



Bob Dylan: o mestre das máscaras

Luís Carlos S. BRANCO ⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-0726-6560>

Resumo

Desde os primórdios da sua carreira, Bob Dylan investiu criativamente na recriação permanente e cíclica da sua *persona* pública, encarando-a como uma construção artística, uma ficção criativa, interligada com os seus poemas e as suas canções. Assim, as suas múltiplas autorrepresentações devem ser analisadas em paralelo com os seus trabalhos musicais e literários, pois, a cada nova fase artística, o cantautor fez corresponder uma identidade dele próprio, enquanto autor e figura pública, antitética em relação à anterior. Esta sua heteronímia performativa e especular levanta várias questões de trânsito e fronteiras entre obra e autor que pretendo explorar. Entre elas: a literatura enquanto performance, a identidade como construção fluida e poética em permanente devir, a pós-modernidade, etc.

Palavras-chave: Bob Dylan; *Dramatis Personae*; Literatura Performativa; *Modern Times*; *Never Ending Tour*.

Bob Dylan: the masquerade master

Abstract: Since the beginning of his career, Bob Dylan has invested creatively in the permanent and cyclical recreation of his public persona, seeing it as an artistic construction, a creative fiction, interconnected with his poems and songs. Thus, his multiple self-representations must be analyzed in parallel with his musical and literary works, because at each new artistic period, the singer-songwriter has reconstructed his own identity, as an author and public figure, antithetical to the previous one. This performative heteronymy naturally raises several questions of transit and boundaries between the *oeuvre* and its author that I intend to analyse. For instance: literature as a performative art, identity as a fluid and poetic construction in permanent becoming, postmodernity, etc.

Keywords: Bob Dylan; *Dramatis Personae*; Performative Literature; Modern Times; Never Ending Tour.

ⁱ Doutorando em Estudos Culturais, Universidade de Aveiro, Portugal.
e-mail: lcrsb@campus.ua.pt

Todo o espírito profundo necessita de uma máscara
(Friedrich Nietzsche, 1886)

Dylan, o *Flower Power* e Leonard Cohen

Associar Bob Dylan ao movimento *hippie* é, em grande medida, um erro. Ele, de facto, andou algum tempo na dianteira da contracultura jovem norte-americana dos anos sessenta, mas cansou-se muito depressa.

A sua relação com esse caldo cultural, eivado de utopia (e alguma ingenuidade) política, durou praticamente o mesmo escasso tempo que durou a sua relação íntima com Joan Baez, a bela trovadora de longos e sedosos cabelos azeviche, com quem Dylan partilhou o palco em algumas manifestações, mas que, tal como ela relata em várias entrevistas, o cantautor enfatiou-se depressa e simplesmente deixou de responder aos inúmeros convites que lhe faziam para que participassem em marchas e manifestações de teor político. Aliás, desde essa altura, desde os seus vinte e três anos, que não lhe conhecemos grande comentário públicos de teor político.

Paralelamente, associá-lo à *Beat Generation* redundava noutra imprecisão. A esse respeito, o próprio Dylan é absolutamente claro, afirmando que o célebre romance, epítome do movimento *beatnik*, *On The Road*, de Jack Kerouac foi, durante um brevíssimo trecho, a sua bíblia, mas que rapidamente deixou de o ser: “Este livro tinha sido como uma bíblia para mim. Mas já não era. Ainda gostava das frases poéticas, dinâmicas e ofegantes, que voavam da caneta do Jack, mas aquela personagem do Moriarty parecia agora deslocada, sem propósito” (DYLAN, 2005, p. 49).

De modo frontal, em várias ocasiões, referindo-se às inglórias utopias dos anos sessenta, afirma que já há muito pressentira “a porcaria” que aí vinha. Aliás, se há coisa em que Dylan nunca foi pródigo, foi em ser ingénuo em relação à humanidade e às suas pretensas boas intenções; foi sempre desconfiado dos grandes projetos coletivos. Um pouco mais à frente, reitera: “não me via como um cantor de protesto [...] tinha havido um grande engano” (DYLAN, 2005, p. 67).

Este trabalho foi realizado com o apoio de Bolsa de Doutoramento da Universidade de Aveiro (BD/REITORIA/9316/2020).



Por isso, quando, à entrada dos anos setenta, David Bowie, em Londres, com a sua *queerness* visionária e espacial e, no outro extremo do mapa, em Nova Iorque, Patti Smith com a sua vibrante poesia niilista, em registo *punk*, dançam alegremente em cima do cadáver do movimento *hippie*, Dylan, esse, não apenas há muito já não estava lá como tinha a sua quota parte de contribuição para as devidas exéquias. Pelo menos, desde o lado A, elétrico, venenoso e descrente do álbum *Bring it All Back Home* (compare-se, a mero título ilustrativo, as analogias, mas também as cesuras e os contrastes da capa deste com a capa de *The Freewheelin' Bob Dylan* com o qual Dylan se deu a conhecer enquanto autor). Ou, já sem margem para dúvidas nenhuma, em agosto de 1965, aquando do lançamento do polémico *Highway 61 Revisited*, álbum charneira e divisor de águas na sua carreira, que foi escrito contra si mesmo, contra o cantor *folk* que fora, e desagradou, à época, profundamente aos seus admiradores.

Ao som *folk*, com palavras de protesto e com solos da emblemática harmônica de cantautor, contrapunha, agora, em meados dos *sixties*, palavras agônicas e descrentes, acompanhadas pelo muro sonoro e estridente de guitarras elétricas. Os puristas do *folk* e das manifestações contra a guerra do Vietnã, que antes tinham elevado Dylan ao panteão dos deuses como o mais dotado e melhor representante de si mesmos, não lhe perdoaram o gesto. Os fãs, tal como podemos ver nos registos em vídeo da época, chamam-lhe Judas (papel que ele toma para si, não apenas nesta altura, mas também noutras, com visível gosto) e repudiam-no. E porquê? Porque ele antecipou o futuro e anunciou o funeral quando muita gente ainda estava em plena festa, num prolongamento irrealista das flores utópicas e lisérgicas de São Francisco e do primeiro *Woodstock*. O cantor pressentia que tudo se iria esfumar e dava disso testemunho na sua obra, cada vez mais eclética e menos politizada. A generosa ilusão, para ele, durara pouco.

A personagem feminina, sofisticada e desorientada da canção “Like a Rolling Stone”, ao contrário da interpretação mais propalada como sendo uma figuração autobiográfica, é, pelo contrário, a alegoria poético-musical dum sonho que, na verdade, nunca chegou a ser. No icônico verso “*how does it feel to be on your own with no direction home? Like a rolling stone*”, temos o escorço e a autópsia do cadáver *hippie*, na ressaca dos ácidos e do sonho do amor livre e do pacifismo (Marcus, 2005). Muito do *não-rosto* de Dylan começou a desenhar-se e a ser perceptível aqui, quando abraçou a “no-direction home” (DYLAN, 1965 a).



Curiosamente, a frenética “Like a Rolling Stone” alternou, em anos consecutivos, nas listas de melhor canção de todos os tempos, votada pelos críticos, com a depurada e plácida “Hallelujah” de Leonard Cohen.

É célebre, e já faz parte da lenda, a conversa que ambos, a certa altura, tiveram, na qual o cantor norte-americano perguntou ao trovador canadense – que foi quem tornou público, mais tarde, esse diálogo – quanto tempo tinha demorado ele a compor “Hallelujah”, ao que Cohen respondeu “quinze anos”, perguntando, por seu lado, a Dylan quanto tempo levava ele a compor “Like a Rolling Stone”, ao que este, de modo significativo, respondeu “Cinco Minutos!”.

Cohen era um autor paciente e minucioso, que demorava imenso tempo a lançar um álbum. Enquanto passou anos num mosteiro de budismo Zen, à procura do *nirvana* e a fugir aos seus vícios e amores falhados, foi roubado e espoliado, de modo traiçoeiro e vil, pela sua *manager* e amiga de há muitos anos. É-nos, no entanto, difícil imaginar Dylan a ser roubado. Se a relação de Cohen com a sua musa foi sempre de natureza tântrica, a de Dylan é suja, ambígua e erótica; em vez dum templo, prefere um qualquer vão de escada poeirento noite-dentro.

Dylan enquanto vários

Invariavelmente, após consolidar uma sólida imagem artística (e uma correspondente *persona publica*) junto do público, o bardo norte-americano desferiu inesperadamente um golpe de morte, sem apelo nem agravo, através duma inequívoca contra-imagem. Foi o que sucedeu ao Dylan, jovem e genial cantautor de protesto, esfaqueado em frente ao espelho, por um outro Dylan agnóstico e niilista, de guitarra elétrica nas mãos, com o penteado certinho agora revoltado, imitando Beckett. Mas estoutro figura também terá os seus dias contados: ciclicamente, todos os Dylan morrerão às mãos desapiedadas do seu autor. Por isso é que, de fato, sabemos muito pouco sobre acerca dele e tem sido muito difícil prever as suas reações e os caminhos que trilhará.

Nesse sentido, podemos falar de uma consabida heteronímia performativa. Ou seja, uma heteronímia que não se limita somente à escrita das letras-poemas, mas tem uma tonalidade holística, para a qual contribuem, de igual modo, a música, as imagens dos discos e *flyers* dos concertos, a indumentária, e, sobretudo, o modo como



o próprio cantor se apresenta ao mundo, através de entrevistas e aparições públicas e, no seu caso, até mesmo no silêncio deliberado e no afastamento da vida pública, que se torna, por essa via, significativo e comunicante. A sua própria *persona* artística é alvo de tratamento poético.

Por isso, com propriedade, Scobie tem-no comparado a um ator da Grécia clássica, que através de várias máscaras, desempenhava as personagens todas duma peça. Ele afirma que o cantor, de modo análogo, multiplica a sua identidade e que, deste modo, “identity itself become an artistic construct” (SCOBIE, 2003, p. 47). Ou nas palavras do próprio Dylan, “All I can do is be me, whoever that is”. Ou, como também ironicamente dirá “I’m glad I’m not me” (PENNBAKER, 1967). O que, na verdade, é uma outra forma de embaralhar os dados do seu permanente jogo identitário. O corpo do cantor é, ele próprio, utilizado como tela, como página na qual ele se escreve e reescreve e se redefine permanentemente. Ou seja, há uma “utilização do corpo como parte constitutiva da obra, como suporte artístico” (LEAL, 2012)

O filme *I’m not There*, de 2007, realizado por Todd Haynes, procura ilustrar esta pluralidade performativo-identitária de Dylan. Diferentes atores representam os seus diferentes Eus. Christian Bale representa o Dylan cantor de protesto e também o posterior Dylan evangelizador, convertido ao mais dogmático cristianismo. Cate Blanchet, por sua vez, responde pelo Dylan elétrico e niilista. Richard Gere dá corpo ao Dylan rural e amante de *country music*. E Heath Ledger é o Dylan sofredor e com o fardo de relações amorosas falhadas a pesar-lhe nos ombros. Ben Whishaw, significativamente, encarna, no filme, Rimbaud. Aliás, o poeta francês, para Dylan, é muito mais do que mera influência poética, é uma entidade intrínseca, sentida na pele (Dylan, 2005). No *in sleeve* do álbum *Desire*, ele chega mesmo a afirmar que segue as pegadas de Rimbaud. O visionarismo do vate francês, aliado a uma noção da escrita multissensorial e, sobretudo, uma constante fuga de si mesmo, uma intensa busca pelo Outro que há em si (relembremos o famoso “Je suis en Outre”, proferido por Rimbaud) são certamente caros a Dylan, como se pode inferir das múltiplas *personae* que engendra para si mesmo e que estão bem figuradas no referido filme.

Portanto, a única coisa que podemos assegurar, sem grande risco de errarmos, é que o *songwriter* detesta a consensualidade. Para ele, que sempre achou a cultura dominante aborrecida e previsível, que sempre indagou uma República Invisível, incrustada no imaginário, como várias vezes tem proclamado (MARCUS,



1997), a unanimidade e o aborrecimento são os seus verdadeiros inimigos mortais. Talvez, por isso, esteja sempre em constante fluxo, em permanente fuga criativa.

E é principalmente por essa razão – não por ser o fabuloso poeta que é, capaz de queimar o coração de quem o escute com dois ou três versos, nem o criador de mundos ficcionais e personagens inesquecíveis, por onde subterraneamente perpassa uma história alternativa da América e onde se vislumbra uma república imaginada e contingente à real (MARCUS,1997), que também é, nem pela obra lírico-musical, eivada de fiascos artísticos, mas também com imensos *punti luminosi*, com muito de romanesco e de saga (norte americana) – que o prêmio nobel da literatura lhe assentou como uma luva: porque não é consensual e é altamente polêmico. Este músico-poeta, este aedo que não sabemos exatamente quem é, mas que responde pelo pseudônimo/heterônimo de Bob Dylan, parece só amar uma coisa: ver as pessoas divididas acerca de si. E isso o alimenta. Tem sido contra a imagem que elas têm dele que ele tem construído a sua carreira. Sempre que lhe tentam colocar uma qualquer etiqueta, ele rasga-a.

Precisamente, desde os, agora, longínquos anos sessenta, que ele parece construir a sua identidade num determinado sentido, levando o seu público com ele, para, logo que se aborrece ou surge a oportunidade, desfazer essa mesma imagem à frente daqueles que a idolatravam e acarinhavam. Só isso explica o prazer, o gozo que tinha ao ver, como sucedeu tantas vezes, metade do público a aplaudi-lo e outra metade a apupá-lo. Ele próprio numa famosa entrevista, nos anos 80, afirmou em tom sério: “I’m only Bob Dylan when I have to be”, e quando lhe perguntam quem é ele quando não está a ser Bob Dylan, ele respondeu de modo lacônico, mas significativo, “Myself” (SCORSESE, 2005).

Assim sendo, sabemos muito pouco sobre ele de relevante, talvez dois ou três fatos, não mais. Podemos afirmar, por exemplo, que a sua ambição artística é desmedida. Sublinhe-se que, se ele nunca quis ser consensual, por outro lado, quis, e tudo fez para ser (sempre) relevante em termos artísticos e culturais.



Roubar pensamentos: intertextualidade e intermusicalidade na obra dylaneana

Em relação à afamada vasta cultura de Dylan, convém desfazer alguns possíveis equívocos. Ela, como quase tudo que rodeia o cantor, ela está, sobretudo, ao serviço da sua obra.

A voracidade cultural e bibliófila de Dylan, atento apreciador dos clássicos gregos, mas também de Dante e de Poe, passando pelo romance oitocentista de Balzac e Tolstoi, com uma paragem deliberada, depois, em alguns poetas maiores, como o russo Pushkin, que tanto admira, mas também, Lord Byron, Coleridge e Shelley, cujos longos poemas leu e estudou, decorando mesmo alguns dos seus versos, cujos esquemas rimáticos e prosódicos transplantou, numa primeira fase, com profícuos resultados, para as suas letras. Leitor também da fluida *stream of consciousness* de Joyce e Faulkner, com quem terá aprendido a utilizar de modo expedito a multiplicidade de pontos de vista, observável na confluência de vozes díspares e antitéticas que escutamos nas suas letras.

Bowden, reportando-se à literatura oral, aos aedos gregos e às canções trovadorescas, conecta a poesia de Dylan a essa tradição na qual a poesia estava também impregnada numa vocação narrativa, presencial. E refere os efeitos e potencialidades da arte musical de Dylan como Literatura Performativa (BOWDEN, 1982). Outros autores, noutros moldes, como Greil Marcus ou Christopher Ricks, também analisam os dispositivos literários dylaneano em correlação com as grandes narrativas orais. Ricks, por exemplo encontra ecos intertextuais nas letras do cantor com a *Bíblia* e com conceitos eminentemente teológicos: justiça, castigo, pecado, redenção, etc. Em parte, por isso, muitas das suas letras funcionam como romances em miniatura, como escorços habitados por um sopro épico, recorrendo, por vezes, à estilística faulkneriana, no entrelaçar coral da sua diegese. Leiam-se e confirmem-se estas características em, por exemplo, “Subterranean Homesick Blues”, “It’s All Right, Ma (I’m only Bleeding)” ou “Cold Irons Bound”. E, claro, não valerá a pena alongarmos muito, referindo os poetas e romancistas *beat*, desde Burroughs a Ginsberg – que o terá apresentado aos Beatles – dos quais foi amigo e *compagnion de route* durante um marcante, brevíssimo e equivocado, como dilucidado atrás, período, os anos 1960.



Para além duma ampla e eclética enciclopédia literária, o cantor, cineclubista durante muito tempo, conhece também, de modo exaustivo, a enciclopédia fílmica, tanto nas suas entradas europeias como nas norte-americanas.

Admirador da cinematografia de Godard, Tarkovsky e Fellini (com quem compartilha, na minha opinião, um lastro inquiridor autocentrado e iconoclasta), mas também de Ford e Welles. Visionou, portanto, incontáveis *westerns* e filmes do mais puro *avant-garde*. A canção “*Desolation Row*”, por exemplo, está pejada de intertextos cinematográficos. Além do mais, foi assíduo frequentador de galerias de arte. É conhecida a sua admiração por Braque, por Rouault, por Bonard e pelo contemporâneo e amigo Red Grooms. Tem uma particular afeição por Picasso, que diz ser um “revolucionário da arte”, aquilo a que também ele sempre aspirou. Leia-se a astuta comparação que faz entre a arte de escrever canções e a arte picassiana:

Mais tarde, dei comigo a desmontar a canção, tentando perceber o que é que a fazia funcionar, porque é que era tão impressionante. Consegui perceber que nela tudo era ao mesmo tempo aparente e visível, ainda que à primeira vista não se desse por isso [...] Era como o quadro *Guernica* de Picasso (DYLAN, 2005, p. 204).

Como seria de esperar, o cantautor é um estudioso paranoico e obsessivo do vasto cancionero musical norte-americano. Tem um conhecimento erudito sobre o *folk*, *country* e *blues*. A esse propósito, lembre-se que a sua primeira obra é um álbum de versões no qual revisitou, *de motu proprio*, o cancionero tradicional norte-americano; pseudonimicamente intitulado *Bob Dylan* (Bob Dylan é um pseudônimo; o seu nome civil é Robert Allen Zimmerman) e lançado comercialmente a 19 de março de 1962. Marcus sublinha, de modo inequívoco, o imenso caldo musical que compõe o heterogêneo perfil artístico do cantor e de como, a partir dele, tem construído paulatinamente a sua própria obra (MARCUS, 1997).

No entanto, não se deve depreender a partir dos vastos conhecimentos artísticos e culturais de Dylan, que ele seja alguém com grandes preocupações filosóficas ou mesmo estéticas (a sê-lo, sê-lo-á de modo absolutamente indireto e circunstancial). Ele não perde muito tempo com questões metafísicas. Pois, para lá duma curiosidade onívora, que parece ser inata nele, ele aprende o mais possível *apenas e só* para, depois, poder usar essas ferramentas nas suas próprias criações. Faz parte do modo como encara o seu *métier*. Assertivamente, Mellers (1984, p. 121) explicita essa questão assim:



But it is important to recognize that influences with Dylan are never more than skin deep; they mean no more than that he was alive in a world where other things happen. Everything is re-created in his performance which is also composition; and in his composition, which is also performance. What matters is what Dylan does, not what he absorbs (MELLERS, 1984, p. 121).

A este propósito, atentemos nas seguintes considerações de Paul Zumthor um dos mais proeminentes estudiosos da relação entre literatura e performance, em relação ao formato da canção, entendido, essencialmente, como literatura performativa, por via de uma constante recriação, o que, como podemos observar na citação supra, é algo caro a Dylan, que nunca interpreta as suas canções do mesmo modo:

Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma "forma": não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado [...] porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. [...] A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na "performance" (ZUMTHOR, 2021, pp. 28-29).

Quando, ainda jovem, vindo de uma comunidade judaica tradicional, chegado do seu Minnesota natal, pôs a sola das botas, pela primeira vez, na Nova Iorque dos seus sonhos e na meca artística e intelectual de *Greenwich Village*, resolveu visitar o seu ídolo e antecessor, o exímio *songwriter* Woodie Guthrie, no manicômio, onde este residia. Ele ter-lhe-á dado um conselho que Dylan guardou preciosamente para toda a vida. Disse-lhe para ele roubar a melodia de uma qualquer canção tradicional, a alterá-la depois, recriando-a, e escrever por cima dessa base uma grande letra. É isto que faz uma grande canção, diz-lhe Guthrie. As palavras são o mais importante (Dylan, 2005, p. 46). O jovem escritor de canções nunca mais esqueceu essa passagem de testemunho, nem do incitamento à criativa *ladroagem criativa*.

Há, de facto, amiúde uma. apropriação de materiais alheios, para, em seguida, os recriar e manipular criativamente. Nisso, Dylan é pós-moderno, pois, em grande medida, a sua arte e pensamento escoram-se em obras alheias, às quais aduz, depois, a sua marca autoral. E fá-lo de modo tão pessoal que, por vezes, pouco resta das obras iniciais que tomou como inspiração. Por exemplo, repare-se que *Tempest*



(DYLAN, 2012) tem como gatilho inspirador a homônima peça shakespeariana, mas não a espelha, antes a transforma e recria de modo próprio. Não por acaso, um dos passatempos dos fãs é tentar deslindar a plêiade de referências que enformam os seus trabalhos, já que nem sempre elas são facilmente detetáveis.

O Pós-Modernismo, aliás, embora com raízes anteriores, deve ser situado no século XX e está enformado por alguns conceitos chave: o sucumbir das grandes narrativas civilizacionais, a proclamada morte da História, o primado da imagem, a globalização, a dita morte do sujeito e, em consequência, a noção de uma identidade fragmentada, sempre em demanda e (re)construção contínua. (Cf. ANDERSON, 2005). Estes e outros tópicos adjacentes podem ser encontrado, confluentemente, em autores díspares, como, por exemplo, Michel Foucault e Jean-François Lyotard.

No entanto, no contexto deste artigo, Pós-Modernismo, refere-se mormente às práticas artísticas, em ligação com o elemento social e com um certo artivismo, escoradas nos elementos supramencionados, as quais tiveram o seu início nos anos sessenta e se estenderam até aos anos oitenta, onde, precisamente, as artes comprometidas com o Pós-Modernismo tiveram o seu zénite.

Assim, o estilhaçar da noção de criação *ex nihilo* e do génio individual e o sequente uso reiterado do pastiche e da intertextualidade são tudo elementos a ter em conta neste âmbito e ajudam a deslindar a obra dylaneana Thomas Bonnici afirma que: “o pós-modernismo é a cultura do pastiche que não pode ser confundido com a paródia (imitação e escárnio). [...] Os textos pós-modernos não fazem meras alusões a outros textos, mas os incorporam, rompendo qualquer distância crítica entre ambos” (p. 28). No mesmo sentido, Eduardo Jorge Duque refere: “encontramo-nos numa situação de fragmentação cosmovisional, de pluralidade de referentes de sentido” (DUQUE, pp. 7-10). E é isso que podemos encontrar em Dylan. A esse propósito, atente-se no que o próprio cantor afirmou, num recôndito e esconso texto que faz parte do encarte do álbum *The Times They Are A-Changin'*:

Yes, I am a thief of thoughts
 Not, I pray, a stealer of souls
 I have built and rebuilt
 Upon what is waitin`
 For the sand on the beaches
 Carves many castles
 On what has been opened
 Before my time
 A word, a tune, a story, a line
 Keys in the wind to unlock my mind



And to grant my closet thoughts back yard air
 It is not of me to sit and ponder
 Wondering and wasting time
 Thinking of thoughts that haven't been thunk
 Thinking of dreams that haven't been dreamt
 And new ideas that haven't been wrote
 And new words to fit into ryme
 (if it rymes, it rymes
 If it don't, it don't
 If it comes, it comes
 If it won't, it won't) (DYLAN, 1964, texto inserido no encarte de
The Times They Are –Changin`)

Morrer e ressuscitar as vezes que forem necessárias

Em suma, Dylan, o larápiocriador e desfigurador do seu próprio rosto, se, por um lado, nunca quis estar sentado na posição estática e incômoda do trono, por outro, ambicionou sempre a coroa e desdenhou sempre dos outros oponentes. Quis sempre que a sua obra fosse impactante, no presente mais imediato, mas também na memória futura, nunca olhando a meios para atingir esse fim. Leu, viu e escutou famelicamente tudo a que teve acesso, transpondo, enxertando depois essas matérias vivas nas canções de sua lavra. Copiou sequências harmônicas e linhas melódicas das mais heteróclitas proveniências e fontes: desde material artístico do coetâneo colega de ofício até aos versos do colega de há cem, duzentos anos, sejam eles Platão ou Shakespeare, ou um qualquer poeta obscuro da guerra civil norte-americana. No entanto, e é bom frisá-lo, Dylan, ao contrário de outros, assumiu sempre o surripianço e nunca deu demasiada importância a essa parte do seu processo criativo - até porque, melhor do que ninguém, sabe que o roubo sem talento é plágio, e o roubo, como ele o faz, com gênio criador - é a apropriação carnal e pós-moderna da obra de outrem, e assim tem sido, desde pelo menos o mito de Prometeu.

A ele que não tem rosto e foge a sete pés de qualquer tentativa de fixação identitária, somente lhe interessa a manutenção da coroa. Pode tê-la deixado fugir muitas vezes, mas nunca a perdeu de vista e o seu gozo foi sempre o de a recuperar, uma e outra vez. Ele, o menino-prodígio, que Allen Ginsberg se encarregou de categorizar como gênio absoluto, comparando-o a Whitman, e por quem os *Beatles* atravessaram o oceano para o beija-mão e para que lhes explicasse, a eles, os imperadores Pop-Rock do mundo, como é que se deve fazer uma canção. Lennon utilizará despudoradamente ideias musicais dele: ouça-se e confronte-se “*Norwegian*



Wood” ou “Working Class Hero” com as canções *folk* iniciais de Dylan e retire-se a respectiva ilação. O próprio Dylan o acusou de roubo.

Dylan nunca quis ser porta-voz de coisa nenhuma, nem sequer quis estar associado a qualquer gênero musical; talvez por isso, experimentou quase todos, mas, não tenhamos ilusões, quis sempre continuar a ser o melhor; o que abre caminhos aos outros, o primeiro a entrar neles. E convenhamos, sem margem para grandes dúvidas e em larga medida, tem-no conseguido.

Aparentemente nunca relevou os prêmios que lhe foram atribuídos. Não há registro dele a dar-se ao trabalho de comparecer nas cerimônias de entrega, seja nos *grammys*, no palácio de Versalhes ou nos óscares, que também já ganhou. Quando muito, manda alguém por ele, ou envia um vídeo em que aparece a agradecer e a pedir desculpa por não comparecer, mas está “a trabalhar, com concerto agendado para este mesmo dia”. Não comparece, mas sabe de certeza o significado dos prêmios e, mais ainda, o significado de não os ir receber. Não espanta, por isso, que não tenha ido receber o nobel, nem que no texto de agradecimento tenha feito comparações entre o seu trabalho e o de Shakespeare.

Dylan, o sem rosto, mostra-se indiferente a tudo o que não seja a sua obra e a afirmação duma pura e potente vontade de Ser – cuja identidade se encontra nessa própria afirmação autotélica e em mais lado nenhum. Então, se, por um lado, temos um Dylan forte, autodeterminado, que parece pairar acima do comum dos mortais, por outro, temo-lo também, no polo oposto, como piedoso crente, temente a Deus. Passou por uma fase proselitista cristã, correspondente aos álbuns *Slow Train Coming* e *Saved*, de 1979 e 1980 respetivamente. Greil Marcus é particularmente severo relativamente a essa fase evangelizadora de Dylan:

What we´re faced with here is really very ugly. What is new is Dylan´s use of religious imagery not to discover and shape a vision of what´s at stake in the world but to sell a prepackaged doctrine he´s received from someone else(..) Jesus is the answer and if you don´t believe it, you´re fucked (MARCUS, 2010, p. 96).

Claro que o Dylan evangélico, tal como o Dylan ateu e niilista, são apenas faces identitárias dum constante fluxo e trânsito, que, esse sim, é que podemos reportar como sendo permanente. De todos esses eus, condenados à morte pelo próprio que lhes dá corpo, ficam sempre, para memória futura e regozijo dos amantes da arte *rock*, os discos e as cantigas, como uma espécie de superlativas máscaras funerárias em



forma de música e palavras. Esta será, sem dúvida, uma das razões pelas quais, quando interpreta canções antigas do seu repertório, elas são irreconhecíveis; ele canta-as e dá-lhes forma com o seu Eu atual, e não com aquele que, em tempos idos, as escreveu e interpretou.

Repare-se, Dylan ganhou todos os prêmios que havia para ganhar. E, sempre que o deram como morto, ele fez questão de reaparecer numa nova roupagem e novo eu para tornar a marcar pontos e ser de novo relevante.

Numa das suas ressurreições, sempre em perpétuo e constante retorno, ressurgiu com novo visual e pose e, mais importante que todo o resto, com uma nova estética e diferente abordagem ao processo de feitura das canções. Regressou, então, para vencer de novo em toda a linha; quer artisticamente, quer em termos de prêmios e de vendas. O magnífico e chaplineano intitulado *Modern Times*, posto nas ruas em 2006, transforma-se num grande êxito, e Dylan torna-se a primeira figura viva a estreitar um álbum na *Billboard* em número um, alcançado, aliás, em vários pontos geográficos. E isso numa época, note-se, em que as vendas pelos suportes tradicionais já haviam declinado muito. Foram também atribuídos dois *grammy awards*, relativos a este trabalho. Antes, era dado como morto criativamente e a crítica especializada considerava que, desde os anos 1980, não tinha produzido nada de relevante.

Nesse álbum, vemo-lo ir ao fundo do baú, readaptando a sua voz aos ritmos e harmonias das canções populares dos anos vinte e trinta e ao gingar *jazzy* das *big bands*. Revolve, via Robert Johnson, as entranhas dos *Blues*. E, de algum modo, inspira-se no espólio musical de Tom Waits, cujas citações se ouvem aqui e ali. A portentosa “Ain`t talking” passa a fazer parte do panteão das canções imorredouras e ombreia em intensidade implosiva com “Not Dark Yet” ou a inicial “Dont Think Twice, it`s All Right”.

A poética destoutro novo Dylan, que nos aparece, agora, com um largo chapéu preto e um mefistofélico bigode, é mais contida, mais densa, mais dada às múltiplas figurações do silêncio. Talvez faça, aqui, sentido a proposta de Vila-Matas, na sua obra de inspiração dilanesca, *Ar de Dylan*, na qual uma personagem procura a felicidade no falhanço e outra, um escritor, busca o mutismo absoluto (VILA-MATOS, 2012), pois o cantor sempre soube usar o silêncio a seu favor. As suas retiradas do olhar público foram sempre estratégicas. Este álbum, aliás, foi lançado depois de um bom par de anos em que ele esteve calado e longe do olhar do público.



São lendárias as dificuldades com que costuma presentear os seus músicos. Estes não só têm de saber na ponta dos dedos todo o seu extenso repertório, mais de trezentas canções, como também, só minutos antes do concerto ou já mesmo em cima do palco, é que Dylan lhes revela a *set-list*. Doutras vezes, em pleno concerto, resolve alterar a tonalidade das canções ou a sequência harmônica, obrigando os músicos a improvisarem e a adaptarem-se no momento. Por isso, não é de estranhar que são poucos os músicos que aguentam muito tempo na sua banda. Esta, à imagem do seu líder, está sempre em mutação e não cede ao facilitismo.

Desde o final dos longínquos anos 1980, ele resolveu iniciar uma digressão interminável, a *Never Ending Tour*, fantástica encenação de si mesmo e tentativa de constituição de um lugar identitário em eterna mutação. Repare-se que: “a arte da performance (é) como um território conceitual com clima caprichoso e fronteiras mutáveis; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são tolerados, mas estimulados” (LEAL, 2012). Deste modo, o cantor descansa quando toca e trabalha e sente-se em casa em qualquer quarto de hotel pelo mundo. Está sempre em devir. Precisa somente de escrever canções, de as apresentar num palco e de dividir opiniões, de estar sempre em trânsito pelos reinos ambíguos da sua identidade multiforme. Ele, o fautor da canção Pop-Rock, com a *forma mentis* e (i)material, como hoje a conhecemos, nunca abdicou desse lugar; de quem pela pura força de vontade está sempre à frente dos outros, mas sobretudo de si próprio.

Como Pai de si próprio, como inventor da canção enquanto objeto artístico de alta cultura, teve de se devorar a si mesmo várias vezes e nunca hesitou. E isso, mais do que todo o resto, distingue-o dos outros colegas de profissão. Nunca hesitou em perder tudo e recomeçar do zero. Na mó de baixo ou na mó de cima, não se deu nunca por vencido em nenhuma delas. Estranhou o sucesso e estranhou a queda. Só nunca estranhou a intensa viagem entre ambas. E é essa que sempre buscou intensamente, como quem procura água para aplacar a sede.

A constante (re) invenção de si próprio

Quem mais senão Dylan, o que procura não ter um rosto identitário fixo através de multiformes e proteicas máscaras, poderia fazer duma voz quase risível, cheia de fragilidades como é a sua, a poderosa voz do arauto, capaz de alcançar os mais



altos cumes estéticos e produzir no ouvinte de diferentes gerações a mais sublime comoção estética? Essa voz através da qual Mellers (1984, p. 221), que a conecta a encantamentos e rituais antigos, afirma perpassar:

The landscape and mythology of the wild west and of the texan, arizonan and new mexican deserts, Dylan´s singing may re-discover age-old links between the Hebraic, the Moorish and the spanish, and may also reveal affinities with the starker music of Red Indians (MELLERS, 1984. p. 221).

Aquando do seu já mencionado regresso em 2006, a voz de Dylan tinha desaparecido quase por completo. Estava rouca, estragada, arruinada pelo imparável e desaconselhável uso de quem não para um segundo sequer de cantar e também de fumar. Ele, porém, reverteu essa debilidade, transformando-a num trunfo, fazendo dessa voz, sumida e estilhaçada, o maior dos seus trunfos, jogando com ela, colocando-a num registo liminar entre a coloquialidade e o canto. Na verdade, quase que não canta: recita e entoia, criando assim o perfeito *soundscape* para a sua nova configuração vocal de rapsodo e de recitador (Cf. BOWDEN, 1982). Em princípio, seria do mais elementar bom senso que, para cantar, seria preciso ter, antes de mais, uma voz capaz de o fazer. Contudo, o bom senso não é algo a que ele seja particularmente sensível. E, tal como o seu timbre nasalado se tornou, nos anos sessenta, uma marca distintiva, agora é a sua voz arruinada a tornar-se icónica. Em entrevista concedida a Robert Shelton, disse: “I don´t break the rules, because I don´t see any rules to break. As far as I´m concerned, there aren´t any rules” (*apud* SCORSESE, 2005).

Em resumo, afinal, quem é Bob Dylan? O que sabemos nós agora acerca dele que possamos considerar permanente e fiável, o que sabemos sobre as suas *dramatis personae* ou sobre a sua arte que possamos afiançar que amanhã ele não venha a denegar abruptamente? A sua identidade é uma não-existência, uma não-cristalização. E esta tem sido a sua maior força e o intimíssimo motor da sua poética de ressurreição e da sua durabilidade enquanto artista.

O cantautor norte-americano foi sempre um Outro e o seu rosto foi-se compondo através de outramentos vários. Há outros artistas com um ego enorme, Lennon ou Freddie Mercury serão dois deles, mas no centro do ego destes estavam eles mesmos. Dylan, opostamente, é um enorme ego sem centro. Sem figuração. O seu lugar é a periferia de si mesmo; o seu rosto, a ter uma representação, seria os traços de uma constante e sinuosa linha de fuga. Por isso, quando se escuta que Bob Dylan ganhou o nobel da Literatura ou outra qualquer coisa, deve-se perguntar: mas qual deles, qual



dos Dylan? E qual se seguirá? Num recente documentário, ele proferiu uma frase elucidativa “O objetivo da vida não é encontrarmo-nos, mas, sim, criarmo-nos (Scorsese, 2019).² E isso é o que ele tem feito toda a sua vida. Auto- (re) criação.

² Trad. minha.



Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2005. [1989]

BONNICI, Thomas. “A teoria do pós-modernismo e a sociedade”. *Mimesis*, v. 20, n.º 2. 1999, pp. 25-37.

BOWDEN, Betsy. *Performed literature: words and music by Bob Dylan*. Bloomington: Indiana University Press. 1982.

DETTEMAR, Kevin J. H. (ed.). *The Cambridge companion to Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.

DUQUE, Eduardo Jorge. “A identidade na pós-modernidade: um conceito histórico-hipotético”. *Cadernos do Noroeste*, n.º 21. 2003, pp. 39-52.

DYLAN, Bob. *Crônicas: volume 1*. Tradução de Bárbara Pinto Coelho. Lisboa: Ulisseia. 2005.

DYLAN, Bob. *Canções, volume 1: (1962-1973)*. Tradução de Angelina Barbosa e Pedro Serrano. Lisboa: Relógio D'Água. 2006.

DYLAN, Bob. *Canções, volume 2: (1974-2001)*. Tradução de Angelina Barbosa e Pedro Serrano. Lisboa: Relógio D'Água. 2008.

FILENE, Benjamin. *Romancing the folk: public memory & american roots music*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 2000.

HERDMAN, John. *Voice without restraint: a study of Bob Dylan's lyrics and their background*. New York: Delilah Books. 1982.

KOLLEGE, Rene. *The times they are a-changin': The evolution of rock music and youth cultures*. New York: Peter Lang. 1999.

LEAL, Juliana Helena Gomes. “Literatura e Performance”. *Em Tese*, V. 18, N. 2, Belo Horizonte. 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.18.2.58-69>. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3808>

MARCUS, Greil. *Invisible republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. London: Picador. 1997.

MARCUS, Greil. *Once upon a time: Bob Dylan's Like a Rolling Stone*. New York: Public Affair. 2005.

MARCUS, Greil. *Bob Dylan's writings: 1968-2010*. New York: Public Affairs. 2010.

MELLERS, Wilfred. *A darker shade of pale: a backdrop to Bob Dylan*. New York: Oxford University Press. 1984.



PIELKE, Robert G. *You say you want a revolution: rock music in american culture*. Chicago: Nelson- Hall. 1986.

RICKS, Christopher. *Dylan`s visions of sin*. New York: Ecco. 2004.

SCOBIE, Stephen. *Alias Bob Dylan revisited*. Calgary: Red Deer Press. 2003.

SMITH, Larry David. *Bob Dylan, Bruce Springsteen and american song*. Westport: Praeger Publishers. 2002.

TRAGER, Oliver. *Keys to the rain: the definitive Bob Dylan encyclopedia*. New York: Billboard Books. 2004.

VILA-MATAS, Henrique. *Ar de Dylan*. Lisboa: Teodolito. 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4271859/mod_resource/content/1/ZUMTHOR.pdf

Referências filmicas

HAYNES, Tod. *I`m not there*. Prod. Endgame Entertainment; Killer Films; John Wells Productions. 2007.

PENNBAKER, P.A. *Don`t look back*. Prod. Albert Grossman; John Court. 1967.

SCORSESE, Martin. *No direction home*. Prod. Susan Lacy; Jeff Rosen; Martin Scorsese. 2005.

SCORSESE, Martin. *Rolling thunder review: a Bob Dylan story by Martin Scorsese*. Netflix (dist.), Grey Water Park Productions/Sikelia Productions (prod.). 2019.

Referências discográficas

DYLAN, Bob. *Bob Dylan* (LP). Columbia Records. 1962.

DYLAN, Bob. *The freewheelin` Bob Dylan* (LP). Columbia Records. 1963.

DYLAN, Bob. *The times they are a-changin`* (LP). Columbia Records. 1964.

DYLAN, Bob. *bringing all back home* (LP). Columbia Records. 1965.

DYLAN, Bob. *Highway 61 revisited* (LP). Columbia Records. 1965 a.

DYLAN, Bob. *John Wesley Harding* (LP). Columbia Records. 1967.



- DYLAN, Bob. *Nashville skyline* (LP). Columbia Records. 1969.
- DYLAN, Bob. *The basement tapes* (LP). Columbia Records. 1975.
- DYLAN, Bob. *Slow train coming* (LP). Columbia Records. 1979.
- DYLAN, Bob. *Saved* (LP). Columbia Records. 1980.
- DYLAN, Bob. *Time out of mind* (LP). Columbia Records. 1997.
- DYLAN, Bob. *Modern times* (LP). Columbia records. 2006.
- DYLAN, Bob. *Fallen angels* (LP). Columbia Records. 2016.

Recebido em 06 de novembro de 2021.

Aprovado em 07 de fevereiro de 2022.

