabará por abatê-lo. Ao mesmo tempo, a morte completa o herói em sua natureza sobre-humana, divinizando-o à medida que lhe abre as portas da imortalidade (MORIN, 1989, p.117).

Bob Dylan quase pagou com a vida para seguir sua trajetória no rock, ao passo que não adotou postura semelhante, com tal rigor, quando partilhava dos ideais do movimento *folk*. No entanto, isto ainda não é o suficiente para torná-lo um herói, antes ressalta sua incoerência com a própria vida, de acordo com o conceito de herói

discutido por Campbell: “O herói é aquele que deu sua vida física em troca de alguma espécie de realização dessa verdade” (1991, p.118).

Dantas Pinto (2006, p.105) defende “não restar dúvida de que a morte exerce um papel determinante no processo de mitificação conduzido pela indústria cultural”. O autor afirma que após a notícia da morte do ídolo, é comum haver uma “busca desenfreada” por parte dos fãs por produtos que tragam o nome do artista morto. Assim, o papel da indústria fonográfica e, conseqüentemente, da indústria cultural, é alimentar o mito, fornecendo discos ao vivo ou compilações, procurando explorar ao máximo o fato de o ídolo, mesmo morto, ainda gerar possibilidade de lucro. Foi o que ocorreu com Bob Dylan, que, após o acidente de moto, passou cerca de um ano e meio sem lançar nenhum disco original. A gravadora Columbia, então, recorreu a este expediente, lançando no mercado um disco de hits (*Bob Dylan's Greatest Hits*) em 1967, ano em que Dylan não produziu nada de novo.

Brandão (2001), brasileiro devotado ao estudo dos mitos, destaca alguns elementos que servem à elaboração de um modelo de herói:

Virtualmente, todo herói é uma personagem, cuja morte apresenta um relevo particular e que tem relações estreitas com o combate, com a agonística, a arte divinatória e a medicina, com a iniciação da puberdade e os mistérios; é fundador de cidades e seu culto possui um caráter cívico; o herói é, além do mais, ancestral de grupos consanguíneos e representante protótipo de certas atividades humanas fundamentais e primordiais. Todas essas características demonstram sua natureza sobre-humana, enquanto de outro lado, a personagem pode aparecer como um ser monstruoso, com gigante ou anão (...), voltado para a violência sanguinária, a loucura, a astúcia, o furto, o sacrilégio e para a transgressão dos limites e medidas que os deuses não permitem sejam ultrapassados pelos mortais. E, embora o herói possua uma descendência privilegiada e sobre-humana, se bem que marcada pelo signo da ilegalidade, sua carreira, por isso mesmo, desde o início é ameaçada por situações críticas. Assim, após alcançar o vértice do triunfo com a superação de provas extraordinárias, após núpcias e conquistas memoráveis, em razão mesmo de suas imperfeições congênitas e descomedimentos, o herói está condenado ao fracasso e a um fim trágico. (BRANDÃO, 2001, p.19)

Os elementos supracitados são encontrados com facilidade na trajetória artística de Bob Dylan, caracterizando-o como um ídolo¹⁴⁰ da música norte-americana. A condição sobre-humana, insistentemente noticiada pela mídia, está presente na vida de Dylan, como discutido extensamente no capítulo 1. Vale, contudo, rememorar algumas dessas atitudes que confirmam essa natureza: para Dylan, bastava ouvir uma canção uma única vez para reproduzi-la em seu violão; ele teria feito um pacto com o diabo,

¹⁴⁰ “aquele que é admirado intensamente” (HOUAISS, 2001, p. 238).

pois passou por uma transformação extraordinária em poucos meses; ele escreveu “Blowin’ In The Wind”, a canção-símbolo dos direitos civis, sentado em um café em apenas 10 minutos; entre outros feitos que asseguram sua posição incomum entre os mortais.

Ao discutir o papel do herói, Campbell pondera que

Um herói lendário é normalmente o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade uma nova modalidade de vida. Para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da idéia-semente, a idéia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo (1991, p. 158).

Foi justamente esta a atitude de Dylan: quando fez a transição do *folk* para o rock, ele abandonou não apenas os ideais estéticos, mas também criou um novo grupo de pessoas, que comungavam novos sentimentos, novas visões, expressos em roupas diferentes – ao invés da roupa puída dos trabalhadores, as roupas de grife – e nos próprios instrumentos – ao invés do violão, a guitarra –, além de deixar para trás os tempos de parceria com outros cantores *folk* – ao invés de um microfone dividido solidariamente com amigos, uma banda de rock com bateria e alto-falantes. Isto, contudo não o torna um herói do rock, pois ele não morreu por uma causa justa (CAMPBELL, 1991), e até mesmo o acidente de motocicleta em 1966 pode ser visto mais como uma atitude inconseqüente do que como um sacrifício de sua parte.

Ao diferenciar celebridade de herói, Campbell distinguia que aquele “vive apenas para si”, enquanto este “age para redimir a sociedade” (1991, p.IX). Pode-se afirmar, portanto, que Bob Dylan, sob essa ótica, pode ser visto como uma celebridade do movimento *folk* – de um modo que nem Seeger nem Guthrie o foram, conforme discutido no item 1.3 –, mas não como um herói, seja para o *folk*, seja para o rock, como discutido acima.

A diferenciação principal no caso de Bob Dylan é que, como demonstrado neste item, ele recusou sempre o chamado para assumir determinado papel, qual seja, o de cantor de protesto, frustrando a sociedade, razão pela qual não pode ser considerado um herói, mas apenas um ídolo que se relaciona com diversos mitos, tanto da cultura *folk* quanto da do rock.

CAPÍTULO 2

ANÁLISE SEMIÓTICA GREIMASIANA

A análise semiótica de um texto estuda as múltiplas faces de um discurso, assim como sua produção, isto é, o sentido atribuído pelo destinador, e sua recepção, levando em conta as questões ideológicas e o contexto sócio-histórico. Assim, o texto pode ser definido como um objeto de significação, capaz de estabelecer a comunicação, o que converge para a formação e atribuição de um sentido determinado e específico.

A semiótica greimasiana entende o processo de geração de sentido

(...) como um percurso gerativo, simulacro metodológico do ato real de produção significante, que vai do mais simples e abstrato (estruturas *a quo*) ao mais complexo e concreto (estruturas *ad quem*). Esse percurso gerativo mostra os níveis crescentes de invariância do sentido e dá a cada um desses níveis uma descrição metalingüística adequada. Nesse percurso, distinguem-se a imanência, que diz respeito ao plano do conteúdo, da manifestação, que é a união de um plano de conteúdo com um ou vários planos de expressão. No nível da imanência, há os seguintes patamares do percurso gerativo de sentido: o fundamental, o narrativo e o discursivo (FIORIN, 2002, p.35-36).

Dessa forma, a semiótica pode ser entendida como a teoria que busca os significados no plano do conteúdo (BARROS, 1990), que pode ser estabelecido no percurso gerativo de sentido.

O nível fundamental está ligado ao início do percurso gerativo de sentido e procura “explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso” (FIORIN, 1994, p.20), estabelecendo-se em oposições semânticas, que também podem ser vistas de acordo com a categoria tímica /euforia/ x /disforia/: “Eufórica é a relação de conformidade do ser vivo com o meio ambiente, e disfórica, sua não conformidade” (BARROS, 1988, p.24).

Já no nível narrativo, “os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito e circulam entre sujeitos, graças à ação também de sujeitos” (BARROS, 1990, p.11). Assim, neste nível, cumpre-se um programa narrativo, cuja seqüência forma o percurso narrativo. Estuda-se de que forma o destinador trabalha para manipular o destinatário, visando executar uma performance, que é sancionada positiva ou negativamente.

Ao estabelecer o contrato fiduciário, “o destinador, graças a um fazer persuasivo, busca a adesão do destinatário” (BARROS, 1988, p.37). Existem quatro tipos de manipulação: a *provocação*, a *sedução*, a *tentação* e a *intimidação*. Quando é bem-

sucedida, a manipulação faz com que o manipulador e o manipulado entrem em acordo. Ela produz uma alteração tanto nas competências do destinador, que tem o **poder** ou o **saber**, quanto nas do destinatário, que adquire o **dever-fazer** ou o **querer-fazer**.

Depois de fazer com que o destinatário execute sua performance, o destinador deve julgá-lo, na “última fase da organização narrativa, necessária para encerrar o percurso do sujeito e correlata à manipulação” (BARROS, 1990). A sanção pode ser positiva, em forma de recompensa, ou negativa, em forma de punição. Ela “se faz em nome de uma ideologia, da qual depende, em suma, o sentido do percurso narrativo realizado” (BARROS, 1988, p.40).

Por fim, no nível discursivo “as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, desenvolvem-se sob a forma de temas e, em muitos textos, concretizam-se por meio de figuras” (BARROS, 1990, p.11).

Cada nível é composto pela sintaxe e pela semântica, que se complementam. Enquanto uma delas é conceitual, a outra é dinâmica e cumulativa, com um grau maior de complexidade.

2.1 O nível discursivo

Nesta análise, o foco de estudo será o nível discursivo, já que é “o lugar, por excelência, de desvelamento da enunciação e de manifestação dos valores sobre os quais está assentado o texto” (BARROS, 1988, p.72). O discurso pode ser visto como a narrativa “enriquecida” (BARROS, 1990, p.53), isto é, mais complexa, uma vez que o sujeito da enunciação converte as estruturas narrativas em estruturas discursivas.

A enunciação pode ser conceituada como uma instância de mediação entre as estruturas narrativas e as estruturas discursivas, sendo captada pelas “marcas” deixadas pelo enunciador no discurso. Este pode ser definido como o objeto produzido pelo sujeito da enunciação, além de ser também objeto de comunicação entre destinador e destinatário.

É graças às projeções da enunciação que o discurso é fabricado. A operação chamada *desembreagem* nada mais é do que a projeção da pessoa, do espaço e do tempo no discurso. O estudo destas categorias permite compreender os procedimentos empregados para a constituição do discurso e os efeitos de sentido resultantes dos actantes e das coordenadas espaço-temporais escolhidas.

Como todo discurso tem como finalidade persuadir o destinatário de que é verdadeiro (ou falso), existe, portanto, a intenção de criar a ilusão de verdade, o que pode ser obtido com dois efeitos de sentido: o de proximidade ou distanciamento da enunciação e o de realidade ou referente.

Quando se busca a objetividade e a imparcialidade, se utiliza a terceira pessoa, no tempo do “então” e no espaço do “lá”. Este é o efeito de distanciamento, operado pela *desembreagem* enunciativa, que costuma compor o enunciado dos textos jornalísticos.

Quando se busca a subjetividade e a parcialidade, se utiliza a primeira pessoa, no tempo do “aqui” e no espaço do “agora”. Este é o efeito de proximidade, operado pela *desembreagem* enunciativa, cuja unidade discursiva é a enunciação-enunciada

Muitas vezes, também, ocorre a *embreagem*, uma operação de retorno da *desembreagem* à instância primeira da enunciação, que “finge recuperar as formas que projetou fora de si. Nega-se o enunciado e procura-se produzir o efeito de suspensão da oposição entre os atores, o espaço e o tempo do enunciado e os da enunciação” (BARROS, 1988, p. 74).

Os efeitos de realidade ou referente são efeitos de enunciação que atendem ao objetivo de fazer parecerem reais os fatos ocorridos. Na sintaxe do discurso, isto ocorre por meio da *desembreagem* interna: “Quando, no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, cria-se a ilusão de situação ‘real’ de diálogo” (BARROS, 1990, p.59).

Contudo, existe ainda um recurso semântico: a ancoragem. Neste procedimento, o sujeito da enunciação ancora o ator, o tempo e o espaço do discurso em pessoas, datas e lugares que o destinatário reconhece como existentes, como “reais”, produzindo o efeito de sentido de realidade.

Assim, tanto a ancoragem actancial, espacial e temporal como a delegação interna de voz são procedimentos para a obtenção da ilusão de referente ou de realidade. O papel da semiótica é analisar o motivo do emprego desses recursos e o efeito de sentido obtido neste processo.

No discurso, o destinador e o destinatário são vistos como desdobramentos do enunciador e do enunciatário. Assim, ocorre uma manipulação, isto é, o enunciador exerce um fazer persuasivo capaz de levar o enunciatário a crer e a fazer, assumindo as posições cognitivas do enunciador, que deve espalhar “marcas” no discurso.

Emprega-se o termo “veridicção” para se referir ao fato de o discurso construir sua própria verdade. Dessa forma, o enunciador fabrica discursos que contêm efeitos de verdade ou de falsidade, que parecem verdadeiros ou falsos e assim são interpretados.

Para estabelecer a manipulação e o contrato veridictório o enunciador utiliza de mecanismos que levam à persuasão do enunciatário, entre os quais se anotam, os pressupostos, os subentendidos e as implicaturas.

As implicaturas podem ser definidas como o conteúdo implícito que é comunicado no enunciado, sendo diferente do conteúdo proposicional. Elas são os efeitos de sentido que se insinuem no ato comunicativo, oriundos seja dos significados das palavras e dos sinais dos textos, seja dos princípios estéticos, morais ou sociais subentendidos no ato comunicativo.

Já os pressupostos de um enunciado são as mensagens que ele contém fora da mensagem propriamente dita e que o falante apresenta como indiscutíveis, evidentes (DUBOIS et alii, 1998). Como estratégia de persuasão, eles têm como objetivo levar à aceitação de determinadas idéias por parte do receptor. Isto ocorre porque os conteúdos explícitos são construídos sobre os pressupostos; se estes forem falsos, não há lógica nos próprios explícitos. Dessa maneira, portanto, os pressupostos não são discutidos, aprisionando o leitor dentro da lógica criada pelo produtor do texto. Assim, pode-se afirmar que enquanto o posto é proposto como verdadeiro, o pressuposto é, de certa forma, imposto como verdadeiro.

Os subentendidos são concebidos por Ducrot (1987) como insinuações presentes numa frase sem a marca lingüística. De acordo com Guimarães (2006), graças ao subentendido é possível acrescentar alguma coisa “sem dizê-la, ao mesmo tempo, em que ela é dita” (p. 83).

A diferença entre o pressuposto e o subentendido é que aquele é uma informação indiscutível, ou apresentada dessa maneira, tanto para o produtor do texto, quanto para o receptor, pois apresenta um marcador lingüístico, enquanto este é de responsabilidade do receptor. Assim, o pressuposto pode até ser contestado, mas sua formulação é construída para que não o seja. Já o subentendido é construído para que o produtor do texto possa negar que tenha dito o que efetivamente quis dizer, uma vez que se pode apegar ao sentido literal das palavras. Ele é, portanto, um meio de proteção, porque diz o que se quer, sem se comprometer – o sentido é apenas sugerido.

Quanto à semântica discursiva, ela se refere, basicamente, ao emprego de temas e figuras, com o objetivo de assegurar a coerência do discurso, criando um efeito de realidade. A breve definição de Fiorin (1995) ajuda a esclarecer a questão.

Tema é o elemento semântico que designa um elemento não-presente no mundo natural, mas que exerce o papel de categoria ordenadora dos fatos observáveis. São temas, por exemplo, amor, paixão, lealdade, alegria. Figura é o elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural: casa, mesa, mulher, rosa, etc. (p.24)

Como os temas estão espalhados pelo texto, eles são recobertos pelas figuras. Barros (1990, p.74) caracteriza como isotopia “a reiteração dos temas e a recorrência das figuras no discurso”, conferindo coerência semântica ao discurso.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DOS TEXTOS DAS CANÇÕES

A primeira parte da aplicação da teoria se refere à análise dos textos das canções de Bob Dylan. Foram selecionadas oito composições, especificadas a seguir: *Blowin' the Wind*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall* e *Masters of War*, do álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*, de 1963; *The Times They Are A-Changin'*, *Ballad of Hollis Brown*, *Only a Pawn In Their Game* e *The Lonesome Death of Hattie Carroll*, do álbum *The Times They Are A-Changin'*, de 1964, além de *Like a Rolling Stone*, do álbum *Highway 61 Revisited*, de 1965. As sete primeiras foram escolhidas de forma a permitir uma visão sobre o desenvolvimento das abordagens dos temas sociais, pertencentes ao período *folk* de Bob Dylan, enquanto a última foi selecionada em virtude de sua representatividade quando o compositor se converteu à eletricidade, adotando o estilo do rock.

3. 1 *Blowing in the Wind*

No nível fundamental, *Blowin' in the Wind* é uma canção sobre a paz. A letra toda se baseia nesse conceito, com o enunciador/narrador sempre fazendo perguntas retóricas para o ouvinte, levando-o a refletir sobre o caminho a ser percorrido, cujo fim é a convivência pacífica entre os seres humanos. Pode-se estabelecer o conflito entre alienação x conscientização como oposição semântica fundamental.

A primeira estrofe já abre com uma pergunta: “Quantas estradas precisará um homem andar antes que possam chamá-lo de homem?”. Os questionamentos se acumulam, relacionando pássaros (figura da “pomba branca” voando que remete ao tema da liberdade) e armas (na figura dos “tiros de canhão [que] precisam ser disparados” que remete ao tema da guerra), para concluir no refrão que a resposta a tais perguntas se encontra no sopro do vento, dando a entender que a resposta “está no ar”, isto é, no contexto político da sociedade naquele período.

Este esquema é mantido durante todos os cerca de três minutos de canção. A segunda estrofe adota o mesmo padrão. Desta vez, as perguntas se referem ao tema da passagem do tempo (“Quantos anos pode uma montanha existir antes que ela seja lavada pelo mar?”), novamente ao tema da liberdade (“Quantos anos podem algumas pessoas existir até que se tornem livres?”) e ao tema da participação na vida social (“Quantas vezes pode um homem virar sua cabeça e fingir que simplesmente não vê?”).

A terceira e última estrofe promove um ganho em intensidade dramática, ao tratar de temas como a morte (“Quantas mortes ele causará até saber que as pessoas morreram?”) e a redenção no paraíso (“Quantas vezes precisará um homem olhar para cima antes que ele possa ver o céu?”), apontando para uma saída, qual seja, a convivência pacífica entre os seres humanos (“Quantas orelhas precisará ter um homem antes que ele possa ouvir as pessoas chorarem?”). A canção se encerra com o enunciador/narrador repetindo que a resposta está soprando no vento.

O destinador/narrador conduz a canção, fazendo perguntas retóricas ao destinatário/homem, induzindo-o a um fazer interpretativo de conduzir à reflexão. O destinador/narrador se dirige ao destinatário/homem pelo vocativo “meu amigo”. O desejo do homem é a reflexão (objeto-valor), que forma o programa narrativo.

Vejamos de que maneira se dá o contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário. O enunciador/destinador pretende conscientizar o enunciatário/destinatário do cenário político em que ele está inserido. Para tanto, dotado de um **saber**, utiliza a manipulação por *sedução*, conferindo uma imagem positiva ao manipulado (BARROS, p.32), planejando que o homem, isto é, o destinatário/ouvinte, adquira a competência de **querer-fazer**.

O **saber** do destinador pode ser observado na maneira como ele dispõe suas perguntas, demonstrando ter um conhecimento capaz de fazer o destinador desenvolver um fazer interpretativo que leve ao questionamento dos assuntos levantados por ele. Assim o destinatário adquire a competência de **querer-fazer**, identificado no seu objeto-valor (a reflexão).

Para entender como isso ocorre é necessário estabelecer o percurso figurativo e temático da canção, analisando as figuras que recobrem os temas.

Na primeira estrofe, “estradas”, “mares” e “areia” são figuras que tematizam o percurso a ser feito até a conscientização do destinatário, que envolve a percepção de que existe a necessidade de tomar conhecimento de que existe uma guerra em curso ao mesmo tempo em que aponta a necessidade de viver em liberdade. O tema da paz aparece de forma sofisticada, na “pomba *branca*”, cor que remete ao repouso, à calma, à paz. Na segunda estrofe, a passagem do tempo é tematizada na figura da montanha “lavada pelo mar” e nos “anos” que precisam decorrer até que “os povos” se tornem livres, conscientes. Mais uma vez, ocorre uma reiteração da proposta de conscientização, confirmando tal isotopia, na figura do homem que finge não ver a situação em que se encontra. Na última estrofe, há um ganho de tensão semântica, ao

identificar a figura do “céu” com a libertação do homem. Esse ganho é reforçado em carga dramática ao apresentar a morte na canção.

Dessa maneira, a canção, que utiliza grande carga metafórica para se expressar, indica o processo pelo qual o destinatário deve passar para que execute sua performance. Ao final, embora não haja certeza sobre uma possível conjunção do destinatário com seu objeto-valor, o leitor do texto sabe que foi levado à reflexão.

Blowin’ in the Wind, adotada como hino dos direitos civis nos Estados Unidos, enfileira perguntas retóricas, de grande poder metafórico e influências bíblicas, para tentar levar o ouvinte à reflexão, conscientizando-o e retirando-o da situação de alienação em que ele se encontra. Cabe ao ouvinte descobrir “no vento” as respostas para as indagações levantadas pelo narrador.

Pode-se afirmar, sem dúvida, que *Blowin’ in the Wind* é uma canção de protesto, uma vez que a estrutura do texto consiste em perguntas interrogativas causando o efeito de sentido de protesto, conforme se observa ao ler a letra da canção. Rodrigues & Bollela (2007) analisam a canção de acordo com os pressupostos teóricos de Maingueneau, para chegar às mesmas conclusões:

O modo pelo qual este enunciador se inscreve no tempo e no espaço de seu interlocutor, um americano da década de 60 que vive tempos de guerra, confere credibilidade a essa enunciação e a legitima como canção de protesto. Quem pergunta busca respostas. Quem ouve a pergunta, igualmente espera por respostas. O ato de reclamar pressupõe reconhecimento partilhado pelos interlocutores, uma vez que o locutor protestante escolhe como seu modo de enunciação uma canção – o comprometimento solene por escrito do desígnio inabalável de protestar. Assim, esse ato de comunicação pressupõe que os parceiros envolvidos na empreitada de reclamar por uma situação social mais justa, por paz e liberdade reconhecem a situação de guerra como justificativa para que esse ato de fala seja considerado pertinente. (RODRIGUES & BOLLELA, 2007, p.3)

Original	Tradução
How many roads must a man walk down, Before you call him a man?	Quantos caminhos um homem precisa percorrer
How many seas must a white dove sail, Before she sleeps in the sand?	Antes que seja chamado de homem? Quantos mares uma pomba branca deve
Yes and how many times must cannonballs fly,	cruzar Antes de repousar na areia?
Before they're forever banned?	Sim, e quantos tiros de canhão precisam

The answer, my friend, is blowin' in the wind	ser disparados
The answer is blowin' in the wind	Antes de serem banidos para sempre?
Yes and how many years can a mountain exist,	A resposta, meu amigo, está soprando no vento
Before it's washed to the sea	A resposta está soprando no vento
Yes and how many years can some people exist,	Sim, e quantos anos pode existir uma montanha
Before they're allowed to be free?	Antes de ser lavada pelo mar?
Yes and how many times can a man turn his head,	Sim, e quantos anos certos povos conseguirão existir
Pretend that he just doesn't see?	Antes que lhes permitam ser livres?
The answer, my friend, is blowin' in the wind	Sim, e quantas vezes o homem consegue dar as costas
The answer is blowin' in the wind.	E fingir que simplesmente não vê?
Yes and how many times must a man look up,	A resposta, meu amigo, está soprando no vento
Before he can see the sky?	A resposta está soprando no vento
Yes and how many ears must one man have,	Sim, e quantas vezes o homem precisa olhar para o alto
Before he can hear people cry?	Antes de ver o céu?
Yes and how many deaths will it take till he knows	Sim, e quantos ouvidos o homem precisa ter
That too many people have died?	Antes que consiga ouvir as pessoas chorar?
The answer, my friend, is blowin' in the wind	Sim e quantas mortes serão necessárias até que se perceba
The answer is blowin' in the wind	Que morreu gente demais?
	A resposta, meu amigo, está soprando no vento
	A resposta está soprando no vento

3.2 A *Hard Rain's Are Gonna Fall*

Esta canção é composta de cinco estrofes, cuja medida varia de nove a dezesseis versos, todos terminados com o refrão “e é uma forte, uma forte chuva que vai cair”. A oposição fundamental neste texto é entre inocência e maturidade.

Existem dois enunciadores diferentes neste texto. O primeiro, presente nos dois primeiros versos de cada estrofe, é o pai que faz perguntas ao filho/enunciatário, o segundo enunciatário da canção é o filho, responsável pelo restante da estrofe, que se dirige ao pai/enunciatário. Este padrão é mantido ao longo de toda a canção.

A *Hard Rain* se configura um texto complexo por causa desse duplo movimento. No que se refere ao nível discursivo, existe um efeito de aproximação mediante as desembreagens actanciais enunciativas, ou seja, com discurso na primeira pessoa, efetuadas tanto pelo pai/enunciador quanto pelo filho, quando também assume esse papel, procurando persuadir o pai. O efeito de sentido decorrente, portanto, é o de subjetividade, em que ambos os enunciadores transmitem suas impressões ao enunciatário, procurando convencê-lo de que o que ocorreu é verdadeiro. Além dos efeitos de realidade citados acima, os procedimentos de desembreagens enunciativas terminam por caracterizar um diálogo entre pai e filho, uma conversa entre os dois.

O contrato entre o pai/destinador e o filho/destinatário é estabelecido sempre no início de cada estrofe, quando o pai/destinador interroga o filho/destinatário. Ao longo do texto, percebe-se que o objeto-valor do filho/destinatário é atingir a maturidade, enquanto o objeto-valor do pai/destinatário é reconhecer esta maturidade. Vejamos de que forma esses dois eixos se cruzam.

Primeiro, analisemos o percurso do pai/destinador. Por meio de uma manipulação por *sedução*, o pai faz com que o filho relate o que lhe ocorreu, isto é, execute sua performance, sendo sancionada positivamente ao final da canção, quando o filho/destinatário alcançar a maturidade, seu objeto-valor. Neste caso, o pai/destinador, dotado da competência do **saber-fazer**, leva o filho/destinatário a **querer-fazer**.

Quanto ao percurso do filho/destinador, ele manipula o pai/destinatário também por um processo de *sedução*, instigando o pai a dar-lhe atenção e ouvir o que ele, filho, tem a lhe contar. O filho/destinador adquiriu a competência do **saber**, pois efetivamente mantém o pai interessado no que tem a dizer. O pai, por conseguinte, também adquire o **querer-fazer**, reconhecendo a maturidade do filho/destinador.

Com relação ao nível discursivo, na primeira estrofe, o pai pergunta ao filho onde ele esteve. O filho responde que passou por várias situações de perigo, figurativizadas nas “estradas tortuosas”, nas “montanhas nebulosas”, nas “sete florestas tristonhas”, nos “oceanos mortos”, na “boca de uma sepultura”. Ele se utiliza da hipérbole para intensificar os perigos enfrentados, como pode ser visto nas “dez mil milhas”, na “dúzia de oceanos”, para citar apenas algumas dessas figuras.

Na segunda estrofe, o pai pergunta ao filho o que ele viu. Na resposta do filho estão algumas figurativizações do tema perigo (na figura de “um bebê recém nascido com lobos selvagens lhe rondando”), da riqueza (na figura de “uma estrada de diamantes sem ninguém nela”), da impotência da palavra (na figura de “dez mil oradores cujas línguas estavam dilaceradas”), da violência disseminada (na figura de “armas e espadas afiadas nas mãos de crianças pequenas”).

Na terceira estrofe, o pai pergunta ao filho o que ele ouviu. A resposta do filho contém uma série de sons que se referem às intempéries da natureza, como trovões e ondas, que aludem a algum acontecimento extraordinário. Além disso, o filho também faz referência a um tema apocalíptico: bateristas com mãos em chamas e “dez mil sussurros que ninguém escutava”. Os temas da morte e da pobreza também comparecem, figurativizados na “pessoa que morreu de fome”, no “poeta que morreu na sarjeta”.

Na quarta estrofe, o pai pergunta ao filho o que foi que ele encontrou. Para tematizar o sofrimento, o filho responde figurativamente que encontrou homens feridos em amor e ódio, além de uma criança, um homem branco passeando com um cachorro preto e uma “jovem mulher cujo corpo estava queimando”. Ele também encontrou uma menina que lhe “deu um arco-íris”, figura utilizada para tematizar a esperança.

Na última estrofe, o pai pergunta ao filho o que ele fará a partir de agora, tendo atravessado essa jornada complexa e perigosa. O filho responde, tematizando a busca da essência do conhecimento, que irá até o fundo de uma “floresta negra”, onde as condições são desfavoráveis. É um ambiente sujo (figurativizado nas “cápsulas de veneno inundam suas águas”), degradado e abandonado (figurativizado nos versos “as pessoas são muitas e suas mãos estão vazias”, “a fome é feia e as almas são esquecidas”), semelhante a uma “prisão úmida e suja” povoada por traição (figurativizada no verso “a face do carrasco está sempre bem oculta”).

Depois de relatar o que ele viu, o filho afirma que pretende lutar contra essa situação, tematizando o herói em luta por uma causa, “para que todas as almas possam”

ver o que se passa. Tal como um profeta, dotado de algum poder divino, o filho afirma: “ficarei sobre o oceano até começar a afundar”, verso que confirma a figurativização deste tema do profeta. Porém, antes de começar esse sermão do alto da montanha, o filho afirma que saberá “bem a canção antes de começar a cantar”, revelando seu domínio sobre o que precisa ser feito para reparar essa condição degradante presente na “floresta negra”. Ele deve colocar seus conhecimentos em prática, elevando sua voz para denunciar as misérias e as injustiças.

A ancoragem da canção em figuras da natureza, porém apresentadas de forma hiperbólica, induzem a um efeito de sentido em que o cenário onde se desenrola a ação da narrativa é um cenário quase apocalíptico, verdadeiramente mítico.

Pode-se estabelecer alguns pontos de semelhança com percurso mítico traçado por Joseph Campbell (2005, p.241-2), em que o mitólogo oferece a chave para a compreensão da jornada do herói. Em primeiro lugar, o herói é chamado para a aventura. A letra de *A Hard Rain* não faz referência ao chamado, mas à aventura propriamente dita.

Depois do chamado, presenças sombrias aparecem para o herói, que podem derrotá-lo ou fazer um acordo com ele. Na canção, o filho não é derrotado, ele suporta as provações, exemplificadas nos perigos enfrentados e apresentados de maneira hiperbólica. Após vencer as ameaças e os obstáculos, o filho retorna para restaurar o mundo (elixir).

Como assinala Campbell (2005), a consequência de ter triunfado é obter uma recompensa. No caso de *A Hard Rain*, o triunfo é representado “pelo reconhecimento por parte do pai-criador (sintonia com o pai)”, de modo que, “intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação)” (2005, p.242).

A afirmação do narrador no verso “Mas conhecerei bem minha canção antes de começar a cantar” pode ser entendida como uma tentativa de retornar aos eventos míticos. O verso remete, portanto, ao caráter escatológico, entendido no conceito trabalhado por Mircea Eliade, de que “o fato essencial não é o *Fim*, mas a certeza de um *novo começo*” (2006, p.72).

Eliade insiste também na idéia de que “o conhecimento da origem de cada coisa (animal, planta, objeto cósmico, etc.) confere uma espécie de domínio mágico sobre ela: sabe-se onde encontrá-la e como fazê-la reaparecer no futuro”. Isto é exatamente o que ocorre com o filho: para poder restaurar o mundo, ele precisa primeiro conhecer sua

origem, ou seja, dominar a palavra para poder exercer seu poder mágico e também mítico.

Por fim, é preciso acentuar o caráter mítico dessa “forte chuva” a que se refere a canção. Mircea Eliade cunhou o termo hierofania para trabalhar o conceito de manifestação do sagrado. Neste caso, as águas remetem ao tempo mítico, simbolizando tanto a Morte como o Renascimento. Assim, essa “forte chuva” pode ser entendida nesse contexto, em que a água tem “como objetivo a atualização fulgurante do momento intemporal (*in illo tempore*) em que aconteceu a criação; elas são a repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do ‘homem novo’” (2006, p.152).

Diante do que foi exposto, é impensável não abordar *A Hard Rain* como uma canção de protesto, uma vez que se pense no contexto do qual ela emergiu, um contexto perturbado politicamente, com a ameaça de uma potencial guerra nuclear, em um mundo corrompido e injusto.

Para concluir a análise, vale retomar a oposição fundamental, estabelecida entre inocência x maturidade. Como afirmado repetidas vezes, *A Hard Rain* pode ser lida como um conto sobre a aquisição da maturidade, que possui, dessa maneira, caráter eufórico, em detrimento da inocência, de caráter disfórico.

Original	Tradução
Oh, where have you been, my blue-eyed son?	Oh, por onde você tem andado, meu filho predileto?
Oh, where have you been, my darling young one?	Oh, por onde você tem andado, meu jovem querido?
I've stumbled on the side of twelve misty mountains,	Tropecei na borda de doze nebulosas montanhas,
I've walked and I've crawled on six crooked highways,	Caminhei e me arrastei em seis tortuosas estradas,
I've stepped in the middle of seven sad forests,	Andei no meio de sete tristes florestas,
I've been out in front of a dozen dead oceans,	Estive diante de doze oceanos mortos,
I've been ten thousand miles in the mouth of a graveyard,	Andei dez mil milhas na boca de um cemitério, E é uma forte, uma forte, uma forte, uma forte

<p>And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard, And it's a hard rain's gonna fall.</p> <p>Oh, what did you see, my blue-eyed son? Oh, what did you see, my darling young one?</p> <p>I saw a newborn baby with wild wolves all around it</p> <p>I saw a highway of diamonds with nobody on it,</p> <p>I saw a black branch with blood that kept drippin',</p> <p>I saw a room full of men with their hammers a-bleedin',</p> <p>I saw a white ladder all covered with water,</p> <p>I saw ten thousand talkers whose tongues were all broken,</p> <p>I saw guns and sharp swords in the hands of young children,</p> <p>And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard, And it's a hard rain's gonna fall.</p> <p>And what did you hear, my blue-eyed son?</p> <p>And what did you hear, my darling young one?</p> <p>I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin',</p> <p>Heard the roar of a wave that could drown the whole world,</p>	<p>E é uma forte chuva que vai cair</p> <p>Oh, o que você viu, meu filho predileto? Oh, o que você viu, meu jovem querido?</p> <p>Vi um recém-nascido rodeado de lobos selvagens,</p> <p>Vi uma estrada de diamantes sem ninguém nela,</p> <p>Vi um galho negro respingar sangue</p> <p>Vi uma sala repleta de homens cujos martelos sangravam</p> <p>Vi uma escada branca toda coberta de água</p> <p>Vi dez mil oradores cujas línguas estavam rasgadas</p> <p>Vi pistolas e espadas afiadas nas mãos de crianças</p> <p>E é uma forte, uma forte, uma forte, uma forte</p> <p>E é uma forte chuva que vai cair</p> <p>E o que você ouviu, meu filho predileto? E o que você ouviu, meu jovem querido?</p> <p>Ouvi o som de um trovão rugir um alerta</p> <p>Ouvi o barulho de uma onda que podia afogar o mundo inteiro</p> <p>Ouvi cem bateristas cujas mãos estavam em chamas</p> <p>Ouvi dez mil sussurros que ninguém escutava</p> <p>Ouvi uma pessoa morrer de fome, ouvi muita gente rir</p> <p>Ouvi a canção de um poeta que morreu na</p>
---	--

<p> Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin', Heard ten thousand whisperin' and nobody listenin', Heard one person starve, I heard many people laughin', Heard the song of a poet who died in the gutter, Heard the sound of a clown who cried in the alley, And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard, And it's a hard rain's gonna fall. </p> <p> Oh, who did you meet, my blue-eyed son? Who did you meet, my darling young one? I met a young child beside a dead pony, I met a white man who walked a black dog, I met a young woman whose body was burning, I met a young girl, she gave me a rainbow, I met one man who was wounded in love, I met another man who was wounded with hatred, And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard, It's a hard rain's gonna fall. </p> <p> Oh, what'll you do now, my blue-eyed son? Oh, what'll you do now, my darling young </p>	<p> sarjeta Ouvi o som de um palhaço que chorava na rua E é uma forte, uma forte, uma forte, uma forte E é uma forte chuva que vai cair </p> <p> Oh, quem você encontrou, meu filho predileto? Oh, quem você encontrou, meu jovem querido? Encontrei uma criança ao lado de um pônei morto Encontrei um homem branco que passeava com um cão negro Encontrei uma jovem cujo corpo estava em chamas Encontrei uma menina que me deu um arco-íris Encontrei um homem ferido de amor Encontrei um homem ferido de ódio E é uma forte, uma forte, uma forte, uma forte E é uma forte chuva que vai cair </p> <p> Oh, o que você vai fazer agora, meu filho predileto? Oh, o que você vai fazer agora, meu jovem querido? Eu vou voltar antes que a chuva comece a cair Vou até as profundezas da mais densa floresta negra </p>
--	---

<p>one? I'm a-goin' back out 'fore the rain starts a-fallin', I'll walk to the depths of the deepest black forest, Where the people are many and their hands are all empty, Where the pellets of poison are flooding their waters, Where the home in the valley meets the damp dirty prison, Where the executioner's face is always well hidden, Where hunger is ugly, where souls are forgotten, Where black is the color, where none is the number, And I'll tell it and think it and speak it and breathe it, And reflect it from the mountain so all souls can see it, Then I'll stand on the ocean until I start sinkin', But I'll know my song well before I start singin', And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard, It's a hard rain's gonna fall.</p>	<p>Onde as pessoas são muitas e suas mãos estão vazias Onde as cápsulas de veneno inundam suas águas Onde a casa no vale se compara à prisão úmida e suja Onde a face do carrasco está sempre bem oculta Onde a fome é feia e as almas são esquecidas Onde preto é a cor, onde nada é o número E contarei e pensarei e falarei e respirarei E projetarei isso da montanha para que todas as almas possam vê-lo Então, ficarei sobre o oceano até começar a afundar, Mas conhecerei bem minha canção antes de começar a cantar E é uma forte, uma forte, uma forte, uma forte E é uma forte chuva que vai cair</p>
--	--

3.3 Masters Of War

Masters of War é uma canção dirigida, desde a primeira frase (“Venham, senhores da guerra”), aos grandes líderes no conturbado cenário político dos anos 1960, como permite fazer crer sua ancoragem, como será discutido adiante. O

enunciador/narrador acusa os políticos de serem os responsáveis pelas guerras, fundamentando o texto na oposição fundamental entre dominação x liberdade.

Com cerca de quatro minutos e meio de duração, a letra de *Masters of War* é bastante longa, compondo-se de oito estrofes de oito versos cada uma. O texto é cantado quase sem interrupções instrumentais, tornando-a quase um manifesto contra a guerra operada pelos “senhores da guerra”, como os denomina o enunciador.

A ancoragem da canção estabelece as pessoas (os políticos) em alguns locais (escritórios, aviões, mundo) em uma data (a presente, isto é, do ano em que a canção foi veiculada, 1963) dentro da enunciação, provocando um forte efeito de realidade.

A debreagem enunciativa causa um grande efeito de subjetividade e de aproximação entre o enunciador e o enunciatário. Por estar na primeira pessoa, ela instaura um “eu” no *aqui* e no *agora*. Como esse eu está presente no enunciado, ele a torna uma enunciação-enunciada. Isto significa que além do narrador se dirigir ao narratário, ele também participa da narração, o que trará desdobramentos para esta análise.

Na primeira estrofe, os senhores da guerra são caracterizados como burocratas que tomam decisões que afetam as pessoas sem saírem de seus escritórios, atrás dos quais se escondem e de onde comandam a construção de “grandes armas”, “aviões da morte” e “todas as bombas”. De maneira contundente, o enunciador afirma poder enxergar “através de suas máscaras”, apresentando o tema do desmascaramento, querendo dizer que não tem ilusões sobre o verdadeiro papel e a verdadeira responsabilidade deles na organização das guerras.

A letra avança com a condenação e o desmascaramento dos “senhores da guerra”, que se limitam a “criar para a destruição”, além de “brincar com o mundo” do narrador, figurativizando o serviço militar e a convocação dos jovens para a guerra: “Vocês colocam uma arma em minha mão e se escondem da minha vista, e se viram e correm para longe quando as rajadas de balas voam”.

Na terceira estrofe, o narrador canta que eles “mentem e enganam”, papel semelhante ao de Judas. Novamente, o narrador retoma o tema do desmascaramento dos políticos nas seguintes figuras: “Eu enxergo através de seus olhos e eu enxergo através de sua mente”. Estes versos são sucedidos por “como vejo através das águas que correm pelo meu esgoto”, em uma figura que reforça o tema das ações – consideradas pelo enunciador/narrador – como sujas. O caráter pacifista da canção, apesar das negativas

de Dylan (conferir p.22), se revela quando o enunciador refuta a crença de que “uma guerra mundial pode ser vencida”, como querem fazer crer os políticos.

A acusação continua ao aludir ao tema da covardia dos “senhores da guerra”, figurativizado nos jovens de que se serve o exército, enquanto ficam a salvo das balas mortais, como pode ser visto na quarta estrofe (“Vocês aprontam os gatilhos para os outros atirarem”, “Vocês se escondem em suas mansões”, etc.).

A estrofe seguinte traz palavras duras contra os “senhores da guerra”, responsáveis por lançar “o pior dos medos”, ou seja, o “medo de trazer crianças para o mundo”: “Vocês não valem o sangue que corre pelas suas veias”, figura que remete ao tema da dignidade, qualidade que falta aos políticos. Isto reforça a visão negativa do narrador em relação aos “senhores da guerra”, causando um efeito de sentido de depreciação e desprezo em suas figuras.

A sexta estrofe marca o reconhecimento, por parte do narrador, de que ele talvez seja “jovem” e “inculto”, figuras da inexperiência e da falta de conhecimento; contudo, em que pese a imaturidade, ele afirma que “nem Jesus jamais poderia perdoar o que vocês fazem”. Este verso implica em uma história imaginada pelo narrador: se submetidos a julgamento perante Jesus, os “senhores da guerra” não seriam perdoados. Ele dimensiona a ação de seus adversários de maneira tão negativa que o perdão divino, uma característica estendida a todos os seres humanos, se torna ausente, tão graves são os pecados dos “senhores da guerra”.

Na penúltima estrofe, o destinador tenta apelar para uma crise de consciência dos “senhores da guerra”: “Será que seu dinheiro é mesmo tão forte? Ele poderia comprar o seu perdão?”. No entanto, conclui e lança um julgamento, reforçando o fato de nem Jesus perdoá-los, que “todo o dinheiro do mundo não comprará de volta sua alma”, em que a sanção é negativa.

A oitava e última estrofe encerra a canção com uma ferocidade poucas vezes vista na música popular. O enunciador/destinador diz esperar que os senhores da guerra morram, afirmando que seguirá o caixão deles e assistirá até que eles fiquem debaixo da terra, tematizando o ódio e a vingança, figurativizados em “ficarei de pé sobre seus túmulos, até ter certeza que vocês estão mortos”.

Assim, no que se refere à sintaxe do nível fundamental, pode-se dizer que há a afirmação da dominação, quando o narrador se refere à violência com que os “senhores da guerra” conduzem sua visão de mundo e sua política, depois a negação da

dominação, quando o narrador sanciona negativamente os “senhores da guerra” e por fim a afirmação da liberdade, quando os senhores da guerra estão mortos e enterrados.

No nível de superfície, o desejo dos “senhores da guerra” é a própria guerra (objeto-valor). O enunciado de estado indica que o destinatário está em conjunção com o objeto-valor, como foi observado durante toda a canção.

Masters of War é um texto complexo, que põe em cena mais um destinatário – neste caso, o narrador. O objeto-valor deste destinatário é a paz, em oposição ao objeto-valor dos “senhores da guerra”. No entanto, como o objeto-valor é o “fim último de um sujeito” (FIORIN, 2001, p.29), é preciso observar o percurso do narrador/destinatário para obter a paz. Trata-se, portanto, de identificar primeiro o objeto-modal, “aquele necessário para se obter outro objeto” (FIORIN, 2001, p.29).

Existe aqui um movimento sofisticado nesta canção no que se refere à obtenção do objeto-valor. Como existem dois sujeitos – o narrador/enunciador e o senhores da guerra/enunciário – possuem objetos-valores conflitantes – a paz e a guerra, respectivamente –, para que um entre em conjunção com seu objeto-valor, ele precisa que o outro entre em disjunção com seu objeto-valor correspondente.

No caso do enunciário “senhores da guerra”, o enunciado de estado indica que ele está em conjunção com seu objeto-valor, a guerra. Para que o enunciador, o narrador, alcance seu objeto-valor, ele precisa primeiro obter a morte do enunciário/senhores da guerra, morte esta que vem a ser o objeto-modal do narrador/enunciador. A partir do momento em que ele obtiver a morte dos senhores da guerra, ele poderá atingir seu último fim, ou seja, a paz, seu objeto-valor.

Para que isto aconteça, é necessário observar de que modo se dá essa transformação no percurso do narrador/destinador e do senhores da guerra/destinatário.

No primeiro caso, o narrador/destinador tem uma visão positiva do narrador/destinatário e uma competência de **saber**, o que caracteriza essa manipulação como de *sedução*, levando o narrador/destinatário a alterar sua competência para **querer-fazer**. A performance se dá quando ele, que estava em disjunção com a paz, entra em conjunção com seu objeto-valor, sendo sancionado positivamente.

No segundo caso, o narrador/destinador tem uma visão negativa do senhores da guerra/destinatário, sempre ameaçando-os, o que caracteriza esta manipulação como de *intimidação* (BARROS, 1990, p.38). O narrador/destinador tem a competência do **saber** e sanciona negativamente os senhores da guerra/destinatário, que terminam seu percurso em disjunção com seu objeto-valor.

Retomando a oposição fundamental de *Masters of War*, fica claro que a dominação é vista como disfórica, enquanto a liberdade possui um valor eufórico – em que pese certa violência para obtê-la, às custas da morte dos políticos que devastam o mundo e semeiam o pânico com suas guerras.

Vale a pena, por fim, discutir algumas estratégias utilizadas pelo narrador neste texto. Uma delas é a intertextualidade. Ao apresentar as figuras de Jesus e de Judas, ele tematiza a questão do perdão, emitindo um juízo negativo sobre o enunciatário, ao afirmar que ele não seria perdoado sequer por Cristo.

Esta simbolização¹⁴¹ está inscrita ao longo da canção, começando na terceira estrofe, ao comparar os “senhores da guerra” com Judas, retomando o tema na sexta estrofe, quando emite um juízo negativo ao argumentar que Jesus não poderia perdá-los, tal como fez com Judas. Dessa forma, não há piedade, compaixão nem perdão do enunciador para com o enunciatário.

Original	Tradução
Come you masters of war	Venham senhores da guerra
You that build the big guns	Vocês que constroem as grandes armas
You that build the death planes	Vocês que constroem os aviões da morte
You that build all the bombs	Vocês que constroem todas as bombas
You that hide behind walls	Vocês que se escondem atrás das paredes
You that hide behind desks	Vocês que se escondem atrás das mesas
I just want you to know	Eu só quero que vocês saibam
I can see through your masks	Que eu enxergo através de suas mascaras
You that never done nothin'	Vocês que nunca fizeram nada
But build to destroy	A não ser criar para a destruição
You play with my world	Vocês brincam com meu mundo
Like it's your little toy	Como se fosse seu pequeno brinquedo
You put a gun in my hand	Vocês colocam uma arma em minha mão
And you hide from my eyes	E se escondem da minha vista
And you turn and run farther	E voltam e correm para longe
When the fast bullets fly	Quando as rajadas de balas voam

¹⁴¹ “O símbolo é sempre um elemento concreto a veicular um conteúdo abstrato” (FIORIN, 2001, p.69).

<p>Like Judas of old You lie and deceive A world war can be won You want me to believe But I see through your eyes And I see through your brain Like I see through the water That runs down my drain</p> <p>You fasten the triggers For the others to fire Then you set back and watch When the death count gets higher You hide in your mansion As young people's blood Flows out of their bodies And is buried in the mud</p> <p>You've thrown the worst fear That can ever be hurled Fear to bring children Into the world For threatening my baby Unborn and unnamed You ain't worth the blood That runs in your veins</p> <p>How much do I know To talk out of turn You might say that I'm young You might say I'm unlearned But there's one thing I know</p>	<p>Como um Judas do passado Vocês mentem e enganam Que uma guerra mundial pode ser ganha Vocês querem que eu acredite Mas eu vejo através de seus olhos E eu vejo através de suas mentes Como vejo através das águas Que correm pelo meu esgoto</p> <p>Vocês puxam os gatilhos Para que os outros atirem Depois se afastam e assistem Enquanto a contagem dos mortos aumenta Vocês se escondem em suas mansões Enquanto o sangue dos jovens Jorra de seus corpos E se enterra na lama</p> <p>Vocês disseminaram o pior dos medos Que poderia ser lançado Medo de trazer crianças Para este mundo Por ameaçarem meu filho Ainda por nascer e sem nome Vocês não valem o sangue Que corre em suas veias</p> <p>O quanto sei eu Para falar antes da hora? Você pode dizer que sou jovem Você pode dizer que sou ignorante Mas há uma coisa que eu sei</p>
---	---

Though I'm younger than you Even Jesus would never Forgive what you do	Embora eu seja mais jovem que vocês Nem Jesus jamais poderia Perdoar o que vocês fazem
Let me ask you one question Is your money that good Will it buy you forgiveness Do you think that it could I think you will find When your death takes its toll All the money you made Will never buy back your soul	Permitam-me fazer uma pergunta Será que seu dinheiro é mesmo bom? Poderia comprar seu perdão? Vocês acreditam mesmo? Acho que descobrirão No dia em que a morte vier lhes cobrar Que todo o dinheiro do mundo Não comprará de volta suas almas
And I hope that you die And your death'll come soon I will follow your casket In the pale afternoon And I'll watch while you're lowered Down to your deathbed And I'll stand o'er your grave 'Til I'm sure that you're dead	E eu espero que vocês morram E que sua morte chegue logo Seguirei seu caixão Na tarde pálida E assistirei quando forem baixados A seus leitos de morte E ficarei de pé sobre seus túmulos Até ter certeza que estão mortos

3.4 The Times They Are A-Changin'

No nível fundamental, *The Times They Are A-Changin'* é uma canção sobre a mudança dos tempos. O conflito que a letra enfoca se estabelece sobre a oposição estaticidade x dinamicidade.

O enunciador/narrador se dirige a uma série de destinatários, que englobam desde um vago “pessoal”¹⁴², passando por “escritores e críticos”, “senadores e congressistas” até “mães e pais”. Assim, cada estrofe precisa ser analisada separadamente, verificando o percurso gerativo de sentido em cada uma delas e seu programa narrativo correspondente.

¹⁴² “Come gather ‘round people” pode ser traduzido também por “Venham, pessoal”. Conferir a tradução completa para melhor apreensão do sentido da letra.

No nível discursivo, existe um “eu” que fala no *aqui* e no *agora*, caracterizando uma desembreagem enunciativa, cujo efeito de sentido é causar uma aproximação, conferindo subjetividade à enunciação. Na canção, isto fornece maior poder retórico ao que o compositor quer dizer, no sentido de convencer o ouvinte de que o que ele canta é verdadeiro.

Na estrofe inicial, o enunciador pretende conscientizar o enunciatário “pessoal” de que os tempos estão mudando. O contrato fiduciário entre eles é proposto logo no início: “Venham, pessoal (...) admitam que as águas à sua volta aumentaram e aceitem que logo estarão cobertos até os ossos”. O objeto-valor proposto ao enunciatário “pessoal” é se adaptar aos novos tempos.

Para tanto, o enunciador/narrador opera por uma manipulação via *intimidação*, conforme o trecho supracitado, pois ela ocorre por meio de ameaças (FIORIN, 2001, p.22). Neste caso, o enunciador é dotado do **poder** e ensina o caminho para que o enunciatário alcance seu objeto-valor: “É melhor comecem a nadar ou irão se afundar como uma pedra”.

Na terceira estrofe, o narrador se dirige aos “senadores e congressistas”, rogando-lhes que escutem o chamado da mudança e advertindo-os a não ficarem “parados no vão da porta”. A idéia de que os tempos estão mudando é ancorada na figura da batalha “rugindo lá fora”, “balançando as janelas” e “ruindo as paredes”, que constituem também figuras que revestem o tema da mudança. O objeto-valor do enunciatário “senadores e congressistas” continua a ser a adaptação aos novos tempos. A manipulação por parte do enunciador/narrador acontece quando ele diz: “Por favor escutem o chamado”. Para que isso ocorra, o narrador precisa demonstrar seu **poder** ao “senadores e congressistas”, o que é feito através do processo de *intimidação*: “Pois aquele que se machuca será aquele que nos impediu”.

Na quarta estrofe, “mães e pais” compõem o enunciatário ao qual o narrador/enunciador se refere. O mesmo percurso é estabelecido aqui: por um processo de *intimidação*, presente nos versos “Sua velha estrada está rapidamente envelhecendo, por favor, saiam da nova se não puderem ajudar”, o enunciador estabelece sua manipulação. Ele é dotado do **poder**, uma vez que os aconselha a não criticarem “o que não podem entender”, ponderando que “seus filhos e filhas estão além de seu comando”. Assim, o que “mães e pais” podem fazer é dar espaço aos novos.

A segunda estrofe foi reservada para o final, porque contém elementos que se entrelaçam aos da última estrofe. Naquela, o narrador se dirige desta vez aos “escritores

e críticos”, aconselhando-os a manterem os “olhos abertos”, pois “a chance não virá novamente”. Este último verso sugere o caráter dramático da situação encenada na narrativa – este é um tempo único, impossível de ser repetido. A idéia de que a história ainda está se fazendo, não terminou. O tema do alerta está expresso na figura da “roda [que] ainda está girando”.

Vale anotar que os enunciatários aos quais o enunciador se dirige são todas figuras da autoridade: “senadores e congressistas”, “escritores e críticos” e “pais e mães”. Ao longo do texto, o enunciador causa o efeito de sentido de que tem o domínio da situação, principalmente pelo fato de sua competência ser a de **poder**, isto é, a capacidade de orientar os enunciatários sobre o modo de agir para que possam sobreviver às mudanças a que ele se refere.

A última estrofe vai retomar e intensificar uma figura presente na segunda estrofe. Enquanto nesta “o perdedor de agora mais tarde vencerá”, naquela “o primeiro agora será o último depois”. Tais figuras estabelecem um diálogo com a Bíblia, caracterizando o processo de intertextualidade. Segundo Fiorin (1999, p.30), ela “é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o texto incorporado, seja para transformá-lo”.

No Novo Testamento, o evangelho de Lucas conta o episódio do grande banquete, no qual Jesus demonstra, através de uma parábola, que os apóstolos devem se sentar no último lugar.

Quando por alguém fores convidado às bodas, não te reclines no primeiro lugar; não aconteça que esteja convidado outro mais digno do que tu; e vindo o que te convidou a ti e a ele, te diga: Dá o lugar a este; e então, com vergonha, tenhas de tomar o último lugar. Mas, quando fores convidado, vai e reclina-te no último lugar, para que, quando vier o que te convidou, te diga: Amigo, sobe mais para cima. Então terás honra diante de todos os que estiverem contigo à mesa. Porque todo o que a si mesmo se exaltar será humilhado, e aquele que a si mesmo se humilhar será exaltado. (LUCAS, 14:7-11)

Como se vê, esse diálogo entre o texto de Bob Dylan e o evangelho de Lucas se dá por citação, em um processo contratual, isto é, que confirma o sentido do texto citado.

Conforme a análise do percurso gerativo de sentido fixada acima, pode-se observar algumas características que tornam *The Times They Are A-Changin'* uma canção de protesto. Em primeiro lugar, ela adota o ponto de vista dos oprimidos, dos “humilhados”, como sugere o diálogo com a Bíblia. Em segundo lugar, o texto se volta

para uma situação de mudança social, tal como descrita no capítulo 1. Em 1964, os EUA passavam por um agitado período de transformações políticas e sociais, que agregavam minorias como os negros, as feministas e os ativistas dos direitos civis, entre outros. Por fim, elementos como a igualdade do padrão das estrofes e do estribilho, ao fim delas, também são uma característica marcante desse tipo de canção.

Bob Dylan opõe a dinamicidade das mudanças à estaticidade do conservadorismo e do *status quo*, um conflito que perpassa todo o texto. A dinamicidade tem um caráter eufórico, como demonstrado ao longo da análise, já que todos os enunciatórios são levados a buscar a adaptação aos novos tempos. Já a estaticidade é sempre sancionada negativamente, confirmando seu caráter disfórico. Assim, o que o texto afirma é que para viver adequadamente essa nova situação é preciso mudar também, saber como fazer para se adaptar aos tempos que mudam.

Original	Tradução
Come gather 'round people Wherever you roam And admit that the waters Around you have grown And accept it that soon You'll be drenched to the bone. If your time to you Is worth savin' Then you better start swimmin' Or you'll sink like a stone For the times they are a-changin'.	Venham e se reúnam, pessoal Onde quer que andem E admitam que as águas ao seu redor já subiram E aceitem que logo Estarão encharcados até os ossos Se para vocês o tempo Vale a pena ser salvo Então é melhor que comecem a nadar Ou afundarão como uma pedra Pois os tempos, eles estão mudando
Come writers and critics Who prophesize with your pen And keep your eyes wide The chance won't come again And don't speak too soon For the wheel's still in spin And there's no tellin' who	Venham, escritores e críticos Aqueles que profetizam com sua caneta E mantenham seus olhos abertos A chance não virá novamente E não falem tão cedo Pois a roda ainda está girando E não há como dizer

That it's namin'. For the loser now Will be later to win For the times they are a-changin'.	quem foi escolhido Pois o perdedor de agora Mais tarde vencerá Pois os tempos estão mudando
Come senators, congressmen Please heed the call Don't stand in the doorway Don't block up the hall For he that gets hurt Will be he who has stalled There's a battle outside And it is ragin'. It'll soon shake your windows And rattle your walls For the times they are a-changin'.	Venham senadores, congressistas Por favor escutem o chamado Não fiquem parados no vão da porta Não congestionem o corredor Pois aquele que se machuca Será aquele que nos impediu Há uma batalha lá fora e está rugindo E logo irá balançar suas janelas E fazer ruir suas paredes Pois os tempos estão mudando
Come mothers and fathers Throughout the land And don't criticize What you can't understand Your sons and your daughters Are beyond your command Your old road is Rapidly agin(g)'. Please get out of the new one If you can't lend your hand For the times they are a-changin'.	Venham mães e pais de toda a terra E não critiquem O que não podem entender Seus filhos e filhas Estão além de seu comando Sua velha estrada está rapidamente envelhecendo Por favor saiam da nova Se não puderem dar uma mãozinha Pois os tempos estão mudando
The line it is drawn The curse it is cast The slow one now Will later be fast	A linha foi traçada A maldição foi lançada E lento agora Será o rápido mais tarde

As the present now	Assim como o presente agora
Will later be past	Será mais tarde o passado
The order is	A ordem está
Rapidly fadin'.	rapidamente se esvaindo
And the first one now	E o primeiro agora
Will later be last	Será o último depois
For the times they are a-changin'.	Pois os tempos estão mudando

3.5 Ballad of Hollis Brown

Ballad of Hollis Brown conta a história de um agricultor pobre (Hollis Brown) que vive em situação de extrema pobreza, numa fazenda em Dakota do Sul com a esposa e cinco filhos. Não suportando tal situação, ele decide matar a esposa, os cinco filhos e comete suicídio ao final. Não há indicações sobre ele ser branco ou negro, nem informações que remetam ao fato de Dylan ter se baseado em uma história verdadeira.

Esta canção adota um padrão muito utilizado nas composições *folk* e também de blues: cada estrofe tem seis versos, sendo que os dois primeiros são uma repetição do terceiro e do quarto; o quinto e o sexto encerram a idéia da estrofe (MUGGIATI, 2001). Brian Hinton (2009, p.31) afirma que a base desta canção está na tradicional *Pretty Polly*, gravada em 1927 por Dock Boggs e depois pelos Stanley Brothers.

A oposição fundamental estabelecida na canção é entre vida x morte. Na estrofe inicial, o enunciador/narrador se dirige aos ouvintes/enunciatários para apresentar a história de Brown usando a terceira pessoa. As estrofes subseqüentes alteram esse foco: nelas, o narrador se dirige diretamente a Hollis Brown, mantendo um diálogo com o agricultor, que se torna o novo enunciatário. Bob Dylan, portanto, mantém um domínio apurado sobre as ferramentas que utiliza para alcançar os efeitos de sentido desejado.

A narrativa está baseada em figuras que denunciam a condição de extrema miséria à qual está submetida a família Brown. Na segunda estrofe, o narrador afirma que os filhos de Brown “estão tão famintos, eles nem sabem como sorrir”. A falta de perspectivas e a dificuldade para se encaixar na sociedade também estão tematizadas na canção: “Você procurou por trabalho e dinheiro”, “Você pisa pelo chão e se pergunta porque cada vez que você respira”.

Até mesmo a natureza conspira contra: “Os ratos pegaram seu trigo, sangue ruim atingiu sua égua”; “Sua grama está ficando negra, não há água em seu poço”.

Abandonado, sem ajuda, ele apela a Deus: “Por favor, mande um amigo”. A resposta, segundo o narrador, está no “bolso vazio [que] diz que você não tem nenhum amigo”, em uma sugestão do enunciador de uma denúncia de uma sociedade na qual as relações de amizade estão contaminadas e se baseiam na quantidade de dinheiro que cada um tem e não no afeto genuíno e desinteressado.

Observam-se as direções imprimidas ao texto pelo enunciador, a fim de provocar os efeitos de sentido desejados. Analisando-se a enunciação não apenas como as marcas de intenção do enunciador no discurso, mas também o contexto sócio-histórico em que o texto está mergulhado, deve-se considerar não apenas o conteúdo semântico – aquilo que o texto diz – e a intenção de quem o produziu, mas também a interpretação da intenção de quem o produziu. Por isso os esforços do enunciador para causar efeitos de sentido no enunciatário ao mudar o foco narrativo.

Considerando o contexto sócio-histórico em que Bob Dylan está mergulhado, observam-se as marcas que o enunciador deixa no discurso, enfocando-se a enunciação como instância mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico. Desta forma, deve-se ter em mente a intencionalidade de quem o produziu. Dylan/enunciador deixa transparecer a crítica social em “cabana desmoronada”, “cercanias da cidade”, “mulher e cinco filhos”, figuras que reproduzem o cenário em que se desenrolará a narrativa.

Note-se também a operação de ancoragem realizada na canção. O personagem Hollis Brown mora em uma cabana destrozada, em uma fazenda de Dakota do Sul, com sua família, tendo uma plantação de trigo. O fato de os actantes, o espaço e o tempo serem precisados na letra da música produz um efeito de sentido de verdade.

Nas relações entre o enunciador e o discurso que se constrói observam-se o uso da debreagem enunciativa, na primeira estrofe, no uso do discurso indireto, em que se ouve o narrador adotando uma variante analisadora de expressão que irá caracterizar os atores do discurso. Nela, as expressões mencionadas traduzem a ótica do enunciador que denuncia um quadro de extrema pobreza, responsável ao longo da narrativa pelo ato desesperado de Hollis Brown.

A partir da segunda estrofe, o enunciador produz o efeito de sentido de aproximação com o personagem Hollis Brown em um simulacro discursivo em que o sujeito denominado “narrador” estabelece um simulacro de diálogo com o narratário Hollis Brown. Utilizando a debreagem enunciativa, dá a palavra a outro sujeito da enunciação que estabelece uma relação de “eu-tu” na qual Hollis Brown assume o papel

de enunciatário direto do discurso, produzindo um efeito de sentido de “verdade”, de “realidade” com o enunciatário/leitor/ouvinte.

Ao longo da narrativa esse novo enunciador assume o papel de um simulacro de destinador ao manipular o destinatário Hollis Brown, ressaltando suas desgraças de forma provocadora ao investi-lo de valores negativos, induzindo-o a um **dever-fazer**: tomar uma atitude drástica.

A família não oferece conforto para a situação; ao contrário, os “bebês choram mais alto” e “os gritos da sua mulher lhe esfaqueiam como a chuva suja” são figuras que tematizam esse desamparo familiar. É a partir deste momento que Hollis Brown decide gastar o ínfimo dinheiro que possui para comprar “sete cartuchos de espingarda”. A figura do coioote como metáfora da loucura é utilizada pelo narrador: “Lá fora no campo selvagem um coioote chama”. Conforme a música se encaminha para o final, o narrador afirma que a mente de Brown “está sangrando e suas pernas não conseguem ficar de pé”. Se antes ele olhava fixamente para a espingarda na parede, ela agora está em suas mãos: “Sete tiros ecoam como o roncar do oceano”.

O contrato entre o enunciador/narrador e o enunciatário/Hollis Brown é estabelecido quase ao final da canção, no verso supracitado em que ele compra as balas para sua arma. Desta forma, elas são um objeto-modal para a obtenção do objeto-valor, isto é, a morte. Essa manipulação ocorre por um processo de *provocação*, porque o destinador força o destinatário a fazer uma escolha.

A performance ocorre quando Hollis Brown, que estava em conjunção com a vida, entra em disjunção com a vida e fica conjunto com a morte, na mudança central da narrativa. A sanção do narrador é negativa, pois embora o agricultor pobre tenha deixado de sofrer, de se sentir oprimido pela sua condição de miséria extrema, ele teve de perder a vida para se libertar da situação de agonia em que vivia. Existe, portanto, um percurso disfórico, que vai da vida para a morte.

A canção termina com o narrador contando que “Há sete pessoas mortas em uma fazenda de Dakota do Sul”, mas também em “Algum lugar à distância há sete pessoas novas nascendo”, porém sem esclarecer se o destino das pessoas que nascem será semelhante ao das que morreram, deixando uma interrogação ao final.

O conteúdo veiculado no texto permite afirmar que a miséria conduz à humilhação e, depois, à morte. Para sobreviver na sociedade é preciso ter dinheiro, ter posses, o que garante as benesses aos afortunados. A canção, portanto, é uma dura

crítica social à condição de penúria das famílias em Dakota do Sul, configurando-se como uma canção de protesto.

Original	Tradução
Hollis Brown	Hollis Brown
He lived on the outside of town	Morava fora da cidade
Hollis Brown	Hollis Brown
He lived on the outside of town	Morava fora da cidade
With his wife and five children	Com a mulher e cinco filhos
And his cabin fallin' down	Em sua cabana caindo aos pedaços
You looked for work and money	Você procurou por trabalho e dinheiro
And you walked a rugged mile	E percorria caminhos acidentados
You looked for work and money	Você procurou por trabalho e dinheiro
And you walked a rugged mile	E percorria caminhos acidentados
Your children are so hungry	Seus filhos estão tão famintos
That they don't know how to smile	Que nem sabem mais como sorrir
Your baby's eyes look crazy	O olhar dos seus bebês está enlouquecido
They're a-tuggin' at your sleeve	Eles estão puxando suas mangas
Your baby's eyes look crazy	O olhar dos seus bebês está enlouquecido
They're a-tuggin' at your sleeve	Eles estão puxando suas mangas
You walk the floor and wonder why	Você anda pela casa e se pergunta por quê
With every breath you breathe	Cada vez que você respira
The rats have got your flour	Os ratos pegaram seu trigo
Bad blood it got your mare	Sangue ruim atingiu sua égua
The rats have got your flour	Os ratos pegaram seu trigo
Bad blood it got your mare	Sangue ruim atingiu sua égua
If there's anyone that knows	Existe alguém que sabe?
Is there anyone that cares?	Existe alguém que se importa?
You prayed to the Lord above	Você rezou para o Senhor

Oh please send you a friend You prayed to the Lord above Oh please send you a friend Your empty pockets tell yuh That you ain't a-got no friend	Por favor mande um amigo Você rezou para o Senhor Por favor mande um amigo Seu bolso vazio diz Que você não tem nenhum amigo
Your babies are crying louder It's pounding on your brain Your babies are crying louder now It's pounding on your brain Your wife's screams are stabbin' you Like the dirty drivin' rain	Seus bebês estão chorando mais alto Está doendo sua cabeça Seus bebês estão chorando mais alto Está doendo sua cabeça Os gritos de sua mulher lhe esfaqueiam Como a chuva suja
Your grass it is turning black There's no water in your well Your grass is turning black There's no water in your well You spent your last lone dollar On seven shotgun shells	Sua grama está ficando negra Não há água em seu poço Sua grama está ficando negra Não há água em seu poço Você gastou seu último dólar Em sete balas de espingarda
Way out in the wilderness A cold coyote calls Way out in the wilderness A cold coyote calls Your eyes fix on the shotgun That's hangin' on the wall	Longe, lá na mata Um frio coiote uiva Longe, lá na mata Um frio coiote uiva Seus olhos estão presos na espingarda Que está pendurada na parede
Your brain is a-bleedin' And your legs can't seem to stand Your brain is a-bleedin' And your legs can't seem to stand Your eyes fix on the shotgun That you're holdin' in your hand	Sua mente está sangrando E suas pernas não param mais em pé Sua mente está sangrando E suas pernas não param mais em pé Seus olhos estão fixos na espingarda Que está nas suas mãos

There's seven breezes a-blowin' All around the cabin door	Há sete brisas soprando Ao redor da porta da cabana
There's seven breezes a-blowin' All around the cabin door	Há sete brisas soprando Ao redor da porta da cabana
Seven shots ring out Like the ocean's pounding roar	Sete tiros ecoam Como o ritmado bramido do oceano
There's seven people dead On a South Dakota farm	Há sete pessoas mortas Em uma fazenda de Dakota do Sul
There's seven people dead On a South Dakota farm	Há sete pessoas mortas Em uma fazenda de Dakota do Sul
Somewhere in the distance There's seven new people born	Em algum lugar distante Há sete pessoas novas nascendo

3.6 Only a pawn in their game

Only A Pawn In Their Game conta a história do assassinato de Medgar Evers, um ativista pelos direitos civis, secretário da National Association for the Advancement of Coloured People, em junho de 1963. O negro Evers foi morto por um homem branco, Byron De La Beckwith, membro da KKK (Ku Klux Klan), que só confessou o assassinato no leito de morte.

A história foi tema de muitas canções. Nina Simone, em *Mississippi Goddam*, e Phil Ochs, em *The Ballad of Medgar Evers*, responderam ao crime ocorrido em Jackson. Um mês depois do assassinato, Bob Dylan já escrevera a canção e a apresentou em um comício para registro de eleitores em Greenwood, Mississípi.

Bob Dylan parte de um ponto de vista inusitado: ao invés de condenar o assassino, ele sabe que há outros fatores – como o racismo e a intolerância – por trás do assassinato.

Esta canção tem cinco estrofes, todas terminadas com a mesma frase (“ele é apenas um peão no jogo deles”). A oposição fundamental deste texto é entre pobreza x riqueza.

Para transmitir um efeito de sentido de realidade, o narrador se vale de vários procedimentos que caracterizam a operação de ancoragem. Nomes próprios (“Medgar

Evers”), além de substantivos que caracterizam diversos personagens não só da canção como da sociedade (“delegados”, “soldados”, “governadores”, “político sulista”, etc.), e lugares específicos (“barracos”, “arbustos”, “cova”) são apresentados para dar a ilusão de realidade aos fatos ocorridos na canção.

Praticamente toda a canção é apresentada em terceira pessoa, o que configura uma desembreagem enunciativa, o que faz com que o enunciado tenha um efeito de sentido de objetividade, de imparcialidade – por isso alguns comentaristas se referem à canção como se ela fosse uma crônica jornalística.

Existe, porém, um momento na segunda estrofe em que o narrador cede a palavra para o “político do sul”, caracterizando uma desembreagem interna, que é enunciativa, em que o “eu” está inscrito no *aqui* e no *agora* da enunciação. O objetivo do narrador é aproximar o enunciatário do discurso do político sulista, para que o enunciatário saiba que não é ele, enunciador, quem diz aquelas palavras, mas o próprio sujeito que mantém funcionando um sistema de opressão dos ricos sobre os pobres e dos brancos sobre os negros.

A primeira estrofe reúne algumas figuras que tematizam a covardia do assassino de Medgar Evers: ele atirou “pelas costas”, estava escondido “no escuro”, a bala veio “por detrás dos arbustos”. O narrador observa, na frase-título da canção, que o culpado não é apenas o assassino branco, uma vítima do sistema, mas toda a conjuntura político-social que avaliza esse crime.

A partir da segunda estrofe, a ênfase nos políticos do sul, criticados por fomentarem a intolerância e a pobreza, temas abordados ao afirmarem que o pobre branco é melhor do que o negro por causa da cor de sua pele. Assim, o pobre branco é visto como um ser oprimido, figurativizado no verso peão, dominado pelo jogo dos políticos, que o mantêm na pobreza, adotando um discurso sobre a superioridade de raças para justificar tal situação econômica.

A terceira estrofe prossegue a narração, tematizando a manipulação da pobreza ao afirmar que o homem branco pobre “é usado nas mãos de todos estes (isto é, “o deputado, o xerife, os soldados, os governadores, os delegados e policiais”) como uma ferramenta”. Há uma reiteração, portanto, da idéia supracitada. Nesta estrofe, o narrador também afirma que a lei existe para proteger o branco e “manter o seu ódio”, “para que nunca pense direito no estado em que ele está”. O narrador tem um sentimento de compaixão pelo homem branco pobre, pois sabe que ele “não é o culpado”, justamente

por estar envolvido em um sistema de forças sociais que o conduz a esse tipo de submissão.

Na penúltima estrofe, o narrador explica de onde surge o homem branco pobre (“dos barracos da pobreza”), local em que é “ensinado a andar em bando”. Em seguida, o enunciador/destinador reúne uma série de figuras que tematizam a violência (“atirar pelas costas”, enforcar em um linchamento”, “matar sem dó”), o ódio (“com o punho cerrado”), a covardia (“se esconder atrás de uma capa”). A última figura da quarta estrofe (“como um cachorro na corrente, ele não tem nome”) se refere ao fato de a violência ser uma ação que importa ao grupo mais do que ao indivíduo: o importante é que ela ocorra, independente de quem a cometa.

A última estrofe encerra a narração do assassinato focando na lápide de Medgar Evers, enterrado “como um rei”. Segundo o narrador/enunciador, o epitáfio dele conterá a frase “apenas um peão no jogo deles”.

O manipulador do texto, no nível discursivo, é o próprio narrador/destinador, que vai narrando os acontecimentos para conscientizar o ouvinte sobre os fatos ocorridos e sobre o que também está por trás desses fatos. O destinatário é o próprio ouvinte da canção, que tem como objeto-valor a conscientização político-social.

Dotado do **saber**, pois tem uma imagem positiva do destinatário, já que pretende persuadi-lo, o destinador leva a uma alteração na competência do destinatário, que passa a um **querer-fazer**, identificado no seu objeto-valor (conscientização político-social).

O **saber** do destinador pode ser observado na maneira com que ele organiza a narrativa, apresentando o assassinato covarde de Medgar Evers, depois o sistema de opressão perpetrado pelos políticos, sistema este que atinge todos os setores da sociedade, mantendo uma condição de miséria e de intolerância entre negros e brancos, para terminar sua argumentação de que o assassino também é apenas uma peça dessa engrenagem, também é uma vítima de todo este sistema.

É somente quando o ouvinte da canção percebe que existem outros interesses em jogo, que a situação não se resume a um “mero” assassinato político, mas a todo um sistema político que alimenta, permite e se aproveita de fatos como os relatados na canção para manter uma estrutura social injusta. Daí, portanto, o caráter de protesto de *Only a Pawn In Their Game* – não apenas por denunciar a estrutura corrompida, como por estar do lado dos que estão na base da pirâmide social, sejam brancos ou negros. E aí, por fim, emerge também a mensagem de tolerância da canção.

Original	Tradução
<p>A bullet from the back of a bush took Medgar Evers' blood A finger fired the trigger to his name. A handle hid out in the dark A hand set the spark Two eyes took the aim Behind a man's brain But he can't be blamed He's only a pawn in their game</p>	<p>Uma bala detrás de um arbusto tirou o sangue de Medgar Evers Um dedo puxou o gatilho em seu nome Um punho escondido no escuro Uma mão fez soltar a faísca Dois olhos fizeram a pontaria Atrás do cérebro de um homem Mas não se pode culpá-lo Ele é apenas uma peça no jogo deles</p>
<p>A South politician preaches to the poor white man "You got more than the blacks, don't complain You're better than them, you been born with white skin" they explain And the Negro's name Is used it is plain For the politician's gain As he rises to fame And the poor white remains On the caboose of the train But it ain't him to blame He's only a pawn in their game</p>	<p>Um político sulista prega ao homem branco "Você tem mais do que os negros, não reclame Você é melhor do que eles, você nasceu com pele branca" eles explicam E o nome do negro É usado obviamente Em benefício do político Que ascende à fama E o pobre branco permanece No último vagão do trem Mas não se pode culpá-lo Ele é apenas uma peça no jogo deles</p>
<p>The deputy, sheriffs, the soldiers The governors get paid And the marshals and cops get the same But the poor white man's used In the hands of them all like a tool He's taught in his school</p>	<p>Os delegados, os soldados, Os governadores recebem salários E os marechais e policiais também Mas o pobre homem branco é usado Nas mãos de todos estes como uma ferramenta</p>

<p>From the start by the rule That the laws are with him To protect his white skin To keep up his hate So he never thinks straight 'Bout the shape that he's in But it ain't him to blame He's only a pawn in their game</p> <p>From the poverty shacks He looks from the cracks to the tracks And the hoof beats pound in his brain And he's taught how to walk in a pack Shoot in the back With his fist in a clinch To hang and to lynch To hide 'neath the hood To kill with no pain Like a dog on a chain He ain't got no name But it ain't him to blame He's only a pawn in their game</p> <p>Today, Medgar Evers was buried From the bullet he caught They lowered him down as a king But when the shadowy sun sets on the one That fired the gun He'll see by his grave On the stone that remains Carved next to his name His epitaph plain: Only a pawn in their game</p>	<p>Na escola ele aprendeu Desde o inicio e pela regra Que as leis estão com ele Para proteger sua pele branca Para manter seu ódio Para que nunca pense direito No estado em que ele se encontra Mas não é ele o culpado Ele é apenas um peão em seu jogo</p> <p>Dos barracos miseráveis Ele olha pelas frestas os trilhos do trem E o ruído dos cascos ressoa em sua cabeça E ele aprendeu a andar em bando A atirar pelas costas Com o punho cerrado A enforcar e linchar A se esconder atrás de uma capa Matar sem dó Como um cão acorrentado Ele não tem nome Mas não se pode culpá-lo Ele é apenas uma peça no jogo deles</p> <p>Hoje, enterram Medgar Evers Pela bala que o atingiu Eles o baixaram como um rei Mas quando o sol sombrio se pôr sobre aquele Que disparou a arma Ele verá ao lado da cova Na pedra que permanece Talhado junto a seu nome</p>
--	---

	<p>Um simples epitáfio: Apenas uma peça no jogo deles</p>
--	---

3.7 The Lonesome Death of Hattie Carroll

The Lonesome Death of Hattie Carroll é inspirada em uma história real ocorrida em 8 de fevereiro de 1963. O fazendeiro William Devereux Zantzinger atingiu a bengaladas Hattie Carroll, uma faxineira de 51 anos e mãe de onze filhos. Dono de uma fazenda de tabaco, aos 24 anos, Zantzinger agrediu Carrol em um hotel em Baltimore (Maryland). Ela não resistiu e morreu.

Zantzinger se defendeu afirmando que Carroll teria sofrido um derrame por causa de seus ataques verbais e não por causa da agressão. Ele foi condenado a apenas seis meses de prisão. Bob Dylan usou a liberdade poética em seu texto, já que na canção Zantzinger perdeu a letra “t” e Carroll tem um filho a menos. A canção é estruturada em quatro estrofes, todas com onze versos e um estribilho de três versos ao final de cada uma delas.

Para dar o efeito de realidade da canção, ela está ancorada em fatos, lugares e pessoas precisos. Aparecem os nomes próprios de Zanzinger e Carroll, além da referência ao ocorrido no hotel de Baltimore e da cena do julgamento no tribunal. Estes elementos contribuem para a ilusão de realidade do que é narrado na canção.

No nível fundamental, *The Lonesome Death of Hattie Carroll* trata da injustiça social. Pode-se estabelecer como oposição primordial o conflito entre riqueza x pobreza. Na primeira estrofe, o narrador figurativiza o tema da riqueza em expressões que indicam a condição social privilegiada de William Zanzinger: “seu dedo com anel de diamante”, “reunião social em um hotel em Baltimore”. Após o assassinato de Hattie Carroll, Zanzinger é preso.

No refrão, o narrador/enunciador se dirige ao ouvinte/enunciatário para criticar os que “filosofam sobre a desgraça e criticam todos os medos”, afirmando que ainda não é hora de chorar.

No que se refere à sintaxe discursiva, a debreagem é enunciativa durante as estrofes e enunciativa durante o refrão. Nas estrofes, ocorre um efeito de objetividade, de afastamento, enquanto no refrão existe um “eu” instaurado em um *aqui e agora* que se dirige a um “tu”, também no *aqui e agora*, tu este que é o ouvinte da canção, causando um efeito de subjetividade e aproximação.

Na segunda estrofe, o narrador explica que William Zanzinger tem 24 anos e é dono de uma fazenda de tabaco de seiscentos hectares. Mais uma vez, o tema da riqueza aparece no texto. Ele tem “pais ricos e abastados que o provêm e o protegem”. A idéia de que a morte da faxineira não tem importância é ancorada na figura dos políticos de Maryland que deram “de ombros”, isto é, agiram com descaso, além de emitirem “palavrões e escárnio”. No fim da estrofe, o narrador conta que em pouco tempo, Zanzinger já estava livre, depois de pagar a fiança.

A história de Hattie Carroll é contada na terceira estrofe. A pobreza é figurativizada no trabalho que ela realizava (“carregava a louça e retirava o lixo”) e na maneira com que o realizava: sempre submissa, calada, sua única função era limpar “toda a comida da mesa”. O narrador descreve o assassinato e observa que “ela nunca fez nada para William Zanzinger”, reforçando a gratuidade de tal ato.

A última estrofe trata do polêmico julgamento do assassinato de Carroll por Zanzinger. Há muita ironia neste trecho: “na honrosa corte, o juiz bate seu martelo para mostrar que todos são iguais e que a corte está neutra”, uma vez que ao final, Zanzinger é condenado a apenas seis meses de prisão. O enunciador/narrador critica o juiz, que “clamou fortemente por penalidades e arrependimentos”, mas deu como veredicto uma pena leve ao réu dada a gravidade da acusação a que estava submetido. Essa crítica é figurativizada na “escada da lei que não tem topo nem fundo”.

Há uma mudança no último refrão. O narrador/enunciador afirma que o ouvinte agora pode enterrar “o lenço em seu rosto, pois agora é hora para suas lágrimas”, liberando-o para chorar a tragédia de Hattie Carroll.

O contrato estabelecido entre o narrador/enunciador e o ouvinte/enunciatário ocorre durante o estribilho, como comentado acima. Desta forma, o objeto-modal do ouvinte são as lágrimas, que conduzem ao objeto-valor, isto é, a conscientização da injustiça ocorrida no julgamento.

A manipulação ocorre por um processo de *sedução*, pois o destinador/manipulador tem uma imagem positiva do destinatário, que adquire a competência de **querer-fazer**.

A performance ocorre no último refrão, quando o destinador/manipulador ordena que o destinatário enterre o lenço no rosto e chore. A sanção do destinador é positiva, pois “agora”, isto é, quando as lágrimas escorrem pelo rosto do ouvinte, ele/destinatário foi transformado: adquiriu uma consciência sobre o que estava por trás

do julgamento de Hattie Carroll, ou seja, que o fato de ela ser uma faxineira e seu assassino ser um fazendeiro fez com que a pena fosse abrandada.

The Lonesome Death of Hattie Carroll, portanto, se configura como uma canção de protesto por fazer o ouvinte refletir sobre todo o caso de maneira mais profunda do que uma simples narração ou crônica do ocorrido. O enunciador/narrador faz com que o ouvinte tome parte da tragédia, inserindo-o na história e fazendo com que ele tome uma posição diante dos fatos narrados.

Original	Tradução
<p>William Zanzinger killed Poor Hattie Carroll with a cane That he twirled around his diamond ring finger At a Baltimore hotel society gath'rin' And the cops were called in And his weapon took from him As they rode him in custody down to the station And booked William Zanzinger For first-degree murder But you who philosophize disgrace And criticize all fears Take the rag away from your face Now ain't the time for your tears</p>	<p>William Zanzinger matou A pobre Hattie Carroll com uma bengala Que ele girava no dedo com o anel de diamante Em uma reunião social em um hotel em Baltimore E os tiras foram chamados E sua arma foi tirada dele Enquanto o levaram até a delegacia E acusaram William Zanzinger Por homicídio qualificado Mas você que filosofa sobre a desonra E critica todos os medos Tira a máscara da sua face Agora não é hora para suas lágrimas</p>
<p>William Zanzinger, who at twenty-four years Owns a tobacco farm of six hundred acres With rich wealthy parents Who provide and protect him And high office relations In the politics of Maryland Reacted to his deed</p>	<p>William Zanzinger, que aos vinte e quatro anos Tem uma fazenda de tabaco de seiscentos acres Tem pais ricos e influentes Que o ajudam e o protegem E contatos nos altos escalões da política de Maryland</p>

<p>With a shrug of his shoulders And swear words and sneering And his tongue it was snarling In a matter of minutes on bail was out walking But you who philosophize disgrace And criticize all fears Take the rag away from your face Now ain't the time for your tears</p> <p>Hattie Carroll was a maid of the kitchen She was fifty-one years old And gave birth to ten children Who carried the dishes and took out the garbage And never sat once at the head of the table And didn't even talk to the people at the table Who just cleaned up all the food from the table And emptied the ashtrays on a whole other level Got killed by a blow Lay slain by a cane that sailed through the air Came down through the room Doomed and determined to destroy all the gentle And she never done nothing to William Zanzinger But you who philosophize disgrace And criticize all fears Take the rag away from your face</p>	<p>Reagiu a seu ato Com um encolher de ombros Com palavrões e escárnio E sua língua estava grunhindo Em questão de minutos, sua fiança estava paga e ele saiu caminhando Mas você que filosofa sobre a desonra E critica todos os medos Tira a máscara da sua face Agora não é hora para suas lágrimas</p> <p>Hattie Carroll trabalhava na cozinha Ela tinha cinquenta e um anos E deu à luz dez filhos Ela lavava os pratos e retirava o lixo Sem nunca sentar à cabeceira da mesa Nem sequer falou com as pessoas à mesa Apenas limpava toda a comida da mesa E esvaziava os cinzeiros de outro andar inteiro Foi morta com um golpe Assassinada por uma bengala que voou pelo ar e caiu Destinada e determinada a destruir tudo o que é nobre E ela nunca fez nada contra William Zanzinger Mas você que filosofa sobre a desonra E critica todos os medos Tira a máscara da Agora não é hora para suas lágrimas</p> <p>Na honrosa corte</p>
--	---

<p>Now ain't the time for your tears</p> <p>In the courtroom of honor</p> <p>The judge pounded his gavel</p> <p>To show that all's equal</p> <p>And that the courts are on the level</p> <p>And that the strings in the books</p> <p>Ain't pulled 'n persuaded</p> <p>And that even the nobles get properly handled</p> <p>Once that the cops have chased after</p> <p>And caught 'em</p> <p>And that the ladder of law has no top and no bottom</p> <p>Stared at the person who killed for no reason</p> <p>Who just happened to be feelin' that way</p> <p>Without warnin'</p> <p>And he spoke through his cloak</p> <p>Most deep distinguished</p> <p>And handed out strongly</p> <p>For penalty and repentance</p> <p>William Zanzinger with a six-month sentence</p> <p>Oh, but you who philosophize disgrace</p> <p>And criticize all fears</p> <p>Bury the rag deep in your face</p> <p>For now's the time for your tears</p>	<p>O juiz bate seu martelo</p> <p>Para mostrar que todos são iguais</p> <p>E que a corte é neutra</p> <p>Que não se deturpam nem falsificam os livros da lei</p> <p>E que até os nobres recebem tratamento adequado</p> <p>Uma vez que a polícia o caçou</p> <p>E o prendeu</p> <p>E que a escada da lei não tem degrau superior nem inferior</p> <p>Encarou a pessoa que matou sem motivo</p> <p>Que simplesmente cedeu à tentação sem se prevenir</p> <p>E protegida em seu manto, falou com tanta distinção e profundidade</p> <p>E condenou duramente</p> <p>Para servir de punição e expiação</p> <p>William Zanzinger a seis meses de prisão</p> <p>Oh, mas você que filosofa sobre a desgraça</p> <p>E critica todos os medos</p> <p>Esconda bem a cara nesse trapo</p> <p>Pois agora é hora para suas lágrimas</p>
--	--

3.8 Like a Rolling Stone

No nível fundamental, a canção *Like a Rolling Stone* possui um enunciador/narrador que conta a história de uma garota que perdeu tudo o que possuía, estabelecendo a base estrutural do texto, fundamentada na oposição semântica entre

riqueza x pobreza. A canção começa como um conto de fadas (“Era uma vez”) para narrar a história dessa perda. No início, a personagem se apresenta bem-vestida, dotada de dinheiro, arrogante, orgulhosa. A primeira estrofe já mostra indícios de que tal situação de riqueza ficou para trás: “Agora não parece tão exibida/tendo que se virar para arranjar comida”.

O refrão se constitui em uma série de perguntas relativas à atual situação da garota: como ela se sente sozinha, sem casa, como uma completa desconhecida, como uma pedra que rola? A idéia de que ela está só, por sua própria conta, aparece pela primeira vez na música.

A segunda estrofe narra que ela frequentou as melhores escolas, porém não obteve o conhecimento necessário para que pudesse “viver na rua”. O enunciador/narrador afirma que agora ela “vai ter que se acostumar com isso”, ou seja, com sua nova condição: sem posses, sem conforto, jogada no mundo. Para isso, ela terá que “fazer um trato” com o “vagabundo misterioso”, alguém com quem a garota afirmava não querer se comprometer. Ou seja, ela terá de sair de sua torre de marfim para participar da vida.

No nível discursivo, a canção conta que ela não dava atenção às pessoas que à serviam e a protegiam em seu tempo de riqueza, figurativizados nos “malabaristas e palhaços”. O tema da opulência é ancorado no “cavalo cromado”, no “diplomata” e no “gato siamês”. O narrador pergunta a ela se não foi “duro descobrir que ele não estava com nada/depois que ele lhe tomou tudo o que podia”. Novamente, há a reiteração da idéia de que a garota está sozinha. O refrão entra mais uma vez, reforçando tais questionamentos.

A última estrofe retoma o tema da riqueza. Parece haver uma festa “na torre”, em que “a princesa e todos os almofadinhas/estão bebendo, achando que se deram bem”, novamente a figurativização de “princesa”, “almofadinhas” e “torre de marfim”, como tema da opulência. Enquanto destinador, o narrador aconselha a garota a se desfazer de seus bens materiais, como o anel de diamantes, e afirma que a garota tinha o hábito de debochar do “Napoleão esfarrapado e da gíria que ele usava”, insistindo para que ela o procure. Aqui, fica clara a nova condição da personagem da canção: o tema da riqueza cede lugar ao tema da miséria, identificada com farrapos, e até sua linguagem deve mudar para que ela se adapte a essa situação. Ela não pode recusar o chamado do “Napoleão esfarrapado” e tudo o que ele representa: a vida fora da zona de conforto, livre das obrigações e das amarras burguesas. Ele figurativiza o despojamento de

riquezas, na temática envolvendo os valores relativos a riqueza e pobreza. O narrador, investido de poderes de destinador, conclama a garota para a aventura: “Quando você não tem nada, não tem nada a perder/Você está invisível agora, sem segredos para esconder”, manipulando-a segundo uma provocação, investindo o destinatário/garota de valores negativos. O refrão encerra a canção, sempre perguntando à garota qual é a sensação de solidão em que ela se encontra.

O manipulador, ou destinador, do texto no nível discursivo é o narrador, uma vez que é ele quem conduz a canção, contando a história e mostrando que a vida da garota mudou, influenciando-a em suas ações e levando-a à ação. O destinatário, ou manipulado, é a garota, que cumpre a manipulação do narrador, de acordo com a competência estipulada por ele, a fim de executar sua performance.

No nível de superfície, o desejo da moça é a liberdade (objeto-valor), que forma o programa narrativo. O enunciado de estado da moça mantém relação de junção com o objeto-valor; assim, no início da narrativa, a moça está em disjunção com a liberdade, já que ainda está atrelada a outros bens, ligados à riqueza, como indicam o vestido que ela usa, a esmola que oferece aos vagabundos e o fato de ser chamada de “boneca” pelo narrador.

No que se refere ao enunciado de fazer, a moça é transformada pelo narrador (“Agora já não fala tão alto”, “Agora não parece tão exibida”). Tal transformação se dá ao longo das performances executadas por ela, pois após o refrão, o narrador afirma que “Agora você descobriu que vai ter de se acostumar com isso”, ou seja, com a nova realidade, distante da época de riqueza.

Tal programa se realiza da mesma forma na segunda estrofe. O narrador transforma o sujeito moça, que agora se vê em conjunção com o objeto-valor (liberdade) no momento em que passa a “viver na rua”. Segundo o enunciador/narrador, ela agora terá de se “acostumar com isso”, ou seja, com a liberdade, em que pese os problemas que isso acarreta, tais como o fato de ter de realizar um inesperado contrato com o “vagabundo misterioso”. O próprio refrão reforça a idéia de que a garota está sozinha, isto é, em conjunção com a liberdade.

Novamente, a terceira estrofe cumpre o mesmo percurso. O enunciador/narrador se refere ao passado da garota, identificado com uma época de riqueza, porém desprovida da liberdade que ela possui no presente por estar sozinha. O mesmo ocorre na última estrofe, em que desta vez novos personagens, como a “princesa” e “os almofadinhas” ocupam o lugar que a garota ocupava no início da narrativa. Aqui, ocorre

uma identificação da pobreza com a liberdade, no sentido em que a garota deve procurar o “Napoleão esfarrapado” para lidar com sua nova condição e no sentido em que, de acordo com o narrador, “Quando você não tem nada, você não tem nada a perder”, ou seja, a falta de posses é um fator de liberdade. O narrador também afirma que “Você está invisível agora, sem segredos para esconder”, indicando que a garota se encontra fora das convenções, das normas sociais, pronta para desfrutar de sua liberdade.

A manipulação ocorre no seguinte momento: “Vá procurá-lo agora, ele está chamando/Você não pode recusar”, no qual há a sugestão de que o destinatário/garota, manipulada pelo destinador/narrador, segundo um dever-fazer, deva ficar em conjunção com o “Napoleão”, instituído enquanto objeto-modal, como meio para ela atingir seu objeto-valor: a liberdade.

Segundo BARROS (1990), a competência é a “doação de valores modais”, enquanto a performance seria uma “apropriação de valores descritivos”. De acordo com a canção, quando a garota, sujeito de estado, recebe do narrador, sujeito do fazer, os valores modais do *saber*, trata-se de um programa narrativo de competência. Esse é um programa de uso tendo em vista a realização do programa de base da garota, sua performance de aquisição de liberdade. No programa de performance, a garota, como sujeito de estado, realiza um trato com outro personagem para adquirir, enquanto sujeito de estado, o valor a que aspira.

O narrador tem a competência do **saber-fazer** (BARROS, 1990, p.45) e realiza uma manipulação por provocação, já que tem uma imagem negativa do destinatário (a garota). A provocação está expressa na forma com que se dirige a ela, com certo escárnio (“Você ria”, “Agora já não fala tão alto”, “Melhor botar ele [anel de diamantes] no prego”) pelo fato de ela ter perdido a riqueza que possuía antigamente.

A provocação também aparece em algumas expressões, como em “não jogava? (esmolas aos vagabundos)”, indicando a natureza esbanjadora da garota, que pode “se quebrar”, isto é, “quebrar a cara”, quebrar o nariz – uma expressão que aponta a maneira arrogante da moça em questão. O narrador tem o **saber**, isto é, a competência para ensinar a garota a procurar a liberdade, proporcionando-lhe o saber-fazer para se relacionar com seu objeto-valor. Ao provocá-la, o narrador/manipulador a induz a ir em busca de seu objeto-valor.

Como sanção, “a última fase da organização narrativa, necessária para encerrar o percurso do sujeito e correlata à manipulação” (BARROS, 1991), ela é positiva para a

garota, pois após o processo de despojamento de riqueza, ela adquiriu a liberdade, o objeto-valor a que aspirava.

Assim, *Like a Rolling Stone* é uma canção euforizante, pois seu percurso está orientado para a liberdade eufórica, atribuindo um valor positivo ao despojamento. Tal atitude está em consonância com os valores da época, principalmente com os da contracultura.

Segundo Theodore Roszak (1972) a contracultura tem sua origem em uma sociedade tecnocrática, na qual a ciência e a indústria dominam todas as formas de comportamento. A contracultura seria a reação juvenil, que na década de 1960 representava 50% da população norte-americana (jovens com 25 anos ou menos), associada à expansão do ensino universitário nos Estados Unidos. Lançada em 1965, “*Like a Rolling Stone*” pode ser vista como uma crítica da atitude hippie, que explodiria como movimento dois anos depois, no famoso Verão do Amor, em abril de 1967.

Os hippies surgiram no contexto da contracultura, questionando os valores dominantes da sociedade, como os poderes tradicionais, políticos e econômicos. Como alternativas, propunham o pacifismo e o amor livre, simbolizados no lema “Paz e Amor”. Eles se associaram à luta contra a Guerra do Vietnã e apoiaram a luta pelos direitos civis, liderada por Martin Luther King Jr. Os hippies pregavam um estilo de vida libertário, identificado com a ecologia – não raro, os adeptos do movimento tinham um visual despojado, até mesmo desleixado, com roupas simples e cabelos e barbas longos. Eles eram contrários à idéia de concentrar riqueza, preferindo a vida no campo ao conforto da vida burguesa repleta de bens de consumo, itens que entraram na vida da classe média durante o pós-guerra, beneficiados pelo que Hobsbawm (1994) chamou de Era de Ouro do Capitalismo.

Tal como os hippies, *Like a Rolling Stone* é uma exaltação dos valores discutidos acima, ao questionar a idéia de que a riqueza traz a liberdade. Porém, embora pregue o despojamento, a visão do narrador da canção não é ingênua, no sentido de que a liberdade vinculada à pobreza trará conforto. Ao contrário, esse é um processo que implica solidão e sofrimento, mas que pode resultar em uma condição melhor do que a anterior, se levado em conta o aspecto positivo da liberdade: despojada de tudo, a garota não tem mais nada a temer, como diz a letra da canção. Ela está pronta para viver “por sua própria conta”, consciente de seus deveres e responsabilidades, de seus direitos e liberdades.

Greil Marcus oferece a melhor interpretação da canção, ponderando que ela trata sobre libertação: “Você não tem mais nada a temer. É inútil esconder qualquer dessas merdas. *Você é um homem livre*. Para mim, essa é a mensagem.” (2006, p.89). *Like a Rolling Stone*, na visão de Marcus, deixa o ouvinte “livre da história com um mundo para vencer” (2006, p.128).

Like a Rolling Stone, portanto, pode ser vista como um ponto de virada na carreira de Bob Dylan: o momento em que ele personifica os valores da nova geração, a dos hippies, adotando a estética do rock, em detrimento da estética *folk*, de tendência predominante na primeira fase de sua carreira.

Original	Tradução
<p>Once upon a time you dressed so fine You threw the bums a dime in your prime, didn't you? People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall" You thought they were all kiddin' you You used to laugh about Everybody that was hangin' out Now you don't talk so loud Now you don't seem so proud About having to be scrounging for your next meal</p>	<p>Era uma vez uma garota bem-vestida Que jogava um tostão pros vagabundos quando estava por cima, não jogava? O pessoal dizia: pega leve, boneca, você vai se quebrar, Você achava que estavam pegando no seu pé Você ria na cara De quem estava na rua Agora já não fala tão alto Agora não parece tão exibida Tendo que se virar para arranjar comida</p>
<p><i>Refrão</i> How does it feel How does it feel To be on your own With no direction home Like a complete unknown Like a rolling stone? Ah, you've gone to the finest school all</p>	<p><i>Refrão</i> Como você se sente? Como você se sente Só com você mesma Sem ter casa Como uma completa desconhecida Como uma pedra que rola? Ah, você frequentou as melhores escolas</p>

<p>right, Miss Lonely</p> <p>But you know you only used to get juiced in it</p> <p>And nobody has ever taught you how to live on the street</p> <p>And now you find out you're gonna have to get used to it</p> <p>You said you'd never compromise With the mystery tramp, but now you realize</p> <p>He's not selling any alibis As you stare into the vacuum of his eyes And ask him do you want to make a deal?</p> <p>Ah, you never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns When they all come down and did tricks for you</p> <p>You never understood that it ain't no good You shouldn't let other people get your kicks for you</p> <p>You used to ride on the chrome horse with your diplomat Who carried on his shoulder a Siamese cat Ain't it hard when you discover that He really wasn't where it's at After he took from you everything he could steal</p> <p>Princess on the steeple and all the pretty people They're drinkin', thinkin' that they got it made</p>	<p>Muito bem, senhorita solitária</p> <p>Mas você sabe que só enchia a cara lá</p> <p>Ninguém nunca a ensinou a viver na rua</p> <p>E agora você descobriu que vai ter que se acostumar com isso</p> <p>Você dizia que nunca ia se comprometer Com o vagabundo misterioso, mas agora percebe</p> <p>Que ele não tem álibis para vender Enquanto encara o vazio dos olhos dele E pergunta: "quer fazer um trato?"</p> <p>Ah, você não estava nem ai pros malabaristas e palhaços que franziam a testa</p> <p>Quando se rebaixavam fazendo truques pra você</p> <p>Nunca entendeu que não era legal deixar os outros Levarem pontapés por você</p> <p>Você costumava dar umas voltas no cavalo cromado com o seu diplomata Que levava no ombro um gato siamês</p> <p>Não foi duro descobrir Que ele não estava com nada</p> <p>Depois que ele lhe tomou tudo o que podia?</p> <p>Ah, a princesa na torre e todos os almofadinhas</p>
---	--

<p>Exchanging all kinds of precious gifts and things</p> <p>But you'd better lift your diamond ring, you'd better pawn it babe</p> <p>You used to be so amused</p> <p>At Napoleon in rags and the language that he used</p> <p>Go to him now, he calls you, you can't refuse</p> <p>When you got nothing, you got nothing to lose</p> <p>You're invisible now, you got no secrets to conceal</p>	<p>Estão bebendo, achando que se deram bem</p> <p>Trocando todos esses presentes legais</p> <p>Mas é melhor tirar seu anel de diamantes, garota,</p> <p>Melhor botar ele no prego, baby</p> <p>Você costumava debochar</p> <p>Do Napoleão esfarrapado e da gíria que ele usava</p> <p>Vá procurá-lo agora, ele está chamando</p> <p>Você e não pode recusar</p> <p>Quando você não tem nada, não tem nada a perder</p> <p>Você está invisível agora, sem segredos para esconder</p>
--	---

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DOS TEXTOS DAS ENTREVISTAS

A segunda parte da aplicação da teoria se refere à análise das entrevistas selecionadas para a pesquisa. A primeira delas é a conferência de imprensa de 1965 e a segunda é a entrevista para Ed Bradley em 2004. Elas foram escolhidas em virtude de Bob Dylan manter a mesma postura – a de renegar ser um porta-voz dos anos 1960 – em ambas, o que expressa a coerência do artista, uma vez que elas estão separadas por 39 anos de distância. Nesta pesquisa, o foco é o nível discursivo, abordando os temas e as figuras, para descobrir de que maneira se manifestam os valores assumidos na enunciação.

4.1 Conferência de imprensa em 1965

Presente no DVD “Dylan Speaks”, esta é a única conferência de imprensa completa de Bob Dylan. Ela foi realizada no dia 3 de dezembro de 1965 em São Francisco e foi transmitida pela televisão. No final daquele ano, Dylan já havia eletrificado o *folk* em dois discos, *Bringing It All Back Home* e *Highway 61 Revisited*, lançados respectivamente em março e agosto, dividindo os fãs. Naquele momento, os shows eram verdadeiros confrontos entre banda e platéia, como mencionado no primeiro capítulo.

Entre os entrevistadores estão figuras importantes da cultura pop, como o poeta *beat* Allen Ginsberg, o promotor de shows e empresário musical Bill Graham e o jornalista Ralph Gleason, fundador da revista musical *Rolling Stone*. É Gleason quem faz a apresentação de Bob Dylan, com 24 anos na data da entrevista, como “poeta” e “cantor”, assegurando que o artista responderá “desde ciência atômica até enigmas e rimas”. Dylan apresenta desconforto logo no início, antes de começarem as perguntas, ao exclamar: “Oh, meu Deus!”, em resposta à brincadeira de Gleason.

Um aspecto interessante desta coletiva é que os câmeras são mostrados, tudo é exposto, os fotógrafos aparecem, revelando os bastidores da gravação. Cabe notar também o fato de naquela época Bob Dylan não contar com um assessor de imprensa, que poderia organizar a coletiva, além de treinar seu assessorado sobre como se comportar diante das câmeras, de modo a se mostrar sempre seguro de suas ações.

Por ser extensa, com cerca de uma hora de duração, foi necessário elencar alguns temas que se sobressaem para os objetivos desta pesquisa. São eles: a eletrificação do *folk* e a transição para o mundo do rock; o papel e o rótulo de Bob Dylan; sua relação com a imprensa; a discussão sobre ser ou não um cantor de protesto.

Os trechos seguintes exemplificam um dos temas mais discutidos na coletiva: a relação de Bob Dylan com a imprensa e seu comportamento nas entrevistas.

Repórter¹⁴³: As coletivas te oprimem?

Bob Dylan: Não costumo fazer muitas. Não faria se me oprimisse. Não há nada de errado com elas. Parece meio bobo eu ficar aqui em cima, só isso.

Repórter: O que sente sobre reuniões deste tipo de perguntas e respostas onde você é o assunto?

Bob Dylan: Só sei que temos idéias diferentes sobre as palavras que usamos, então não tenho muita...não posso levar isso muito a sério porque se eu disser “casa”, veremos uma casa diferente se eu disser essa palavra, certo? Então usamos outras palavras, como “produção em massa” e “revista de cinema”, e também temos idéias diferentes sobre elas. Não sei o que estamos dizendo aqui.

Repórter: Isto não tem razão de ser?

Bob Dylan: Não, tem sim, se quiser fazer isso e está aqui, tem uma razão de ser. Não me incomoda.

Os dois trechos sobrescritos se referem à discussão de Bob Dylan com a imprensa sobre os dois lados da relação. Os repórteres indagam-lhe quanto ao sentimento dele diante das câmeras e qual a razão de responder a questionamentos sobre os quais ele é o assunto principal. Bob Dylan argumenta que existe uma distância entre a imprensa e ele, porque cada um tem “idéias diferentes” sobre as mesmas palavras e diz que se sente desconfortável por estar ali. O artista demonstra uma consciência que parece estar ausente nos jornalistas, no que se refere ao valor e ao significado de cada palavra, atribuindo a elas um peso que passa despercebido aos profissionais da imprensa, que muitas vezes terminam por alterar, distorcer e até manipular o significado de uma declaração, quando realizam um processo simples como a troca de uma palavra pelo seu sinônimo.

A sensação de desconforto fica evidente no modo como ele se comporta: sempre com o cigarro aceso, falando baixo, coçando o nariz e as orelhas. Estas ações demonstram o esforço que é para Bob Dylan ser interrogado sobre todos esses temas.

¹⁴³ Por não existirem os créditos dos entrevistadores, adotamos o termo “repórter” para os inquiridores, já que aqui importa menos *quem* pergunta mas *o quê* pergunta.

Esse tema da falta de sentido das coletivas está presente na figura do “bobo” e na afirmação de Dylan de que eles não sabem “o que estamos dizendo aqui”.

Outro trecho aprofunda a discussão da relação com a imprensa:

Repórter: Os textos das entrevistas com você que foram publicados são precisos?

Bob Dylan: Não, esse é outro motivo porque não dou entrevistas, porque mesmo que você faça algo, há muita gente aqui, então sabem o que está acontecendo, mas se você faz com um ou alguns caras, eles tiram do contexto. Eles pegam, dividem na metade, ou pegam o que querem usar, fazem uma pergunta e você responde, trocam sua resposta por outra pergunta e parece que você falou isso, e não é verdade. Então não faço. Esse é um problema da imprensa...

Repórter: Acha que o texto da entrevista de hoje deveria ser impresso?

Bob Dylan: Oh, não. Nada disso. Mas isso é só para as entrevistas feitas em lugares como Omaha e Cincinnati! Eu não faço e eles escrevem coisas ruins.

Repórter: Mas isso não é porque quase não o ouvimos? Na maior parte deste diálogo, ou monólogo, você foi inaudível e quando você é tocado pessoalmente pela interpretação errada, sua voz aumenta e podemos ouvir você.

Bob Dylan: Talvez as pessoas aí no fundo não me ouçam.

Dylan tematiza a má fé de alguns jornalistas nas figuras dos repórteres que “dividem na metade”, “pegam o que querem usar”, “trocam sua resposta por outra pergunta”, criticando a ação da imprensa ao distorcer declarações dos entrevistados. Em sua visão, os veículos de comunicação manipulam a fala dos entrevistados. Em outro trecho Dylan reafirma esta posição:

Repórter: Você se diz uma pessoa desconectada. Gostaria de elaborar isso?

Bob Dylan: Nunca disse isso. Colocaram essas palavras na minha boca. Li no jornal.

Isto explica, em parte, o fato de Dylan parecer sempre desconfiado, quando está diante das câmeras, como se estivesse sempre fazendo um esforço consciente para atuar, para ser Bob Dylan, conforme a máscara que lhe cabe melhor no momento.

Os repórteres tematizam o desconforto de Dylan durante a entrevista ao usarem a figura do aumento de voz, quando se sente incompreendido, confirmando a forte impressão de que Dylan está em uma situação na qual se mostra nervoso e, em alguns casos, até mesmo irritado. Ele confirma, indiretamente, esta impressão dos repórteres ao tratar da isotopia da voz quando diz que “Talvez as pessoas aí no fundo não me ouçam”, ratificando uma postura de recolhimento, contrariedade e inquietação.

A maneira com que Dylan se expressa, ao estabelecer uma oposição entre “eu” (o artista) *versus* “eles” (a imprensa), causa o efeito de sentido de que ele está de um lado e a imprensa está de outro.

Outro tema bastante debatido na coletiva é o do papel de Bob Dylan, conforme os trechos a seguir.

Repórter: Você pensa em si mesmo como cantor ou poeta?

Bob Dylan: Penso em mim mais como um cara que canta e dança.

Repórter: O quê?

Bob Dylan: Como um cara que canta e dança.

Repórter: Por quê?

Bob Dylan: Não temos muito tempo pra falar disso.

Repórter: Como se descreveria? Como analisa o seu apelo para as pessoas?

Bob Dylan: Não tenho, com certeza.

Repórter: Sei que odeia rótulos, e deve ter razão, mas para nós que já passamos dos 30, você poderia se rotular e nos dizer qual é o seu papel?

Bob Dylan: Eu me rotulo como bem abaixo dos 30! E meu papel é ficar aqui o máximo que puder.

No primeiro trecho, Dylan acaba por se rotular como um “cara que canta e dança”, em uma figura que tematiza seu papel de artista popular, que deve entreter as pessoas com sua arte – a música. Ao mesmo tempo, ele também impede a tentativa do repórter de saber por qual motivo ele se vê dessa maneira. Lee Marshall (2007), ao analisar a carreira de Bob Dylan, afirma que o músico se vê mais como um *performer* do que como um compositor, fazendo referência ao fato de Dylan se preocupar menos com as gravações dos discos do que com suas apresentações para o público, identificando uma preocupação na arte de Dylan de manter sempre os produtos vivos, não como peças de museu, fixos e imóveis, mas suscetíveis à passagem do tempo e das transformações pelas quais também passa o artista. Marshall argumenta que esta postura demonstra também a preocupação de Bob Dylan com seu público, pois o artista sempre oferece algo inesperado e surpreendente em seus shows, rearranjando suas canções, retrabalhando suas composições em cima do palco.

É interessante notar que em outro momento da entrevista, Dylan elenca os poetas de sua preferência, citando nomes como Arthur Rimbaud, W.C. Fields, Smokey Robinson, Allen Ginsberg e Charlie Rich, em uma aproximação da cultura erudita com a cultura popular. Para Dylan, poetas não são apenas aqueles que escrevem versos em papel, que publicam livros, mas também pessoas que musicam suas composições,

remetendo a uma concepção do poeta como trovador, concepção esta que remete aos trovadores medievais, para os quais a poesia não estava separada da música.

No segundo trecho, Dylan assegura não saber o motivo de seu “apelo” para as pessoas. Este é um assunto que será retomado em breve nesta análise. Ele também se rotula como “bem abaixo dos 30”, em uma figura que tematiza a oposição entre ele e a imprensa, como discutido há pouco. Ao se expressar dessa forma, Dylan se coloca em confronto com os jornalistas (“nós que já passamos dos 30”), além de reiterar seu desconforto em ser o centro das atenções (“meu papel é ficar aqui o máximo que puder!”), em uma fala irônica quanto ao seu papel, isto é, agüentar as perguntas dos repórteres.

O trecho seguinte entrelaça o confronto entre a imprensa, a questão do seu papel para as pessoas e sua relação com o público:

Repórter: Você parece relutante em falar sobre o fato de ser um artista popular...

Bob Dylan: O que quer que eu diga?

Repórter: Não entendo por que está relutante...

Bob Dylan: O que você quer que eu diga?

Repórter: Parece quase constrangido em admitir que...

Bob Dylan: Não estou constrangido. O que você quer que eu diga? Que pule e diga “aleluia”, quebre as câmeras e faça algo estranho? Diga! Eu te acompanho ou acho alguém pra te acompanhar!

Repórter: Não faz idéia de porquê é popular?

Bob Dylan: Não lutei por isso. Aconteceu, como todo o resto. É um acontecimento! Você não determina acontecimentos. Você gosta deles. Não estou falando...

Repórter: Acha que parte da sua popularidade se deve à identificação de sua platéia com você ou com o que escreve?

Bob Dylan: Não tenho idéia. Não entro muito em contato.

Novamente, o tema do apelo aparece, reiterado na figura da platéia identificada com o músico. Bob Dylan explica que não tem contato com o público, daí o fato de não saber explicar a causa de seu apelo para as pessoas no penúltimo trecho.

Aqui, o confronto entre Dylan e a imprensa fica patente e explícito na repetição, por três vezes, da indagação de Dylan: “O que quer que eu diga?”, respondendo ao entrevistador sobre seu apelo, tema expresso na figura do “artista popular”. A irritação do entrevistado é visível quando ele se expressa com figuras irônicas e desconcertantes, como a de alguém quebrando as câmeras, pulando e dizendo aleluia ou fazendo algo estranho, tematizando a relação conflituosa com a imprensa. Ele chega a ser rude e arrogante ao afirmar que pode até mesmo arrumar “alguém pra te acompanhar”. O

repórter insiste na causa de seu apelo e Dylan afirma não ter controle sobre isso, figurativizado nos “acontecimentos”, isto é, em causas exteriores ao próprio artista.

O trecho seguinte remete à discussão sobre Dylan ser o representante do movimento de protesto identificado com a juventude norte-americana:

Repórter: Muitos o consideram um “símbolo” do movimento de protesto, para os jovens. Você vai participar da manifestação do Vietnam Day Committee na frente do Fairmount Hotel hoje à noite?

Bob Dylan: Vou estar ocupado!

Repórter: Planeja alguma manifestação?

Bob Dylan: Pensamos em uma! Não sei se vai ser organizada a tempo.

Repórter: Pode descrevê-la?

Bob Dylan: É uma manifestação onde usaremos cartas. Vai ter um grupo de protesto aqui talvez carregando cartazes do Valete de Ouros, Ás de Espadas, fotos de mulas, talvez palavras e, bem, talvez umas 25, 30 mil dessas coisas, e fazer piquete, carregar cartazes e fazer piquete.

Repórter: Que palavras?

Bob Dylan: Na frente do Correio. O quê?

Repórter: Que palavras?

Bob Dylan: Palavras como câmera, microfone, perder, apenas palavras. Nomes de pessoas famosas.

Repórter: Você se considera um político?

Bob Dylan: Se me considero um político? Acho que sim. Mas tenho meu próprio partido!

Repórter: Ele tem nome?

Bob Dylan: Ele não tem presidente, vice-presidente, secretários, nada disso, então é difícil entrar nele!

Repórter: Há uma ala de direita ou de esquerda?

Bob Dylan: Não, é mais ou menos de centro. Como na escala elitista!

Repórter: O seu partido vai acabar a guerra com a China?

Bob Dylan: Não sei se eles têm gente por lá que estariam no mesmo tipo de partido. Então é difícil de se infiltrar. Acho que meu partido não seria aprovado pela Casa Branca.

Repórter: Há mais alguém nele?

Bob Dylan: No partido? Não, a maioria nem se conhece. É difícil dizer quem participa ou não.

Repórter: Você os reconhece quando os vê?

Bob Dylan: Você reconhece as pessoas quando as vê.

Bob Dylan satiriza as pessoas que participam de movimentos de protesto nas ruas, esvaziando as questões e a discussão ao fazer referência a uma absurda organização política da qual ele faz parte, um partido quase anarquista, sem nenhum tipo de hierarquia ou liderança, figurativizado na ausência de “presidente, vice-presidente, secretários”, toda a estrutura que compõe os cargos de um partido. A figura da “Casa Branca” sugere que o partido de Dylan é perigoso ou subversivo, pois não conta com a aprovação do governo norte-americano. Essa organização é tão absurda que “a maioria nem se conhece” e o entrevistado tem dificuldade para dizer quem participa ou não dela.

Esta atitude expressa e reforça o argumento de que Dylan não pode ser considerado um herói do *folk*, como discutido no item 1.9, porque ele se recusa taxativamente a fazer parte de um movimento que visa transformar a sociedade tal como o pretendido pela comunidade *folk*. Mais do que isso, ele chega até mesmo a escarnecer, a expor ao ridículo os manifestantes que tomam as ruas, fazem piquetes e gritam palavras de ordem. Isto ocorre no momento em que ele se diz organizador de uma manifestação de protesto com cartazes de figuras díspares, sem relação exceto a de comporem todas um quadro grotesco: “Valette de Ouros”, “Ás de Espadas”, “mulas” e “palavras”. Inquirido a explicar quais palavras seriam estas, Dylan aproveita para fazer uma crítica indireta à imprensa, tema figurativizado em “câmera” e “microfone” (cumprir assinalar que ele sorri, dando a entender a ironia de suas palavras), e à busca da fama, tema figurativizado em “nomes de pessoas famosas”.

A coletiva também discute questões relativas ao motivo da transição de Dylan do *folk* para o rock.

Repórter: Quando será a hora de mudar de campo da música?

Bob Dylan: Quando estiver bem entediado.

Repórter: Quando parar de ganhar dinheiro?

Bob Dylan: Não, quando meus dentes...quando meus dentes melhorarem ou, Deus, quando eu começar a coçar. Quando algo der uma virada aterrorizante! Quando eu souber que nada tem a ver com nada. E é hora de dar o fora!

Essa “virada aterrorizante” pode ser compreendida no contexto da conversão elétrica, quando abandonou o *folk* para se dedicar ao rock, em 1965, ano da entrevista, como detalhado no capítulo 1 desta pesquisa.

Ela também pode ser entendida no contexto do acidente de motocicleta que quase lhe tirou a vida em 1966 e o obrigou a parar com as desgastantes turnês e o ritmo de vida acelerado que ele vinha tendo nos últimos dois anos, com abuso de drogas e álcool. A atitude dele pós-acidente, de se recolher em Woodstock para gravar de forma amadora seus ensaios com The Band em 1967, dá veracidade ao que ele diz nessa entrevista.

O ritmo perigoso adotado em 1965 e os confrontos com a platéia fizeram com que alguns críticos acreditassem que Dylan colocava sua vida em perigo ao apresentar uma lista de canções eletrificadas para um público que gostaria de ouvir canções acústicas. Contudo, apesar desse conflito, Dylan estava disposto a seguir sua visão interior, uma das características do estrelato popular segundo Lee Marshall (2007).

Repórter: Josh Johnson em seu livro “Freedom In The Air” sugere que você se vendeu por interesses comerciais e um movimento tópico. Algum comentário?

Bob Dylan: Sem comentário, sem discussões. Não me sinto culpado.

Repórter: Phil Oakes escreveu numa revista sobre o efeito que você causa em muitas pessoas e que ele sente que está ficando perigoso você se apresentar em público.

Bob Dylan: É assim que é. Não vou me desculpar.

Ele reafirma nos dois momentos, através de figuras de inocência (“não me sinto culpado”, “não vou me desculpar”), para tematizar sua conversão ao rock, vista como uma guinada comercial por algumas pessoas, tanto da imprensa como do público em geral. Bob Dylan demonstra ter consciência absoluta do que está fazendo, defendendo sua atitude de sair em excursão com uma banda de rock, mesmo que isso lhe traga vaias e animosidade por parte da platéia.

O fato de ter renegado as canções *folk* colabora para endossar o argumento de que Dylan não pode ser considerado um herói do *folk*, já que ele próprio considera “desonesto” cantar as canções do seu primeiro período de carreira:

Repórter: Disse que não canta mais as canções antigas. Elas valem menos que as que está gravando agora?

Bob Dylan: Não, apenas as considero outra coisa. Estão noutra época, noutra dimensão. Seria desonesto cantá-las agora, porque não sentiria que as estava cantando.

As figuras de “outra época” e “outra dimensão” são a expressão de temas como o distanciamento da fase *folk*, marcando de forma contundente que ela pertence a outro período de tempo. Ele reforça este tema com a figura da outra pessoa que canta aquelas canções (“não sentiria que as estava cantando”). Ou seja, não só o tempo mudou, como o próprio artista, configurando uma isotopia temática de distância em relação ao mundo *folk*, confirmando sua mudança de orientação musical.

O trecho seguinte articula vários temas – a passagem do *folk* para o rock, as expectativas da imprensa e do público, as canções de protesto – em poucas perguntas:

Repórter: Como definiria *folk music*?

Bob Dylan: Como defino *folk music*?

Repórter: Isso, como define.

Bob Dylan: É uma repetição constitucional de reprodução em massa.

Repórter: Chama suas canções de canções *folk*?

Bob Dylan: Não.

Repórter: Canções de protesto são canções *folk*?

Bob Dylan: Acho que sim, se são uma repetição constitucional de produção em massa!

Repórter: Você prefere canções com mensagens óbvias ou sutis?

Bob Dylan: Com o quê?

Repórter: Mensagem sutil ou óbvia?

Bob Dylan: Não prefiro esse tipo de canção. Você quer dizer, que canção com uma mensagem?

Repórter: Como “Eve of Destruction” e coisas do gênero.

Bob Dylan: Prefiro isso a quê?

Repórter: Não sei, mas suas canções deveriam ter uma mensagem sutil.

Bob Dylan: Mensagem sutil?

Repórter: Deveriam ter!

Bob Dylan: Onde ouviu isso?

Repórter: Numa revista de cinema.

Bob Dylan: Oh, meu Deus! Oh, meu Deus! Bem, não discutimos essas coisas aqui.

Dylan nega taxativamente ser um cantor de protesto, ao refutar chamar suas canções de *folk*, depois identificando canções de protesto com canções *folk*.

Eve of Destruction é uma composição de P.F. Sloan, gravada por Barry McGuire, representante da série de canções de protesto produzidas em 1965 por outros artistas, como The Byrds e The Turtles. A canção fala sobre um mundo corrompido pela guerra, “às vésperas da destruição”, ou seja, não há sutileza nas palavras cantadas por McGuire. Bob Dylan, por outro lado, era visto pelo público como um compositor engajado e sofisticado, capaz de transmitir mensagens sutis, como quer o repórter. Fica claro, pelo tom imperativo usado pelo repórter (“Deveriam ter!”), que Dylan frustra as expectativas tanto da imprensa quanto do público, que tem sua opinião formada pelos veículos que transmitem esses pensamentos – como o de que suas canções deveriam atender a uma necessidade dos fãs por canções com mensagens sutis.

Em seu todo, a entrevista confirma o posicionamento de Dylan, refratário a ser identificado como cantor de protesto, confirmando a análise sobre seu papel como ídolo do rock, como discutido de modo mais profundo no primeiro capítulo. Ele procura sempre se desvincular de rótulos, em uma posição de independência e autonomia, se recusando a ser etiquetado para consumo, preferindo seguir suas convicções sem se importar com a opinião do público sobre o rumo praticado pela sua arte.

4.2. Entrevista a Ed Bradley em 2004

O respeitado jornalista Ed Bradley comandou por mais de duas décadas o tradicional programa de entrevistas da rede CBS de televisão norte-americana, o “60

Minutes”, dialogando com toda sorte de personalidades relevantes dos anos 1960 até a década dos anos 2000 (ele faleceu em 2006). Sua credibilidade pode ser expressa no número de prêmios Emmy obtidos: dezenove. Bob Dylan foi ao “60 Minutes” em dezembro de 2004, sua primeira aparição televisiva em cerca de 20 anos.

A entrevista é conduzida de forma sóbria, com linguagem simples e coloquial. O entrevistador, Ed Bradley, tenta adotar um tom imparcial, objetivo, mas em vários momentos se coloca na enunciação, o que faz com que a debreagem seja enunciativa (um “eu” que fala no *aqui* e no *agora*). Em alguns momentos, ocorrem debreagens internas, pois o Ed Bradley/enunciador delega a voz para o próprio discurso de Bob Dylan ou de pessoas que se referem a ele. Isto confere credibilidade a Ed Bradley, que se mostra ao espectador como um jornalista bem informado, que pesquisou sobre o assunto e tem conhecimento sobre o artista que está entrevistando.

No caso de Bob Dylan, a debreagem é enunciativa, pois claramente ele se coloca na enunciação: é um “eu” que fala no *aqui* e no *agora* para um “tu” também no *aqui* e no *agora*. Somente em um único caso, quando ele cita uma canção de sua própria autoria, existe a debreagem interna.

Para melhor apreender o objeto de estudo, optou-se por dividir a entrevista em temas, compondo oito temas discutidos no total. São eles: o processo de composição; a infância e a vida em família; a decisão de sair de casa; o destino de artista; o papel de porta-voz da geração; a relação com a imprensa; o assédio dos fãs; e o papel como celebridade. Estes temas não estão rigidamente separados na entrevista – eles são fluidos, daí a necessidade de tentar organizá-los em um todo coerente.

Destes oito temas, três são fundamentais para os objetivos deste trabalho: o papel de porta-voz da geração, a relação com a imprensa e o papel como celebridade.

Para iniciar a análise, será transcrito um trecho da entrevista:

Ed Bradley: Quando estive em Israel escrevi: “Os jornais transformaram-me num sionista e isso me ajudou muito”. De que modo?

Bob Dylan: Veja: se a percepção comum que tinham de mim em público era a de que eu era um bêbado, ou um louco, ou um sionista, ou um budista ou um católico, ou um mórmon, tudo era melhor que “arcebispo da anarquia”...

Ed Bradley: ...“o porta-voz de uma geração”...Deixe-me falar um pouco da sua relação com a comunicação social. Escreveu que mentia à imprensa: por quê?

Bob Dylan: Dei-me conta de que a imprensa não é o juiz, Deus é o juiz, os únicos a quem não devo mentir são a mim mesmo e a Deus, a imprensa não é uma nem outra coisa e considero-a irrelevante.

Nota-se aqui um entrelaçamento do tema do papel de porta-voz da geração e sua relação com a imprensa. Dylan adota figuras como “bêbado”, “louco”, “sionista”, “católico”, “budista”, “mórmon”, para atacar a ação da imprensa de rotular e catalogar as pessoas, uma forma de ordenamento das informações e do mundo, como discutido no item 1.9. A partir do momento em que ele é “carimbado” com outras etiquetas que não a de “porta-voz de uma geração”, nas palavras de Ed Bradley, ou “arcebispo da anarquia”, em suas próprias palavras, ele está livre do fardo de corresponder a um papel que não deseja – o de herói do mundo *folk*, como analisado extensamente no primeiro capítulo.

A parte final deste trecho explica, em parte, o comportamento de Bob Dylan na coletiva de imprensa de 1965. Por considerar a imprensa “irrelevante”, ele simplesmente adota um comportamento excêntrico, irônico e engraçado, esvaziando o sentido de ser entrevistado e comprometendo o objetivo dos jornalistas de retirar alguma informação, algum fato novo do diálogo com ele.

Outro fragmento é bastante esclarecedor para esta discussão:

Ed Bradley: Sente-se um impostor quando deixa que o julguem uma coisa que de fato não é? O que imaginavam as pessoas que era e qual era a realidade?

Bob Dylan: A imagem que tinham de mim não era a de que eu era um autor de canções e um cantor, mas uma ameaça para a sociedade, num certo sentido.

Ed Bradley: E qual era a realidade mais dura de enfrentar?

Bob Dylan: Era como se estivesse num conto de Allan Poe de onde não sabia como sair, sabendo quem era durante todo o tempo, era o profeta, o messias. Nunca pensei ser um profeta, um salvador...Elvis, talvez, podiam mais facilmente ver isso nele...mas profeta, não!

Ed Bradley: Percebo e aceito que não se visse a si próprio como a voz daquela geração, mas algumas das suas canções tocaram as pessoas e elas viram-nas como hinos, como canções de protesto, eram importantes para elas, eram parte do Movimento. Ainda que não as visse assim, era desse modo que elas eram vistas. Como concilia as duas coisas: o que os outros viam nas suas canções e o que você via?

Bob Dylan: O que eu escrevia eram canções, não eram sermões, se analisar atentamente as canções, não creio que veja que sou verdadeiramente o porta-voz seja do que for...

Ed Bradley: Mas eles viam você assim...

Bob Dylan: Sim, mas não devem ter escutado as canções...

Ed Bradley: É irônico que a maneira como você se via fosse oposta à deles...

Bob Dylan: Não é irônico?

Neste outro fragmento da entrevista, Dylan se refere ao fato de sentir o peso de ser visto como o porta-voz de sua geração, tema que está figurativizado em “profeta”, “messias”, “salvador” e uma curiosa referência a ser um personagem de “um conto de Allan Poe”, escritor norte-americano que criou o gênero policial e deu vazão aos

sentimentos de morbidez, terror, morte e solidão em sua obra. A própria expressão de ser visto como “uma ameaça para a sociedade” confirma o sentimento opressivo experimentado por Bob Dylan. Ele reafirma mais uma vez não ser “porta-voz seja do que for” e se defende alegando que escrevia “canções” e não “sermões”, por isso não poderia ser considerado um profeta, um salvador ou um messias, para usar suas próprias palavras.

Por fim, o último trecho a ser ressaltado nesta entrevista é o que se refere à discussão sobre ser uma celebridade:

Ed Bradley: O que pretende dizer quando escreve que “a coisa divertida da celebridade é que ninguém acredita que seja você”?

Bob Dylan: As pessoas dizem: “Você é aquele que eu penso que você é?” e eu respondo: “Não sou!” e as pessoas dizem: “Sei que é!” e eu respondo: “Ok!” e eles dizem: “Sim?” e dizem a seguir “Não é verdade! Não, você não é ele!...” e assim podemos ir até ao infinito...

Ed Bradley: Frequenta os restaurantes agora?

Bob Dylan: Não me agrada comer em restaurantes...

Ed Bradley: Porque as pessoas vêm perguntar: “É você”?

Bob Dylan: Sim, isso acontece sempre.

Ed Bradley: E não está habituado?

Bob Dylan: Não.

Dylan se utiliza de diálogos que correspondem ao que acontece em sua vida para demonstrar como é o assédio dos fãs. Ele ancora essa situação, portanto, em uma situação real, através de debreagens internas, que simulam uma conversa e que transmitem o efeito de sentido de que o que ele está descrevendo é o que de fato acontece em sua vida. Dylan demonstra que, apesar de ter aproximadamente meio século de carreira artística, ele ainda não se acostumou com seu papel de pessoa célebre, de olimpiano, para usar o termo de Edgar Morin.

O que se conclui do discurso de Bob Dylan ao longo da entrevista é uma profunda coerência, sempre defendendo sua opinião de forma simples e ponderada, sem jamais elevar o tom, embora às vezes adote ironias ou aparente certo desinteresse em responder perguntas que em nada diferem das perguntas que lhe faziam no começo da carreira. De todo modo, novamente ele marca sua posição e renega o papel de “porta-voz” da geração a todo o custo, revelando o quão insensata essa etiqueta lhe parece agora com os anos de distanciamento dos eventos dos anos 1960, que deram margem a esse tipo de abordagem com relação a sua pessoa artística.

Com a perspectiva do espaçamento do tempo e a possibilidade de reflexão, Bob Dylan desmonta os acontecimentos a que era submetido, tal como o assédio dos fãs¹⁴⁴, expondo o ridículo da situação, tanto para os jornalistas, quanto para seus seguidores quanto para ele próprio, na medida em que se via em um turbilhão de fatos que ou não lhe diziam respeito, sobre os quais ele sequer tinha conhecimento ou interesse para opinar, ou não tinham a menor relevância em serem veiculados pela imprensa, pois diziam respeito exclusivamente a sua vida pessoal.

¹⁴⁴ **Ed Bradley:** As pessoas iam a sua casa?

Bob Dylan: Sim.

Ed Bradley: Para fazer o quê?

Bob Dylan: Para discutir comigo política, filosofia, agricultura orgânica, e coisas do tipo...

Ed Bradley: E o que você sabe de agricultura orgânica?

Bob Dylan: Nada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Confrontadas as análises dos textos das canções com as entrevistas, é possível chegar a algumas considerações sobre a postura adotada por Bob Dylan em toda sua carreira, uma postura firme e coerente de sempre negar ser um cantor de protesto. No entanto, a análise de suas músicas não permite deixar dúvidas sobre o fato de ele ser um cantor de protesto.

Ora, de que maneira é possível explicar esse contraste?

A explicação para a refutação em se assumir como cantor de protesto está no fato de que agindo assim, Bob Dylan se protegia tanto do público quanto da imprensa, manifestando certo grau de controle sobre sua imagem. Tanto Bob Dylan quanto os Beatles demonstraram certo arrependimento pelo preço da fama, com o ônus de serem vistos tanto como salvadores – no momento em que correspondiam às expectativas dos fãs – quanto como traidores – quando frustravam essas expectativas do público.

Porém, se serviu para resguardar Bob Dylan, essa postura ofereceu como contrapartida uma impossibilidade de caracterizá-lo como um herói, visto que ele não redime sua comunidade, preferindo seguir sua convicção estética e artística, dando um novo rumo a sua carreira ao partir para o estilo do rock. Dessa forma, torna-se mais pertinente caracterizá-lo como um ídolo, papel que a partir da própria etimologia da palavra (“representação material de entidade imaterial, do grego *eidolon*) se confunde com o do xamã, tal como na concepção de Campbell discutida nesta monografia.

Na análise das canções é possível identificar alguns temas que as caracterizam como sendo de protesto. Comentários sociais denunciam a miséria e a pobreza de setores da sociedade norte-americana, humanizando os personagens, enquanto outros textos pretendem conscientizar o ouvinte sobre a situação de mudança pela qual a sociedade está passando naquele momento. Em maior ou menor grau, as canções fazem referência a uma oposição entre a situação de dominação e a de liberdade.

Nas entrevistas, Dylan renega o papel de “Porta Voz da Geração” e o de cantor de protesto, com expedientes que vão desde a negação expressa de modo enfático no próprio enunciado, quanto na criação de situações absurdas ou *nonsense*, esvaziando o sentido das entrevistas, porém conferindo um significado de refutação para as expectativas da imprensa e do público.

Essa recusa em aceitar os papéis impostos pelos meios de comunicação e pelo público expressa uma aguda consciência de como lidar em liberdade com as

expectativas depositadas em sua figura. Ao se descolar dos rótulos, não se deixando manipular – ou, antes, reagindo à tentativa de manipulação –, Bob Dylan mostra habilidade nesse jogo.

O interesse de Bob Dylan está menos no plano do conteúdo do que no plano da expressão, preocupação primordial de um artista, que vê no plano da expressão maiores possibilidades de organizar suas estratégias discursivas do que no plano do conteúdo, em que está restrito a determinadas formações ideológicas.

Ele conseguiu criar uma *persona* identificada com o movimento *folk*, com canções de protesto, que teve posição marcante num contexto em que setores antes minoritários no país – principalmente o dos jovens, beneficiados pelo reconhecimento de sua condição, criando o conceito de adolescência, com uma música que expressava a revolução de valores comportamentais. Contudo, a maneira encontrada para continuar seguindo seu desenvolvimento artístico foi não se limitar a ser um cantor de protesto, o que o obrigou à criação de uma nova máscara – a de roqueiro, com um ritmo de vida ditado pela aventura, pelas drogas e pelo álcool.

A autenticidade e a autoridade que adquiriu ao longo de quase cinco décadas tocando música fazem com que Dylan esteja no controle do seu mito, como sugere Marshall: “Dylan sabe que o jogo está sendo jogado e sabe que ele é bom no que faz”¹⁴⁵ (2007, p.275).

Essa confiança permite a Dylan declarar que “você está falando com uma pessoa que *possuiu* os anos 60...Eu sou os anos 60 – quem vai discutir comigo? Eu posso dá-los a eles se quiserem. Você pode dar a eles”¹⁴⁶ (MARSHALL, 2007, p.276). Parece difícil discordar, dada a sua importância naquele contexto e o seu papel central na evolução da música popular norte-americana do período.

Esta pesquisa espera ter contribuído para que a relação entre artista e público, mediada pelos meios de comunicação, seja pensada de maneira menos ingênua e mais aprofundada, discutindo a formação de mitos e como eles explicam determinados comportamentos na sociedade, tendo em vista também o papel do jornalista como produtor de sentido neste processo.

A análise semiótica greimasiana e a visão oferecida pela análise do discurso, em menor escala, foram os instrumentos adotados para desvendar – ou, em uma perspectiva

¹⁴⁵ “Dylan knows the game being played and he knows he’s good at it” (tradução nossa).

¹⁴⁶ “You’re talking to a person who *owns* the sixties...I own the sixties – who’s going to argue with me? I’ll give ‘em to you if you want ‘em. You can give ‘em” (tradução nossa).

sempre cética como convém à ciência – para oferecer subsídios que ajudem a explicar a postura contrastante entre o significado das letras e as declarações nas entrevistas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. et al. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. (org.) **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo, Atual, 1988.
- BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1975.
- BAUDRILLARD, J. **La société de consommation**. Saint-Amand: Denoël, 2004.
- BRANDÃO, J. S. “Introdução ao mito dos heróis”. In.: **Mitologia grega**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001 (v.3).
- BROWN, Norman. **Vida contra morte**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- _____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- CASTELO, J. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DANTAS PINTO, P.H. A construção da eternidade: indústria cultural e mitologia urbana. **História, imagem e narrativas**, v.3, n.2, p.88-110, 2006.
- DEMARIA, C. **O cinema e a reconstrução do personagem: estudo sobre a reapropriação da celebridade Kurt Cobain a partir do filme Last Days**. Belo Horizonte: UNI-BH, 2008. (Monografia de conclusão de curso de Comunicação Social).
- DUBOIS, J.et alii. **Dicionário de lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- DYLAN, B. **Crônicas: volume um**. São Paulo: Ed. Planeta, 2005
- EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERREIRA, Neliane Maria. Paz e amor na era de aquário: a contracultura nos Estados Unidos. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, v.33, n.18 esp., p.68-74, 2005.

FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1994.

_____. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2002.

GHISI, Valéria. O conhecimento trágico da psicanálise. **AdVerbum: Revista Digital de Filosofia da Psicanálise, Filosofia da Psiquiatria e Filosofia da Psicologia**. V.3, n.1, p. 38-49, 2008. Disponível em: <http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/Vol3_1/o_conhecimento_tragico.pdf>

GILMORE, M. **Ponto final**: crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUIMARÃES, Eduardo... [et al]. **A Palavra e a Frase**. Campinas: Ed. Pontes Editores, 2006.

GUINSBERG, Allen. **Uivo e outros poemas**. Trad. de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984.

HEYLIN, Clinton. **Behind the shades revisited**. New York: HarperCollins, 2003.

_____. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**: um ano na vida dos Beatles e amigos. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

HINTON, Brian. **Bob Dylan**: gravações comentadas & discografia completa. São Paulo: Larousse, 2009.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

KOTHE, F. **O herói**. São Paulo: Ática, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1987.

MARSHALL, L. **Bob Dylan**: the never ending star. New York: John Willey & Sons, 2007.

MARCUS, Greil. **Like a Rolling Stone**: Bob Dylan at crossroads. New York: PublicAffairs, 2006.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **As estrelas – mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1989.

MUGGIATI, R. **Rock: do sonho ao pesadelo**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.

_____. **Rock: o grito e o mito**. Petrópolis: Vozes, 1981.

NEWPORT **Folk Festival**. Disponível em: <http://www.members.tripod.com/farinafiles1/Newport.htm> Acesso em abril de 2010.

PEREIRA, C. A. M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RODRIGUES, R. F. L.; BOLLELA, M. F. de F. P. **A voz discursiva de Bob Dylan na cenografia de "Blowing in the wind"**: uma caracterização do gênero das canções de protesto. In: 6o Conape Unicep, 2007, São Carlos/SP. Anais do 6o Conape Unicep, 2007.

ROSZAK, Theodore. **Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SOUNES, H. **Dylan: a biografia**. São Paulo: Conrad, 2002

SOUZA, B.E.; BASTOS, P.F. **Madonna: do lixo ao mito**. São João da Boa Vista: UNIFAE, 2006. (Monografia de conclusão de curso de Comunicação Social).

TOSCHES, Nick. **Criaturas flamejantes**. São Paulo: Conrad, 2005.

DOCUMENTÁRIOS

NO DIRECTION HOME. Direção: Martin Scorsese. Produção: Margaret Bodde, Susan Lacy, Jeff Rosen, Martin Scorsese, Nigel Sinclair, Anthony Wall. Intérpretes: Bob Dylan, Joan Baez, Liam Clancy, John Cohen, Allen Ginsberg, Mickey Jones, Al Kooper. Rio de Janeiro: Paramount Pictures Brasil, 2005. 201 min. Documentário. DVD vídeo. Colorido.

DYLAN SPEAKS: the legendary Press Conference in San Francisco, EUA, 1965. Laser Company, 2008. 53 min. Entrevista coletiva. DVD video.