

CHRISTOPHER ROLLASON *

BOB DYLAN: DO RADICALISMO À REACÇÃO

«The answer, my friend, is blowin' in the wind»
(Dylan, 1962)
«What makes the wind want to blow tonight?»
(Dylan, 1981)

1. INTRODUÇÃO

O norte-americano Bob Dylan é (ou foi), segundo o consenso geral, o compositor de maior influência na música popular anglo-americana das últimas décadas. Tem sido descrito como «o símbolo de uma época» (Williams, 1980: 117), «a maior vedeta mundial do rock & roll» (Gray, 1973: 145), «o homem que ensinou o mundo pop a pensar» (Dowley e Dunnage, 1982: 99), «o primeiro poeta dos mass media» (Scaduto, 1973: 225), «um génio shakespeariano» (Phil Ochs, citado por Scaduto: 221).

Nos anos 60 era frequentemente visto como herói cultural, e a sua obra transformou-se em fonte de artilharia ideológica para o movimento da juventude radical, a chamada «contra-cultura». No entanto, a sua carreira a partir de 1969 revela uma viragem gradual de posições radicais para posições reaccionárias: processo esse que culmina, em 1978, na sua conversão à ideologia direitista do movimento cristão «born-again». A obra e a carreira de Dylan até ao momento actual fornecerão a temática deste trabalho, onde serão analisadas de um ponto de vista político ⁽¹⁾.

* Leitor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Grupo de Estudos Anglo-Americanos).

⁽¹⁾ Este trabalho não incidirá, contudo, na questão da política sexual, tema que já analisei em «Sexual Politics in Bob Dylan's Songs up to 1966», comunicação ao congresso da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, Coimbra, Fevereiro de 1983.

Como a maior parte da obra de Dylan é menos conhecida em Portugal do que noutros países europeus, farei primeiro uma resenha cronológica da mesma, que incluirá a análise pormenorizada de determinados textos-chave. Tentarei, a seguir, caracterizar essa obra como fenómeno cultural, explicar a viragem à direita, e tirar algumas conclusões para o futuro estudo dos produtos da cultura dita «popular» ou «de massas»⁽²⁾. Na resenha, cada um dos 19 álbuns que compõem o «canon básico» (especificado no Apêndice) será analisado ou, pelo menos, referido. Os álbuns serão designados no texto pelas abrevia-turas especificadas no Apêndice. A análise incidirá especialmente em três álbuns de especial relevância ideológica: *The Times They Are A - Changin'* (1963), *John Wesley Harding* (1968) e *Slow Train Coming* (1979).

Robert Zimmerman nasceu em Duluth, Minnesota, em 1941, filho de uma família da pequena burguesia, de ascendência judaica. Em 1947, o pai mudou-se com a família para Hibbing, outra cidade do mesmo Estado, onde abriu uma loja de electrodomésticos. O jovem Zimmerman frequentou a Universidade de Minnesota durante um ano, antes de abandonar os estudos para se tornar músico popular. Foi para Nova York em 1961, passando a usar nessa altura o nome de Bob Dylan. No mesmo ano, assinou um contrato com a Columbia Records, lançando o seu primeiro álbum em 1962.

A formação musical de Dylan foi, desde o início, bastante complexa, reflectindo assim a diversidade da tradição popular norte-americana. A sua obra como totalidade pode ser descrita como uma combinação de folk, blues, country, rock e gospel, com alguns matizes do pop comercial. O jovem Dylan assimilou influências do rock & roll (sobretudo de Elvis Presley), mas também dos blues e do folk branco. Entre as figuras de maior e mais persistente influência na obra dylaniana, destacam-se, por um lado, Robert Johnson, compositor de blues dos

(2) Pelo termo «cultura popular», entendo *todas* as formas culturais que não sejam as da «alta cultura» oficial; por «cultura de massas», as formas específicas de cultura popular que são produzidas pelos meios modernos da comunicação de massas. No âmbito da terminologia musical, o termo «música popular» é empregue neste trabalho para referir todas as formas musicais excepto a música «clássica» ou «erudita»; «música pop» só aparece para referir a música comercial virada para o mercado de massas, de características conservadoras e estereotipadas. O termo global «música popular» abrange, portanto, vários géneros: folk, blues, country, rock, pop, etc.

anos 30 ⁽³⁾ e, por outro, Woody Guthrie, cantor folk e militante de esquerda da mesma época. A obra de Dylan inseriu-se, à partida, numa *tradição* ou, melhor, em várias *tradições*.

2. 1962-4 — FOLK E PROTESTO

O primeiro álbum, *Bob Dylan* (1962), apresenta principalmente temas da autoria de outros, com apenas dois originais seus. Evidencia-se já um grande eclectismo musical: há temas folk, blues e até um pop. É uma obra de grande qualidade, embora conseguisse poucas vendas na altura ⁽⁴⁾. Foi o álbum seguinte, *The Free-Weelin' Bob Dylan* (1963), que estabeleceu Dylan simultaneamente como êxito comercial e cantor de intervenção ou «protesto». É composto integralmente por composições originais (embora, nalguns casos, baseadas em textos e/ou melodias folk ou blues), vindo assim a definir o padrão de quase todos os álbuns posteriores. Ao longo de 1962, Dylan envolvera-se no Civil Rights Movement, e o álbum mostra-o como um músico politicamente comprometido. Durante algum tempo figurou entre os porta-vozes do movimento de protesto, tal como Joan Baez, Pete Seeger, Phil Ochs e outros.

FW inclui algumas das mais conhecidas canções de protesto de Dylan: «A Hard Rain's A-Gonna Fall», provocada pela crise dos mísseis de Cuba ⁽⁵⁾; «Oxford Town», tema anti-racista, composto na sequência de distúrbios raciais no Mississipi ⁽⁶⁾; «Masters of War», na qual Dylan, como porta-voz da juventude rebelde, atenta violentamente contra a classe dominante; e, sobretudo, «Blowin' in the Wind», que foi convertida em «hino dos activistas dos Direitos Civis» (Scaduto: 117). Aqui, a Natureza é portadora de uma mensagem de paz, assim validando as aspirações humanas: «The answer is blowin' in the wind». Estas canções introduzem dois temas que haviam de permanecer constantes ao longo da obra dylaniana (até à conversão): o *anti-racismo*, e o pôr em questão da *autoridade*, que é ridicularizada.

⁽³⁾ Para uma análise da obra de Johnson, veja-se Marcus (1977).

⁽⁴⁾ Só vendeu 5.000 exemplares no primeiro ano (Scaduto: 110).

⁽⁵⁾ Veja-se Scaduto: 127.

⁽⁶⁾ Para os pormenores, veja-se Rato: 237.

Contudo, seria falso ver em *FW* um gesto radical sem equívocos. É, na verdade, um produto fortemente *ambivalente*; o êxito comercial que teve ⁽⁷⁾ deveu-se, em parte, a certos compromissos com o mercado. Contém não só alguns dos melhores temas de Dylan, mas também alguns dos piores; há canções triviais com piadas acerca de Brigitte Bardot, etc. Aliás, foi lançado em forma censurada; uma faixa, «Talkin' John Birch Society Blues», onde são satirizados o anti-comunismo e a extrema-direita, foi suprimida pela Columbia, para evitar uma eventual acção judicial ⁽⁸⁾. É verdade que desde então nenhuma outra canção de Dylan foi censurada ⁽⁹⁾; no entanto, o incidente demonstra que a sua liberdade de acção sempre foi restringida pelos limites de tolerância da indústria discográfica capitalista.

O álbum seguinte, *The Times They Are A-Changin'* (1963) está, porém, isento de compromissos com o mercado; marcou o apogeu de Dylan como cantor político. Aqui descortinou, com maior profundidade do que jamais antes ou depois, as contradições do capitalismo dos EUA. Com o tema do título, ofereceu mais um «hino» ao movimento de protesto, exprimindo a convicção, que alastrava entre a juventude radical da altura, de que se estava a viver uma extraordinária mudança cultural. A autoridade dos pais é posta em causa:

«Come mothers and fathers throughout the land
And don't criticise what you can't understand —
Your sons and your daughters are beyond your command»

A transformação revolucionária é vista como inevitável; Dylan vira a linguagem bíblica *contra* a classe dominante, declarando: «And the first one now will later be last» ⁽¹⁰⁾.

Em vários temas deste álbum a realidade dos EUA em 1963 é posta em questão. O empenhamento anti-racista é dominante em «The Lonesome Death of Hattie Carroll», onde Dylan narra o caso autêntico de uma empregada negra, morta sem motivo por um jovem «planter» de Baltimore. O réu foi condenado a apenas seis meses de cadeia; o caso é apresentado

⁽⁷⁾ Vendeu 100.000 exemplares nos primeiros seis meses (Scaduto: 153).

⁽⁸⁾ Veja-se Scaduto: 139-41.

⁽⁹⁾ Embora a BBC proibisse o single «George Jackson» em 1972 devido ao verso «He wouldn't take shit from no-one».

⁽¹⁰⁾ Cf. Dowley e Dunnage: 30.

como um exemplo flagrante da «justiça» racista e classista. Em «Only A Pawn in Their Game», são postos à luz os mecanismos da sociedade racista dos Estados do Sul; a análise que Dylan aqui faz da mentalidade sulista pode legitimamente ser comparada com a de Mark Twain em *Huckleberry Finn* (1885) ⁽¹¹⁾. Trata-se do assassinio de Medger Evers, militante dos Direitos Civis, morto em 1963 por um «poor-white» conservador, Byron Beckwith ⁽¹²⁾. Dylan tenta explicar *por que* é que um «poor-white» como Beckwith é racista; o racismo é visto como meio de controle social, estratégia empregue pela classe dominante sulista para cindir o proletariado entre brancos e negros, e distrair os «poor-whites» das realidades da sua própria opressão. O «poor-white» aprende na escola:

«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»

Em última instância, quem matou Evers foi a classe dominante branca; «the one that fired the gun» foi «only a pawn in their game».

A função social da ideologia, tal como é difundida pelo aparelho educacional, é focada no monólogo dramático «With God on Our Side». O narrador, cidadão médio do «Mid-West», acredita, como milhões de pessoas, que «the land that I live in/Has God on its side». Daí que repita, de forma mecânica, a versão da história dos EUA que lhe foi oferecida na escola; quer se trate das guerras contra os índios, quer da guerra hispano-americana, quer das duas guerras mundiais, a linha oficial é sempre justificada. Depois, o narrador revela as suas atitudes estereotipadas frente à realidade actual; é cegamente pró-nuclear e anti-soviético. Contudo, no último momento começam a roê-lo dúvidas acerca dos seus valores, até então inabaláveis; pergunta-se se de facto Deus estará a favor do holocausto nuclear:

⁽¹¹⁾ Pap, o pai de Huck, é um «poor-white» que, como o assassino da canção de Dylan, aceita os «valores sulistas» (racismo e violência) que lhe oferece a classe dominante, «though he warn't no more quality than a mud-cat, himself» (Twain, *Huckleberry Finn*, capítulo 18).

⁽¹²⁾ Veja-se Rato: 238.

«So now as I'm leavin'
 I'm weary as hell
 The confusion I'm feelin'
 Ain't no tongue can tell
 The words fill my head
 And fall to the floor
 That if God's on our side
 He'll stop the next war»

Saliente-se aqui a subtileza que Dylan emprega na prática da forma do monólogo dramático. O narrador, por um lado, incrimina-se inconscientemente, ao revelar a sua ignorância e cegueira; por outro, revela-se no fim como sendo capaz de mudar e evoluir. Poderá, portanto, ser justificada a afirmação de Gray de que a prática de Dylan nesta forma pode ser comparada com a de Robert Browning, mestre da forma na tradição literária britânica⁽¹³⁾.

Em mais dois temas Dylan apresenta vítimas da exploração de classe: «Ballad of Hollis Brown» e «North Country Blues». Estas canções, no seu realismo, nas suas semelhanças com as baladas tradicionais, e na ideia que comunicam da dignidade da gente comum, poderiam ser situadas na tradição das *Lyrical Ballads* (1798) de Wordsworth, muitas das quais são, igualmente, narrativas de pessoas simples em situações de crise⁽¹⁴⁾. Na primeira, Dylan conta a história de um pequeno agricultor do South Dakota, que tinha cinco filhos. Já não pode subsistir da terra; também não consegue arranjar emprego. Segue-se a gradual desintegração da sua mente, até que finalmente, desesperado, puxa pelo gatilho para matar a família e se suicidar.

«North Country Blues» é o monólogo dramático da mulher de um mineiro numa pequena comunidade do Norte, que perdeu o pai e o irmão em acidentes nas minas — os factos, só por si, apontam para a recusa do capitalismo em fornecer uma segurança adequada aos produtores. Mais tarde, a empresa mi-

(13) Nos monólogos dramáticos de Browning, a personagem, tipicamente, cai na armadilha das suas contradições ideológicas, expondo assim a sua cegueira (p. ex. «Johannes Agricola in Meditation», 1845). A conclusão de «With God On Our Side», por outro lado, pode ser comparada com a de «Karshish» (1855), onde o narrador parece estar no limiar de uma re-avaliação dos seus valores (cf. Gray, 1973: 96-105).

(14) «Hollis Brown» pode ser comparada com «The Last of the Flock» (1798) de Wordsworth, na qual um pastor, reduzido à miséria pelas más colheitas, chega a odiar os filhos e sofre a desintegração da sua personalidade; «North Country Blues» tem semelhanças com «The Ruined Cottage» (1798), em que uma mulher é abandonada pelo marido desempregado.

neira transfere a produção para a América do Sul, para reduzir a carga salarial:

«They complained in the East that you're payin' too high
They say that your ore ain't worth diggin'
That it's much cheaper down in the South American towns
Where the miners work almost for nothin'»

Aqui Dylan denuncia uma instância concreta dos mecanismos do capitalismo, dos processos de maximização de lucro e do neo-colonialismo. No fim, o marido abandona a mulher, «alone with three children», para presenciar o declínio da comunidade. A canção comunica os danos psicológicos e sociais de um sistema onde quem trabalha não tem controle nenhum sobre as decisões.

TTC é o álbum político de Dylan por excelência; os textos constituem uma análise penetrante da sociedade dos EUA. Esta perspectiva não seria incompatível com um modelo marxista dos mecanismos de exploração e de controle ideológico — com aquilo que Brecht define como a actividade de «expor os complexos causais da sociedade» (Brecht, 1974: 50). O álbum (que também teve êxito comercial) permanece como uma bela realização da tentativa de comunicar uma política progressista através de um meio popular.

3. 1964-67 — A «CONTRA-CULTURA»

Mas este alinhamento explicitamente político por parte de Dylan não havia de durar; já no fim de 1963 começara a afastar-se do movimento de «protesto» e de qualquer organização política para se identificar com «um tipo de anarquia radicalista» (Scaduto: 158). Declarou: «não quero entrar em nenhuma organização» (citado por Rato, 1975: 16); esta atitude é, em última instância, a rejeição da acção colectiva a favor de uma posição anarco-individualista e «anti-sistema». Este afastamento da política é evidente no quarto álbum, *Another Side of Bob Dylan* (1964). O próprio título é sintomático, introduzindo a ideia de Dylan como Artista polifacetado. É composto principalmente por temas sobre relações sexuais; por outro lado, o tema «Chimes of Freedom», que tem conotações de droga, aponta para a crescente identificação de Dylan com a nova (e subversiva) «cultura da juventude», a «contra-cultura».

A partir de 1964, Dylan tornou-se, na prática, porta-voz da cultura «underground» que surgira nos primeiros anos da década de 60. Scaduto caracteriza este movimento como «uma

cultura que abrangia a canção folclórica, a dança, o rock, a droga, a procura dos valores humanos» (137). O novo tipo de canção que Dylan desenvolveu em 1964/5 não era de conteúdo explicitamente político; correspondia, contudo, às aspirações, aos desejos, às frustrações da juventude, quer burguesa, quer operária. Os textos incidiam em temas como a liberdade pessoal, a procura das relações sexuais com base na igualdade e na comunicação, a droga como meio ambivalente de libertação, a irracionalidade da sociedade dos EUA. Muita gente concluiu, portanto, que Dylan, *na prática*, continuava a «fazer política»; como frisa Scaduto, a contra-cultura costumava «definir a política como um tipo de força vital pessoal» (137). Dylan era visto por muitos como «voz» de uma geração. Para o cantor rock Peter Hamill, «Ele deu-nos voz» (Hamill, 1975), para Joan Baez, «Bobby exprime aquilo que eu e muita mais gente nova sentimos, aquilo que queremos dizer» (citado por Rato: 16). Conclui Scaduto que o Dylan dessa altura teve «um efeito incalculável na crescente radicalização da juventude» (182). Se, por um lado, a obra de Dylan foi produto de um determinado movimento social, também, por outro, contribuiu para a definição da *forma* daquele movimento, e até para a evolução do seu *discurso* específico.

O quinto álbum, *Bringing It All Back Home*, apareceu em 1965. Marcou uma ruptura radical em termos musicais, já que 7 das 11 faixas tinham arranjos eléctricos. Dylan aqui entrou plenamente no rock — mas com textos mais (e não menos) complexos e «difíceis» do que os anteriores. Entrou no rock, portanto, sob condições por ele impostas, conseguindo até mudar a linguagem do próprio rock. Sob a sua influência, o rock dos finais de 60 tornou-se mais cerebral, mais «sério» do que antes. Por outro lado, o momento de cisão definitiva entre Dylan e o seu antigo público folk veio a dar-se no Festival de Folk de Newport, em Julho de 1965, quando foi assobiado ao aparecer em palco com uma banda rock. Alguns dos seus velhos admiradores permaneceram-lhe fiéis, havendo quem tivesse baptizado o seu novo estilo como «folk-rock»; outros concluíram que «já se vendera»⁽¹⁵⁾. É verdade que agora Dylan tencionava dirigir a sua música a um público mais amplo, mas tal facto não implica forçosamente que a sua mensagem ficasse viciada. Ele queria, antes, ao adaptar a sua música à nova tecnologia eléctrica, modernizar o meio da mensagem.

A principal fase rock dylaniana é composta por 3 álbuns: *BBH*, *Highway 61 Revisited* (1965) e *Blonde on Blonde* (1966).

(15) Veja-se Scaduto: 212-5; 217.

Esta fase coincidiu com o seu período de maior êxito comercial, tanto nos EUA como na Grã-Bretanha⁽¹⁶⁾; contudo, deve salientar-se que é apenas *uma* fase inserida numa longa carreira.

Aqui só será possível fazer um resumo muito breve da mensagem da obra dylaniana deste período. Um factor constante é o conceito da integridade de cada indivíduo face ao «sistema» — aquilo a que Herman Melville chamara a irreduzível «dignidade democrática» de cada um⁽¹⁷⁾. Assim, no tema «Maggie's Farm» (*BBH*), o narrador recusa-se a continuar como assalariado numa pequena quinta, onde o ambiente é opressivo e alienante. Afirma o direito do indivíduo à auto-definição:

«Well, I try my best to be just like I am
But everybody wants you to be just like them»

A quinta, com o seu lema «Sing while you slave», pode ser lida como metonímia do capitalismo⁽¹⁸⁾; o narrador rejeita os valores estereotipados, os conceitos de «Man and God and Law» que são apregoados pela família do seu chefe.

A *autoridade*, sob as suas diversas formas, é também repetidas vezes questionada e ridicularizada. No tema «It's All Right, Ma (I'm Only Bleeding)» (*BBH*) Dylan comunica o seu desprezo tanto pelos «masters [that] make the rules» como pelos seus agentes, «them that obey authority/That they do not respect in any degree». As figuras da autoridade são ridicularizadas, desde as velhotas puritanas — «old lady judges [who] push fake morals»⁽¹⁹⁾ — até ao próprio Presidente: «Even the President of the United States/Sometimes must have to stand naked»⁽²⁰⁾. Também no tema «Highway 61 Revisited» (*H61*) o próprio Deus do Velho Testamento é satirizado, numa cáustica versão da história do sacrifício de Isaac.

Apesar de Dylan «ter abandonado a política», o mundo fragmentado onde habitam as suas personagens é, obviamente, o do capitalismo dos EUA. No tema «Desolation Row» (*H61*), essa sociedade é vista como um espaço de frustração, aliena-

⁽¹⁶⁾ Em 1965, Dylan teve dois singles nos «vinte mais» dos EUA: «Like A Rolling Stone» chegou ao 2.º lugar. Na Grã-Bretanha, no mesmo ano, teve 4 singles nos «vinte mais» e dois albuns que chegaram ao n.º 1 (veja-se as fontes especificadas no Apêndice).

⁽¹⁷⁾ Melville, *Moby-Dick* (1851), cap. 26.

⁽¹⁸⁾ Para Scaduto, a quinta de Maggie é «a sociedade» (Scaduto: 213).

⁽¹⁹⁾ «Push» significa «vender droga» em calão.

⁽²⁰⁾ Este verso ganhou uma nova actualidade com o caso Watergate, provocando aplausos torrenciais na digressão que Dylan fez nos EUA em 1974.

ção e exploração. Os presos políticos são internados numa fábrica onde «the heart-attack machine/Is strapped across their shoulders»; esta imagem poderá ser derivada da «máquina de alimentar» dos *Tempos Modernos* de Chaplin, um filme explicitamente anti-capitalista. Dylan sugere, aliás, que a sociedade só pode ser compreendida do ponto de vista dos oprimidos e marginais, da própria «Rua da Desolação».

Contudo, nas canções deste período não há nenhuma tentativa de fazer uma crítica *sistemática* à sociedade. Trata-se, antes, de uma série de *atitudes* radicais ou «anti-sistema». O método de construção tipicamente utilizado por Dylan neste período é o seguinte: são apresentadas ao ouvinte uma série de imagens ou situações que se seguem rápida e arbitrariamente, sem qualquer ligação aparente entre elas. A realidade social é, portanto, apercebida como fragmentária, desorganizada, irracional. O realismo social de um tema como «North Country Blues» é abandonado a favor de um discurso quase onírico onde a imagem se torna «autónoma». É evidente que a ruptura dos limites estreitos do realismo traz muitas vantagens, mas também se perde alguma coisa — isto é, o *sentido das conexões* existentes na sociedade, que era tão marcado em *TTC*.

De qualquer maneira, a obra dylaniana deste período forneceu toda uma artilharia ideológica e linguística à contra-cultura. Uma organização de extrema esquerda, os «Weathermen», tirou o seu nome de um verso de «Subterranean Homesick Blues» (*BBH*) (Scaduto: 242). Também, como aponta Gray (1973: 164), a imprensa «underground» da altura estava saturada de citações de Dylan; a conhecida revista *Rolling Stone* até deriva o seu nome do tema «Like A Rolling Stone» (*H61*). Porém, Dylan, no fim de contas, não queria fazer o papel de herói contra-cultural, da mesma maneira que já abdicara do papel de herói de protesto. Em 1965 declarou: «Não sou responsável por aquela malta» (citado por Scaduto: 189); já estava pronto para se distanciar «daquele Underground para cuja formação tanto contribuíra» (Gray, 1973: 283).

A obra seguinte, *The Basement Tapes* (gravada em 1967, mas lançada apenas em 1975), foi um trabalho conjunto com The Band. Aqui, apesar de manter o estilo rock, Dylan reencontrou-se com tradições musicais especificamente norte-americanas; para Greil Marcus, esta obra é «uma descoberta de recordações e de raízes... evoca *sea chanteys* (canções tradicionais de marinheiros), canções de bebedeiras, *tall tales* ⁽²¹⁾ e os

(²¹) «Tall tales»: contos, propositadamente exagerados e impossíveis, que eram típicos da fronteira norte-americana.

primeiros anos do rock & roll» (Marcus, 1975). Dylan redescobriria, portanto, aquele sentido de *tradição* que caracterizara o primeiro álbum, e que havia de dominar a obra a seguir, *John Wesley Harding* (1968).

4. 1968 — A LUTA CONTRA A AUTORIDADE

Com *JWH*, Dylan voltou a surpreender o seu público. Como diz Gray, este «não é um álbum rock — não se insere em nenhuma categoria» (Gray, 1978 b: 40). Poderá ser classificado, talvez, como um álbum de folk com elementos de country. Sem ter aparência obviamente comercial, atingiu um êxito extraordinário, tanto na crítica como nas tabelas de vendas (veja-se o Apêndice). No plano ideológico, é, contudo, um álbum extremamente ambivalente; Dylan parece aqui estar numa autêntica encruzilhada política.

Até 1967, mantivera, com grande constância, a tendência para desafiar e ridicularizar a Autoridade e a Lei. Com *JWH*, porém, o panorama começa a mudar. Aqui Dylan fala, não como elemento da contra-cultura, mas como um cidadão dos EUA — cidadão que está a travar uma luta acérrima com a Autoridade, tanto dentro de si próprio como no exterior. O álbum levanta, portanto, um dos problemas centrais da cultura dos EUA ⁽²²⁾.

O tema do título é uma celebração de um fora-da-lei histórico do Oeste ⁽²³⁾, convertido por Dylan num herói da rebelião, um Robin dos Bosques do século XIX — a «friend to the poor», who «was never known to hurt an honest man». No entanto, a figura de Harding também pode ser lida como uma máscara assumida pelo próprio Dylan. É célebre mas incontornável; ninguém consegue capturá-lo ou controlá-lo:

«And there was no man around
Who could track or chain him down —
He was never known to make a foolish move»

Este poderia ser o retrato de Dylan, o Artista-Foragido heróico, que está sempre um passo à frente do seu público, frustrando o seu desejo de o «acorrentar» a uma identidade

⁽²²⁾ Pode comparar-se a apresentação desta questão com a feita na obra de Nathaniel Hawthorne — no conto «My Kinsman, Major Molineux» (1832), por exemplo, como em «I Dreamed I Saw St Augustine», o tema central é a revolta contra o Pai simbólico.

⁽²³⁾ Dylan acrescenta um «g» ao apelido do Hardin histórico.

musical fixa (24). Se, por um lado, a canção contesta a autoridade estabelecida, por outro erige uma *nova* autoridade na figura do Artista.

Noutros temas deste álbum, Dylan aponta ao coração do capitalismo dos EUA. Em «I Pity The Poor Immigrant», por exemplo, é desvendado o fracasso do Sonho Americano, sendo assim posta em questão a «autoridade» dos valores capitalistas. O «poor immigrant» (25), sem dúvida chegado da Europa no século XIX, «falls in love with wealth itself», enriquece, mas fica alienado dos outros e de si próprio. No fim, o imigrante-capitalista deixa de acreditar nos seus próprios valores: «Whose visions in their final end/Must shatter like the glass».

Contudo, noutros momentos presencia-se o triunfo da Autoridade — como em «I Dreamed I Saw St Augustine». Este tema deriva a sua melodia, assim como o primeiro verso, da velha canção de protesto «I Dreamed I Saw Joe Hill» (de Earl Robinson e Alfred Hayes). A política da canção de Dylan é, porém, bem diferente. «Joe Hill» é uma canção da resistência operária aos «senhores do cobre»; o narrador de Dylan sonha com a revolução mas logo fica acabrunhado por um grande sentimento de culpa. Primeiro ouve o santo declarar que a sociedade não tem os mártires de que precisa. Esta carência é logo satisfeita pelo povo, que o liquida imediatamente; o narrador participa neste assassinio. Depois acorda, cheio de sentimento de culpa, «alone and terrified». Parece que no inconsciente do narrador está «escrito» que a sociedade tem a necessidade absoluta de ter chefes, figuras de autoridade; a revolução seria, portanto, um grande erro. Na sua mente trava-se uma luta entre tendências opostas — a deferência e a rebelião — mas finalmente triunfa a Autoridade, representada pelo santo. Aqui, portanto, as tensões são resolvidas de uma forma claramente conservadora.

JWH, assim, leva os sinais de um conflito permanente entre a aceitação dos valores da sociedade e a sua contestação. A faixa que mais claramente exhibe este conflito, mostrando um Dylan mergulhado na confusão ideológica, é «Dear Landlord». É um monólogo dramático, dirigido por um inquilino ao senhorio. Suplica-lhe que o reconheça como ser humano: «Dear landlord/Please don't put a price on my soul»; por outro lado, ataca-o pela sua fixação na propriedade, pelo seu desejo obses-

(24) Veja-se o artigo de Cott (1973), que será comentado mais adiante.

(25) A frase «poor immigrant» é ambígua, podendo ser traduzida por «imigrante pobre» ou «pobre imigrante».

sivo (e tipicamente americano) «to have it too fast and too much». Finaliza afirmando a essencial igualdade democrática dos dois:

«Now each of us has his own special gift
And you know this was meant to be true
And if you don't underestimate me
I won't underestimate you»

Contudo, não se trata de revolta nenhuma; o inquilino revela, de facto, uma aceitação quietista do *status quo*, prometendo: «I'm not about to move to no other place». O apelo a uma humanidade comum pode ser lido ou como um manifesto democrático, ou como uma chamada ao colaboracionismo, um adeus à luta. De qualquer maneira, a ambivalência deste tema aponta, por um lado, para o passado radical de Dylan, mas, por outro, para os seus futuros compromissos com a Autoridade. Ao terminar a década de 60, aparecem mais sinais do seu conservadorismo incipiente.

5. 1969-74 — RETIRADA PARA O CAMPO?

Com o álbum seguinte, *Nashville Skyline* (1969), Dylan mudou mais uma vez de imagem. É um álbum de música country; este género, que é a música popular dos «poor-whites» do Sul, tem, portanto, uma certa imagem reaccionária, sendo associado com «rednecks»⁽²⁶⁾ racistas. NS consiste, principalmente, em canções de amor, mais «simples» do que antes; deveria ser visto, não como uma defesa da vida ou da ideologia dos «rednecks», mas como uma série de monólogos dramáticos, nos quais Dylan assume a máscara de um homem daquela classe. Apesar de algumas reservas por parte da crítica, foi um grande êxito.

Pode haver, porém, só uma linha divisória muito ténue entre assumir uma máscara conservadora e tornar-se conservador de facto; com a próxima obra, *Self Portrait* (1970), Dylan aproximou-se mais daquela linha. É uma colectânea de canções, na maior parte da autoria de outros, pertencentes a vários géneros. Contém exemplos dos diversos géneros que contribuíram para a formação de Dylan: folk, blues, country, e, mais controversamente, pop comercial (p. ex. «Blue Moon», de Rodgers e

⁽²⁶⁾ «Rednecks»: os pequenos agricultores, muitas vezes racistas e ultra-reaccionários, dos EUA.

Hart); há também versões ao vivo de composições anteriores do próprio Dylan. O álbum pode ser lido como uma tentativa por parte de Dylan de «situar» a sua obra dentro da tradição, viva e heterogénea, da música popular dos EUA (Gray, 1973: 283). No entanto, provocou uma tempestade nos meios da crítica rock: o que andava a fazer Dylan, aquele que esmagara as velhas normas da música popular, a cantar «Blue Moon»? «O que é esta merda?», berrou *Rolling Stone*, estigmatizando Dylan como «vendido» (citado por Scaduto: 268).

Na realidade, *SP* não marcou a conversão de Dylan num cantor comercial; ele não tornaria a interpretar textos de outros⁽²⁷⁾. O álbum indicou, contudo, uma declaração de independência, tanto da crítica como da contra-cultura; Dylan produzira, de propósito, uma obra que não seria do agrado de nenhuma daquelas entidades. Isto é evidente em «Take Me As I Am», tema que não é seu mas que apropriou para os seus próprios fins⁽²⁸⁾:

«You're trying to re-shape me in a mould, love...
Take me as I am or let me go»

Está aqui implícita uma certa ideologia do artista; Dylan auto-constrói-se como criador autónomo, que só tem responsabilidade para consigo próprio.

De qualquer maneira, *SP* revelou um Dylan bem mais conservador do que antes; com o próximo álbum, *New Morning* (1970), deu mais um passo no sentido da reacção. Esta obra, na qual só apareceram temas da sua autoria, foi aparentemente um regresso aos velhos moldes; *Rolling Stone* declarou: «Dylan voltou ao nosso bando!» (citado por Scaduto: 270). No entanto, *NM* pode ser considerado como o pior dos seus álbuns anteriores à conversão. Aqui Dylan celebra a felicidade campestre de um homem casado. Desta vez, não se trata de máscaras; o álbum é transparentemente autobiográfico. Dylan o Artista revela ser vítima da noção de que a sua vida privada é *inerentemente* de interesse público. Para além de canções «autobiográficas» acerca da vida de casal, *NM* inclui material religioso de índole sentimental; em «Father of Night», um hino ao Deus Pai, o Dylan que havia cinco anos ridicularizara Jeová aparece como fixado fielmente na imagem do Pai. Pelos vistos, a guerra com a Autoridade já fora ganha por esta, e Dylan ia inserir-se dentro da Lei do Pai.

⁽²⁷⁾ À excepção do álbum *Dylan* (1973). Veja-se o Apêndice.

⁽²⁸⁾ Foi escrito por Boudleaux Bryant.

Entre *NM* e *Planet Waves* (1974), houve um longo intervalo. Entretanto, circularam boatos de um Dylan já totalmente vendido. Dizia-se que andava a financiar a «Jewish Defence League», organização direitista e sionista⁽²⁹⁾; que comprara ações de uma fábrica de armamentos, que se tornara um «master of war»⁽³⁰⁾. Por outro lado, apareceu uma canção isolada que parecia marcar um eventual regresso ao radicalismo. «George Jackson», lançado em single em 1971, foi um regresso, totalmente inesperado, ao protesto. É uma homenagem ao líder dos «Black Panthers», morto na cadeia de Soledad no mesmo ano. Dylan retoma o tema do anti-racismo, mas desta vez a figura negra já não é uma vítima passiva. Jackson aparece como rebelde que resiste à Autoridade:

«He wouldn't take shit from no-one,
He wouldn't bow down or kneel —
Authorities they hated him
Because he was just too real»

Apesar disso, *PW* não marcou nenhum avanço em relação a *NM*; a temática é quase idêntica. Trata-se outra vez de um álbum de atmosfera bucólica, viciado pelo «autobiografismo» e pela religiosidade.

6. 1975-78 — RESSURGIMENTO E CONTRADIÇÕES

Em 1975, Dylan voltou a assustar o mundo rock com o seu novo álbum, *Blood on the Tracks*. A reacção da crítica e dos seus «fans» foi unânime: Dylan redescobriria tanto os seus dotes de compositor como a sua orientação radical. Este álbum é geralmente visto como um dos seus melhores; Gray até o qualifica como «provavelmente o álbum mais inteligente, mais autêntico no plano emocional, que jamais foi lançado» (Gray, 1978 a: 34)⁽³¹⁾. Consiste, principalmente, em canções de amor que, ao contrário das de *NM* e *PW*, transcendem as suas origens pessoais para se tornarem explorações válidas da sexualidade dos anos 70. São *ficções* acerca de protagonistas que andam à procura de um amor que perderam; não se trata de autobiografia transparente (cf. Williams: 41). O tema «Idiot Wind»,

⁽²⁹⁾ Veja-se Scaduto: 280.

⁽³⁰⁾ Veja-se Rato: 47. Nunca cheguei a ver confirmação definitiva deste boato.

⁽³¹⁾ Para opiniões semelhantes, veja-se Dowley e Dunnage: 80-5 e Williams: 26.

sobretudo, é uma crítica ácida à incomunicabilidade das relações e ao clima geral da sociedade dos EUA; Allen Ginsberg denominou-o «a grande trova nacional da desilusão» (Ginsberg, 1975). Dylan retoma a imagem do vento de «Blowin' in the Wind», mas, desta vez, o vento que atravessa a nação só traz uma mensagem de falsidade e engano. Há uma referência patente a Watergate nos versos:

«Idiot wind
Blowin' like a circle around my skull
From the Grand Coulee Dam to the Capitol» (32)

Infelizmente, os dois álbuns seguintes não alcançaram o nível de *BOT. Desire* (1975) foi um dos maiores êxitos comerciais de Dylan, sem o merecer. Em termos políticos é contraditório. No tema «Hurricane», Dylan regressa ao protesto anti-racista; trata-se de Ruben Carter, um boxer negro que fora condenado em 1967, segundo Dylan injustamente, pelo assassinio de três pessoas (33). No entanto, este radicalismo é contradito pelas atitudes reaccionárias que predominam noutras faixas. Para além do regresso à religiosidade («Oh Sister») e à autobiografia («Sara»), podem salientar-se outros casos flagrantes. «Joey» é a história sentimental de um gangster que não parece ter tido quaisquer características realmente anti-capitalistas; em «Mozambique» e «Romance in Durango» (uma historieta mexicana), Dylan apresenta imagens falsas e estereotipadas de países do Terceiro Mundo. Estas canções não passam do mais grosseiro imperialismo cultural; este lapso é imperdoável num homem que na década anterior desvendara algo das relações *reais* entre a metrópole e as neo-colónias (por ex., em «North Country Blues»). É quase obrigatório concluir que este álbum, embora muito sedutor a nível musical, é afinal uma obra reaccionária. O álbum a seguir, *Street-Legal* (1978), não marcou nenhum avanço; é também ideologicamente contraditório, e novamente «autobiografista». Nestas duas obras, Dylan revela estar a correr o risco de se tornar artista de cabaret, ou até cançonetista.

(32) A Barragem Grand Coulee, no Estado de Washington, é um monumento ao «New Deal» de Roosevelt; foi convertida por Guthrie num símbolo de progresso e optimismo. Dylan já interpretara, no concerto de homenagem a Guthrie em 1968, o tema do seu antecessor, «Grand Coulee Dam». Contudo, em «Idiot Wind», Dylan constrói uma linha oeste-leste através dos EUA, desde a Barragem, símbolo do liberalismo de outrora, até ao Capitólio, associado com o regime de Nixon e a corrupção actual.

(33) Carter foi libertado em 1980.

7. 1979-83 — A REACÇÃO RELIGIOSA

Logo a seguir houve uma autêntica ruptura. O vácuo ideológico, tão evidente nas contradições de *D* e *SL*, foi preenchido por um conteúdo abertamente reaccionário. Em 1979, Dylan converteu-se ao cristianismo «born-again»; tornou, portanto, a ser porta-voz de um movimento, mas desta vez tratava-se de uma tendência ultra-direitista. O movimento «born-again», que adquiriu uma força apreciável nos EUA nos últimos anos de 70, tem ligações fortes com o Reaganismo e a chamada «direita radical». A sua ideologia é raivosamente anti-mulher, «pró-família», pró-censura, anti-comunista, etc. Existe uma multidão de seitas, unidas pelo conservadorismo.

Em 1979, Dylan lançou *Slow Train Coming*, álbum que marcou a sua estreia como cantor evangélico. Desde então, tem-se dedicado a uma música quase exclusivamente religiosa; nos concertos, apenas inclui alguns temas anteriores à conversão para evitar o fracasso comercial. Sabe-se que Dylan utilizara frequentemente imagens e frases religiosas a partir do primeiro álbum. Contudo, nas primeiras obras, como foi referido acima, convertera a referência bíblica numa arma contra a classe dominante, se bem que, em várias canções dos anos 70, tivesse caído numa religiosidade conservadora. Agora, adota o cristianismo sob a sua forma mais *autoritária*. O Dylan que desafiara e ridicularizara a Autoridade nas primeiras obras, que travara uma luta heróica com as suas próprias tendências autoritárias em *JWH*, vem a declarar, em *STC*: «There's only one authority, that's the authority on high»⁽³⁴⁾. Isto é, recomenda a entrega total à Lei de Deus Pai.

Pode resumir-se a ideologia de *STC* nos seguintes termos: Dylan pretende rejeitar todo e qualquer discurso político, aparentando um distanciamento simultâneo tanto da esquerda como da direita. Assim, declara aos não-crentes:

«Karl Marx has got you by the throat
And Henry Kissinger's got you tied up into knots»

Há algumas afirmações que poderiam parecer radicais, como as referências a «gangsters in power» e «innocent men in jail». Contudo, a grande maioria dos comentários sociais que Dylan aqui faz é de índole claramente reaccionária. Até cai

⁽³⁴⁾ Para *STC*, abandonarei a prática de identificar as canções donde as citações são tiradas, já que o álbum é ideologicamente homogéneo.

em sentimentos cegamente nacionalistas e racistas: da pena de quem escrevera «Oxford Town» e «With God on Our Side», agora emanam enxurradas reaganistas como esta:

«All that foreign oil
Controlling American soil [...]
Sheiks walking around like kings
Wearing fancy jewels and nose-rings
Deciding America's future»

A política sexual do «novo» Dylan é igualmente conservadora; ao denunciar «adulterers in churches and pornography in the schools», parece ter-se alinhado com as «old lady judges» que outrora satirizara. Se a referência à «pornografia» significa a rejeição da educação sexual, Dylan estará já no bando da chamada «Moral Majority». Aliás, Dylan afasta-se de qualquer modelo social que se baseie no conceito de classe, a favor de uma divisão simplista entre crentes e não-crentes:

«Either you got faith or you got unbelief
And there ain't *no* neutral ground»

Trata-se de uma visão maniqueísta do mundo, onde o universo se converte no campo da eterna batalha entre Satanás e Deus; na sociedade humana, todos estão alinhados de um lado ou do outro, e esta é a única divisão que conta:

«You may be a construction worker working on a home,
You may live in a mansion, you may live in a dome,
But you gotta serve somebody...
Well, it may be the Devil, or it may be the Lord,
But you're still gonna have to serve somebody»

Ao concluir *STC*, Dylan encara o Segundo Advento de Cristo como a panaceia para todos os problemas. Até então, parece que todas as desigualdades humanas terão de ser aceites com passividade:

«For every earthly plan
That be known to man
He is unconcerned —
He's got plans of his own
To set up his throne
When he returns»

A cumplicidade de Dylan com a classe dominante é aqui revelada; se, de facto, Cristo é indiferente a «qualquer projecto terrestre», então, os cortes orçamentais de Reagan, o encerra-

mento de escolas e hospitais, deverão ser aceites em antecipação do Juízo Final⁽³⁵⁾.

Em conclusão, a teologia de *STC* é simplista e reaccionária; é marcada por uma obsessão primitiva com o diabolismo e o milenarismo, e por uma hostilidade compulsiva para com os não-crentes. É, portanto, lógico que muita gente tenha visto a sua conversão como o último «sell-out»⁽³⁶⁾; até para muitos cristãos, o dogmatismo «fundamentalista»⁽³⁷⁾ foi difícil de tragar. Dylan tem, porém, um defensor no crítico de rock Paul Williams, cristão liberal, que tenta justificar as novas canções em termos da alegria da salvação; mas também ele rejeita a «obsessão apocalíptica» (Williams: 95-6) e se revolta contra o racismo e puritanismo expressos em *STC* (ibid: 86, 89), admitindo que o movimento «born-again» é «politicamente reaccionário, socialmente repressivo e fanaticamente moralista» (ibid: 82).

Os dois álbuns religiosos seguintes pouco modificam o panorama. Tanto em *Saved* (1980) como em *Shot of Love* (1981), quase não há comentário socio-político; Dylan concentra-se na suposta alegria da salvação e no desafio aos não-crentes. Contudo, em *SOL* deixa entrever algumas dúvidas acerca da validade da sua nova fé; pergunta, inquieto, «What makes the wind want to blow tonight?», como se houvesse, talvez, uma mensagem política «blowin' in the wind» que ele já não quer ouvir (Dowley e Dunnage: 102). O álbum até contém um tema não-religioso, «Lenny Bruce», dedicado ao falecido cómico norte-americano. Bruce é visto como um «outlaw», que pôs em questão «the folks in high places». Pode ver-se aqui um renascer momentâneo das velhas atitudes anti-autoritárias. Contudo, na prática, o Dylan de hoje continua a alinhar-se com forças sociais que são *objectivamente* reaccionárias. Poderá, evidentemente, no futuro, regressar a posições menos reaccionárias — contudo, mesmo que se venha a verificar que a sua conversão à reacção foi meramente temporária, o simples facto de ter ocorrido é em si suficientemente grave⁽³⁸⁾.

(35) Dowley e Dunnage salientam que «Cristo... não disse nada disso» (98); aliás, acusam Dylan de, neste álbum, ter cometido vários erros na interpretação bíblica (96-8, *passim*).

(36) Ibidem: 94.

(37) O «fundamentalism» é a crença, frequente nas seitas protestantes, de que os textos bíblicos devem ser lidos como absoluta e literalmente verdadeiros.

(38) Poderá, eventualmente, ser preciso modificar as opiniões aqui expressas na sequência do novo álbum, *Infidels* (1983), lançado durante a preparação deste artigo.

8. A OBRA DE DYLAN COMO FENÓMENO CULTURAL

A carreira de Dylan exhibe, portanto, até ao momento, uma gradual e complexa viragem à direita. No fim deste trabalho, oferecerei uma tentativa de explicação desta viragem. Poderá no entanto ser útil, primeiramente, abordar a caracterização da obra dylaniana como fenómeno cultural.

A sua obra teve vendas massivas nas suas épocas de maior popularidade (1965-6, e, pelo menos na Grã-Bretanha, 1968-9). No entanto, como aponta Gray, a sua música nunca foi «do agrado do público de massas, que prefere música «easy-listening»⁽³⁹⁾, de maneira que «nunca alcançou as vendas enormes de talentos menores como Paul Simon ou Paul McCartney» (Gray, 1978 b: 40). O seu público sempre foi sectorial, limitado aos consumidores com menos de 40 anos, não se tendo verificado o «cross-over» de gerações que houve no caso dos Beatles. Esse público sempre incluiu uma proporção insolitamente alta de estudantes e intelectuais (sobretudo de entre aqueles de tendências radicais ou dissidentes); é desses meios que surgiu a tribo singular dos «Dylan freaks» e «Dylanologists», que se têm dedicado à colecção de discos piratas e à análise dos seus textos.

Onde, portanto, se deve situar Dylan em termos da divisão «alta cultura/cultura de massas?» É preciso frisar, à partida, que ele tem raízes, por um lado, na velha cultura folk, e, por outro, nos meios da moderna cultura de massas (o rock & roll, o pop). Os seus textos contêm referências a figuras e imagens do âmbito da cultura de massas, sobretudo do cinema. Assim, «Motorpsycho Nitemare» (AS) é uma re-escrita cómica da intriga de *Psycho* de Hitchcock; também «Desolation Row» está cheio de «citações» de filmes (Bette Davis, o *Fantasma da Ópera*). É de referir, aliás, que Dylan compôs, em 1973, a banda sonora do filme de Sam Peckinpah, *Pat Garrett and Billy the Kid*.

Por outro lado, Dylan vê-se, e é também visto por muita gente, como um *poeta* — categoria essa que pertence principalmente à «alta cultura». Scaduto afirma que, desde o início, «ele se concebeu como um poeta [...] que escrevia poesia para um público amplo, a gente da rua» (Scaduto: 135). Consta a este respeito que Dylan mudou o seu apelido em honra de Dylan Thomas (ibid: 24); também, em 1963, apareceu em casa do poeta Carl Sandburg, declarando: «Sou Bob Dylan. Também sou poeta» (citado por Scaduto: 166). Aliás, parece ter-se visto como

(39) O termo «easy-listening» corresponde aproximadamente àquilo que em português é chamado o «cançonetismo».

o herdeiro de Rimbaud, cuja poesia já lera em 1961 (Scaduto: 82). Nas suas notas de capa para «Desire», descreve-se como «seguindo as pisadas de Rimbaud», e numa faixa de *BOT* compara as suas relações sexuais com «as de Verlaine e Rimbaud». É de salientar, também, a sua duradoura amizade com Allen Ginsberg, com quem fez algumas gravações (ainda não editadas) em 1972 (Scaduto: 298).

Os críticos também têm aceite esta imagem de Dylan como poeta; para Gray, Dylan é um «artista sério que trabalha num meio popular» (Gray, 1973: 67), um poeta que «reintroduziu a dinâmica da cultura folk na arte sofisticada» (ibid: 69). O próprio Ginsberg compara-o com Villon e com Whitman: «Agora solta os seus *yowls* e *yawps* de vogais longas por cima dos telhados e das antenas das pequenas cidades⁽⁴⁰⁾ [...] revelando tanto da sua pessoa como que para fazer chorar toda a nação de Whitman» (Ginsberg, 1975). A analogia com Rimbaud é confirmada por Scaduto, que afirma: «havia muito de Rimbaud em Dylan [...] um jovem arrogante e rebelde, que contestava a autoridade do governo, da igreja, dos educadores» (Scaduto: 135). Saliente-se que Dylan é frequentemente comparado com um certo tipo de poeta — Villon, Rimbaud, Whitman — poetas viscerais e contestatários, conscientes dos ritmos da linguagem comum e do pulso da vida da rua.

Os textos de Dylan contêm, de facto, imagens e referências derivadas da «alta cultura». Em «When The Ship Comes In» (*TTC*), a imagem da chegada do navio, significando a revolução, deriva de «Jenny dos Piratas» de Brecht (1929)⁽⁴¹⁾; «Chimes of Freedom» emprega o conceito baudelaireano de «correspondências», no refrão sinestético: «And we gazed upon the chimes of freedom flashing»⁽⁴²⁾; «Love Minus Zero» (*BBH*) finaliza com uma imagem que vem directamente de «The Raven» de Poe: «My love she's like some raven/At my window».

(40) «Yowl» e «yawp» são sons emitidos pelo gavião. A referência é ao poema de Whitman, «Song of Myself» (1855): «I sound my barbaric yawp over the roofs of the world».

(41) Para a leitura que Dylan fez de Brecht, veja-se Scaduto: 149-50.

(42) Esta imagem sinestética lembra o poema «Correspondances» de Baudelaire; a canção contém, aliás, uma declaração de solidariedade para com os oprimidos e os marginais do mundo, semelhante àquela feita por Baudelaire em «Le cygne». Pode acrescentar-se que «Like A Rolling Stone» contém duas imagens que talvez derivem de Baudelaire: «as you stare into the vacuum of his eyes» (cf. «L'Amour du mensonge») e «Napoleon in rags» (cf. «Le vin des chiffonniers») (todos os poemas de Baudelaire citados são de *Les fleurs du mal* (1857)).

Através do álbum *H61* ouvem-se referências a Galileu, Beethoven, Fitzgerald, Einstein, Pound, Eliot. Contudo, nestas referências, as figuras em questão são degradadas, situadas em contextos absurdos: assim, em «Desolation Row», Einstein toca viola eléctrica, enquanto Pound e Eliot andam à pancada na torre de comando. O aproveitamento que Dylan faz da «alta cultura» é, portanto, ambivalente: por um lado, as imagens que dela derivam contribuem para validar a sua imagem de Artista; por outro, os heróis e artefactos em questão fazem parte daquele universo da Autoridade que ele pretende ridicularizar. Dylan tem, por conseguinte, um pé dentro da «alta cultura» e o outro fora dela; esta ambivalência reflecte, talvez, as atitudes em relação à cultura oficial que prevaleciam no movimento estudantil dos anos 60.

Será significativo, de certeza, que num tema como «Desolation Row», Dylan evoque figuras *tanto* da «alta cultura» *como* da cultura de massas (de Pound a Bette Davis). Isto, já por si, indica o carácter compósito, «trans-cultural» da sua obra, que contém elementos derivados das culturas folk, «alta» e de massas, não podendo ser reduzida ao estatuto de simples instância de qualquer uma delas. Por outro lado, a análise pormenorizada dos textos pode levar à confirmação da tese Scaduto-Gray de que Dylan é *poeta*. Neste trabalho não cabe uma análise especificamente estética dos textos; mas as comparações com figuras literárias — Wordsworth, Browning, Baudelaire, Twain — têm sido inseridas conscientemente, na convicção de que Dylan, tal como qualquer artista «sério» reconhecido, tem algo para dizer e que o consegue fazer com habilidade. O livro de Gray inclui um capítulo intitulado «Dylan e a tradição literária inglesa (sic)», no qual se elaboram analogias, em grande medida justificáveis, com Donne, Blake, Eliot e outros⁽⁴³⁾. De qualquer maneira, Dylan consegue manejar várias técnicas literárias — o realismo, o monólogo dramático, as imagens sinestéticas, a justaposição de metáforas, a narrativa onírica — de modo a justificar a ideia de que é poeta (ou, pelo menos, de que o era até 1968, e esporadicamente depois dessa data). Deve ter-se em mente, no entanto, que os textos sempre deveriam ser «lidos» no contexto da música, e que, como frisa Gray, Dylan é um poeta que trabalha *dentro de um meio popular*.

(43) Veja-se Gray, 1973: cap. 3; falta, porém, estudar a relação de Dylan com a tradição poética dos EUA (Whitman, Frost, Ginsberg).

9. A IDEOLOGIA DO ARTISTA

Pode pôr-se agora a questão: *porquê* a viragem política? Seria demasiado redutor ver Dylan como simples «vítima do sistema discográfico», como sugere Rato (Rato: 45). A sua obra modificou os termos da indústria da música popular, «demonstrando a outros músicos e compositores que a música popular não tinha forçosamente que ser uma papada sem sentido» (Scaduto: 225). As suas frequentes mudanças de imagem indicam que nunca foi um produto estereotipado do negócio da música. Parece ter sido capaz de manipular o negócio da música, em vez de ser manipulado por ele (à excepção do episódio de censura, acima referido).

O problema estaria, talvez, mais na questão de compromisso. Dylan foi primeiramente porta-voz do movimento de «protesto», depois da contra-cultura; ao ter-se distanciado desta, ficou sem qualquer compromisso a não ser consigo próprio — ou com uma certa imagem de si próprio, como *artista* e como *vedeta*. A figura da vedeta na cultura de massas corresponde, pode sugerir-se, à do artista na «alta cultura». Ambas as figuras são vistas como entes superiores, inacessíveis, imprevisíveis, e essencialmente «privados», apesar do seu papel público. Scaduto salienta que «um elemento fundamental da mística do *vedetismo* é que a vedeta seja inacessível» (Scaduto: 270). Também a ideologia post-romântica do artista é construída em redor do seu carácter «isolado» e «distante» — veja-se o Harold de Byron («I stood and stand alone») (44), o Adonáis de Shelley («like a star») (45), o poeta-«estrangeiro» de Baudelaire (46). Dylan, com a sua dupla orientação para ambas as culturas, tem cultivado a sua dupla imagem de artista e vedeta.

Daí as entrevistas em que não revela nada, oferecendo só comentários crípticos, ambíguos ou até enganadores. Daí a sua recusa em lançar muitas das suas melhores composições nos álbuns oficiais, embora circulem em caras gravações piratas, que adquirem um grande valor de culto (Dylan assim transforma-se em mercadoria cara e inacessível). Daí, também, que se possa dizer que a contínua mudança de imagem se torna uma faca de dois gumes. Por um lado, Dylan mantém deste modo a sua autonomia frente à indústria discográfica; por outro, afasta-se igualmente do seu público, mantendo-se sempre «um passo à frente», constituindo-se como Artista Autónomo.

(44) Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto III (1816).

(45) Shelley, «Adonáis» (1821).

(46) Baudelaire, «L'Étranger» (em *Le Spleen de Paris*, 1863).

A crítica tem validado muitas vezes este papel assumido por Dylan. Para Jonathan Cott, por exemplo, Dylan é o «Embusteiro arquetípico», Proteu o multiforme, o foragido que «ninguém consegue apanhar ou acorrentar» (Cott, 1973: 291, 295) ⁽⁴⁷⁾. Outros críticos constroem imagens parecidas: Dowley e Dunnage apontam para «a sua história camaleónica» (23). Também é frequente a imagem do *trovador*, do poeta errante sem laços que o liguem a ninguém; para Hamill, Dylan é «um trovador, irmão de sangue de Villon» (Hamill, 1975). Contudo, a recepção desta imagem nem sempre tem sido positiva; assim o cantor rock Country Joe McDonald queixa-se: «Não percebo o Dylan. Como é que uma só pessoa pode atravessar tantas mudanças? Vende-se e faz o papel de artista» (citado por Rato: 42).

Pode argumentar-se que, de 1968 a 1979, Dylan não teve nenhum compromisso com nada, a não ser com essa sua imagem de Artista. A mudança de imagem converteu-se num fim em si; as frequentes canções «autobiográficas», por outro lado, assentam na noção de que a vida privada do artista-vedeta, é, intrinsecamente, de interesse público. A própria conversão religiosa enquadra-se neste conceito do Artista, como indivíduo heróico que tem o direito de seguir o seu caminho, embora escandalize o seu público. Neste sentido, alguns críticos têm tentado justificar a sua obra post-conversão. Já antes, os críticos tinham homenageado Dylan-o-Artista em comentários como estes: «um artista verdadeiramente independente, que não se sente responsável perante ninguém» (Gray, 1978 a: 34); «Ele vai seguir o seu caminho, caminho que não compartilhará com ninguém» (Rato: 66). Agora, Williams justifica o Dylan evangélico em termos semelhantes: «Para mim continua a ser um herói, porque as suas mudanças mais recentes reflectem o mesmo tipo de coragem e integridade profundas, o mesmo empenho no crescimento pessoal e artístico que tenho admirado nele desde o início» (Williams: 120). A mesma linha é seguida pelo crítico português António Candeias: «Um poeta que se recusa a voltar atrás, que continua a ter coisas para dizer, diferentes das que já disse, coisas que talvez ninguém ouça, mas que o poeta não se coíbe de dizer» (Candeias, 1981: 28).

Em conclusão, pode pôr-se a hipótese de que o sentido da desastrosa odisseia política de Dylan foi determinado, em parte, por um falso conceito do artista — como indivíduo heróico, que não tem obrigações perante *nenhum* movimento

(47) Cf. a análise da canção «John Wesley Harding».

colectivo se se não dignar a isso. Este conceito, acrescente-se, é compartilhado por muitos críticos, que talvez se não possam isentar de responsabilidade pelo rumo seguido por Dylan, encorajando-o à auto-definição segundo tais padrões. É, com certeza, difícil manter uma orientação política de esquerda nos EUA, país que não tem partido socialista de massas. No entanto, o caso de Dylan sugere que o artista, se se consagrar à «Arte pela arte», corre o risco de cair num vácuo ideológico do qual, finalmente, fugirá para os braços da reacção. A cultura de Dylan oferecia-lhe a Arte como alternativa ao compromisso político: o resultado é evidente. Quais as conclusões que se podem tirar do seu caso para o futuro da música popular?

10. CONCLUSÕES — A MÚSICA POPULAR

O melhor da obra de Dylan demonstra que é possível produzir material de alta qualidade dentro das condições vigentes na música popular de hoje. Pode sugerir-se, por outro lado, que grande parte da força desta obra deriva da sua ligação com as formas tradicionais, «pré-massas» de cultura popular. Ela está em contacto com aquilo que Brecht reconheceu ser a tradição criativa, muitas vezes menosprezada, da gente comum — aquela tradição que se manifesta nas baladas, nos provérbios, no artesanato. É, portanto, vitalizada por fontes que apontam para uma tradição antecedente à cultura de massas do século XX, com o seu carácter frequentemente estereotipado e manipulador⁽⁴⁸⁾. Por outro lado, a apropriação que Dylan tem feito de influências e técnicas literárias tem enriquecido a base popular do seu material. Pode ser considerado, legitimamente, como um poeta popular.

A sua carreira, porém, indica qual é o risco que corre o cantor popular que rejeita o compromisso político. Fora dos EUA, contudo, a música popular oferece, como é sabido, instâncias múltiplas de compromisso político, suficientes para pôr Dylan na sombra. Disse ele uma vez: «Se eu tentasse ajudar alguém de verdade, matar-me-iam» (citado por Dowley e Dunna-ge: 33); mas nunca poderia ter sido morto pela liberdade como Víctor Jara no Chile, nem sequer corrido o risco de ficar preso

(48) Cf. a proposta de Brecht a favor de uma «arte popular... para as grandes massas», que seria politicamente comprometida e cujas funções incluiriam «o relacionamento com as tradições para as desenvolver» e «a adaptação e o enriquecimento das formas de expressão das massas» (Brecht, 1974: 49-50).

como José Afonso⁽⁴⁹⁾. A fusão que se verifica na sua obra de influências folclóricas, literárias e de massas aponta, talvez, para uma futura *arte popular*, capaz de ultrapassar a actual antítese entre arte de elite e arte de massas. Mas o que falta na sua obra para ela servir como modelo para tal projecto, é o compromisso político de um Jara ou de um Afonso.

José Afonso lançou, uma vez, a seguinte proposta: «Optar pela salvaguarda de uma autêntica cultura popular em cuja base se encontra uma forma de relações humanas oposta às relações competitivas»⁽⁵⁰⁾. Dylan nunca lançou nenhum manifesto semelhante, embora o efeito objectivo das suas primeiras obras possa ter correspondido às finalidades de um tal projecto. Por fim, sugiro que um modelo válido para o futuro da música popular, existe na obra, não de Dylan, mas do músico bretão Alan Stivell. Este, a partir de 1973, tem contribuído massivamente para o novo género de «rock céltico». A sua obra é uma fusão de formas musicais tradicionais (folk céltico) e de massas (rock), aliadas a textos tanto folclóricos como literários. Canta principalmente em bretão, mas também em francês e inglês. O seu compromisso político — simultaneamente regionalista e internacionalista — é explícito; defende a independência bretã dentro de uma confederação socialista da Europa⁽⁵¹⁾. Stivell prevê «o nascimento de uma música europeia... uma música verdadeiramente popular, que não procure a facilidade, que acredite na dignidade do homem (sic)»⁽⁵²⁾. A obra recente de Dylan não pode ser considerada como contribuindo para o nascimento dessa «música verdadeiramente popular»; ela não poderá ser criada, em grande escala, sem uma profunda re-avaliação da imagem social do artista.

11. CONCLUSÕES TEÓRICAS

Em último lugar, podem tirar-se do caso de Dylan algumas conclusões para o futuro estudo da cultura «popular» ou «de massas». Primeiro, a oposição bipolar entre «alta cultura» e «cultura de massas», embora necessária para a construção de um modelo global de cultura, não é sempre adequada para o estudo de produtos culturais específicos. Fredric Jameson de-

⁽⁴⁹⁾ Veja-se Moutinho, 1975: 24.

⁽⁵⁰⁾ Ibid: 36 (entrevista com José Afonso, s. d.).

⁽⁵¹⁾ Veja-se Feito, 1981: 120.

⁽⁵²⁾ Alan Stivell, notas de capa para *Chemins de terre* (1973), citado por Feito: 50.

fende a necessidade de repensar essa antítese, e de ver «a alta cultura e a cultura de massas como fenómenos objectivamente relacionados e dialecticamente interdependentes» (Jameson, 1980: 23); salienta, por outro lado, que é uma falácia confundir os produtos da moderna cultura de massas com «a arte *folk* do passado» (ibid: 24), a qual, segundo ele, estaria já efectivamente morta. Aqui é preciso divergir ligeiramente de Jameson, para frisar que *elementos* da cultura *folk* do passado continuam a ter uma vida activa e determinante⁽⁵³⁾. A obra de Dylan pode ser oferecida como prova disso; é uma instância da interpenetração, não de dois termos, mas de *três*: da «alta cultura», da «cultura de massas» e da cultura «*folk*». Deve ser encarada, portanto, como fenómeno cultural misto e heterogéneo. Dylan não é um simples «pop singer», e a sua obra não é idêntica, em termos genéricos, à dos Abba — como igualmente, no contexto português, a obra de José Afonso não pertence ao mesmo género da de José Cid. A excessiva simplificação das categorias não tem nenhuma utilidade.

O caso de Dylan também aponta para a necessidade da *avaliação*, tanto estética como política, no estudo da «cultura popular». No caso da música, a produção de qualidade, em todos os géneros, deve ser defendida contra aqueles que consideram que «música séria» é música erudita e mais nada. Por outro lado, a música (e os textos) de características reaccionárias e estereotipadas, como no caso dos Abba, deve ser denunciada por aquilo que é — aquilo que Adolfo Sánchez Vázquez denomina «arte verdadeiramente capitalista» (Vázquez, 1973: 257), cujo efeito no/na consumidor(a) é «confirmar a sua existência humana abstracta e reificada», obstruindo o sentir e pensar independentes (ibid: 255)⁽⁵⁴⁾. Além disso, é preciso analisar

⁽⁵³⁾ Jameson argumenta que a arte *folk*, como tal, já não existe, visto que as condições sociais da sua existência já não vigoram, senão «em condições muito específicas e marginalizadas» (Jameson, 1980: 24). Contudo, ainda pode acontecer que elementos da arte *folk* pré-capitalista sejam reanimados (geralmente por intelectuais) ou incorporados dentro de produtos pertencentes ou à «alta cultura» ou à cultura de massas (ou ambivalentes, como no caso de Dylan). Pode sugerir-se, pelo menos, que as considerações de Jameson acerca da arte *folk* são excessivamente breves, precisando, portanto, de uma certa reformulação.

⁽⁵⁴⁾ Na definição de Vázquez, a «arte de massas» («a arte cujos produtos satisfazem as necessidades pseudo-estéticas do homem (sic) massificado ou reificado») inclui, entre outras coisas, «a maior parte das canções populares, e... dos filmes comerciais», e «as radio-novelas e telenovelas» (Vázquez, 1973: 244). «A arte de massas», ar-

as contradições existentes dentro de uma obra específica, tal como a de Dylan, para desvendar e denunciar aquilo que tem de reaccionário. A análise poderá, assim, contribuir para evitar que a catástrofe política de Dylan se repita, e para criar um clima favorável à realização do projecto brechtiano de uma «arte verdadeiramente popular»⁽⁵⁵⁾. Nessa altura, talvez, ouvir-se-á afinal aquela mensagem que vem, já há tanto tempo, «blowin' in the wind».

Tradução do autor e de Maria Teresa Tavares

APÊNDICE

DISCOGRAFIA

O «canon básico» consiste nos 19 álbuns oficiais que figuram na lista seguinte, com as abreviaturas pelas quais são designados no texto:

Bob Dylan (1962 — BD); *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963 — FW); *The Times They Are A-Changin'* (1963 — TTC); *Another Side of Bob Dylan* (1964 — AS); *Bringing It All Back Home* (1965 — BBH); *Highway 61 Revisited* (1965 — H61); *Blonde on Blonde* (1966 — BB); *The Basement Tapes* (com The Band: gravado 1967, lançado 1975 — BT); *John Wesley Harding* (1968 — JWH); *Nashville Skyline* (1969 — NS); *Self Portrait* (1970 — SP); *New Morning* (1970 — NM); *Planet Waves* (1974 — PW); *Blood on the Tracks* (1975 — BOT); *Desire* (1976 — D); *Street-Legal* (1978 — SL); *Slow Train Coming* (1979 — STC); *Saved* (1980 — S); *Shot of Love* (1981 — SOL).

Há mais 7 álbuns oficiais:

- 1) Colectâneas: *Bob Dylan's Greatest Hits* (1967); *More Bob Dylan Greatest Hits* (1971).
- 2) Álbuns ao vivo: *Before The Flood* (com The Band — 1974); *Hard Rain* (1976); *Bob Dylan at Budokan* (1979).
- 3) Banda sonora: *Pat Garrett and Billy The Kid* (1973).
- 4) Existe um álbum intitulado *Dylan*, que consiste em interpretações de canções de outros, lançado em 1973 pela Columbia sem o consentimento de Dylan.

gumenta, «exerce um papel ideológico bem definido: o de manter o homem (sic) de massas no seu lugar» (253); «serve perfeitamente os interesses do capitalismo tanto na esfera económica como na ideológica» (258).

⁽⁵⁵⁾ Brecht exige uma «arte verdadeiramente popular», que seja «combativa» e «plenamente consciente da realidade» (Brecht, 1974: 53); Vázquez, usando uma frase idêntica (Vázquez: 265), especifica que uma tal «arte popular» não seria «nem arte de minorias nem arte de massas, mas arte para todos» (264).

Alguns temas existem apenas em single, nomeadamente «George Jackson» (1971). Dylan figura também em alguns álbuns colectivos: *A Tribute To Woody Guthrie (Part One)* (gravado 1968, lançado 1972); *The Concert for Bangla Desh* (1971) e *The Last Waltz* (1977). Existem, aliás, numerosos álbuns piratas, muitos dos quais incluem temas que nunca foram lançados em versão oficial.

ÊXITO COMERCIAL

As estatísticas seguintes referem-se apenas à Grã-Bretanha, sendo derivadas de: J. Rice *et al.*, org. (1983), *The Guinness Book of British Hit Albums*, London, Guinness, e J. Rice *et al.*, org. (1983), *The Guinness Book of British Hit Singles (4th Edition)*, London, Guinness.

Dylan, no final de 1982, registara 516 semanas no «top» britânico de álbuns, incluindo 22 semanas no primeiro lugar. Dos seus 26 álbuns oficiais, 25 entraram no «top» (a excepção foi *Dylan*), dos quais todos menos *Pat Garrett* entraram nos «vinte mais». 6 chegaram ao primeiro lugar; entre estes destacam-se *John Wesley Harding* (que se manteve ali 13 semanas) e *Nashville Skyline* (4 semanas). Dylan teve, também, 2 álbuns que chegaram ao n.º 2, 4 ao n.º 3, e 4 ao n.º 4.

Também teve 10 singles nos «vinte mais» britânicos, entre 1965 e 1978; o maior êxito foi «Like A Rolling Stone», que chegou ao 4.º lugar. Muitos temas da sua autoria, aliás, tiveram êxito em single, interpretados por outros artistas.

Para os E.U.A., veja-se J. Whitburn, org. (1983), *The Billboard Book of US Top 40 Hits*, London, Guinness.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Os textos de Dylan até 1970 estão editados em Dylan (1974), *Writings and Drawings*, St Albans, Panther. Do material incluído nesta bibliografia, são fundamentais a biografia de Scaduto e a análise crítica de Gray (1973).

A. LIVROS SOBRE DYLAN

Dowley, Tim e Dunnage, Barry (1982), *Bob Dylan*, Londres, Omnibus Press.

Gray, Michael (1973), *Song And Dance Man: The Art of Bob Dylan* [1972], Londres, Abacus.

Rato, Mariano Antolin (1975), *Bob Dylan 2*, Madrid, Ediciones Júcar.

Scaduto, Anthony (1973), *Bob Dylan* [1971], Londres, Abacus.

Williams, Paul (1980), *Dylan: What Happened?*, Glen Ellen (Califórnia), Entwistle Books.

B ARTIGOS E NOTAS DE CAPA SOBRE DYLAN

Candeias, António (1981), «Bob Dylan em Paris», *Música e Som* N.º 66, Set. 1981, pp. 27-8.

Cott, Jonathan (1973), «I Dreamed I Saw Bob Dylan» [1971], *in* Cott,

- He Dreams What Is Going On Inside His Head: Ten Years of Writing*, San Francisco, Straight Arrow Books, pp. 291-5.
Ginsberg, Allen (1975), notas de capa para *Desire*.
Gray, Michael (1978 a), «Why did I spend 11 hours in a queue to get 4 tickets to see this man?», *Melody Maker*, 17 Jun. 1978, pp. 33-4.
Gray, Michael (1978 b), «Blood on the tracks - 22 times», *ibid.* pp. 39-40.
Hamill, Peter (1975), notas de capa para *Blood on the Tracks*.
Marcus, Greil (1975), notas de capa para *The Basement Tapes*.

C. OUTROS LIVROS SOBRE MÚSICA POPULAR

- Feito, Alvaro (1981), *Alan Stivell*, Madrid, Ediciones Júcar.
Marcus, Greil (1977), *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll Music*, Londres, Omnibus Press.
Moutinho, Viale (1975), *José Afonso*, Madrid, Ediciones Júcar.

D. TEXTOS TEÓRICOS

- Brecht, Bertolt (1974), «Against Georg Lukács» [1938], *New Left Review*, No 84 (Mar-Abr 1974), pp. 39-53.
Jameson, Fredric (1980), «Reificação e Utopia na Cultura de Massas» [1979], *Revista Crítica de Ciências Sociais* N.º 4/5 (Out. 1980), pp. 17-46.
Sánchez Vázquez, Adolfo (1973), *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics* [1965], Londres, Merlin Press.

RESUMO

Este artigo procura fazer a história e a análise da obra do cantor e poeta popular norte-americano Bob Dylan, desde 1962 até hoje. Segue-se a trajectória política da sua carreira: depois de um início radical, como porta-voz, primeiro do movimento de «protesto», depois da «contra-cultura», Dylan evolui gradualmente para a direita num processo que culmina na sua conversão, em 1979, ao cristianismo reacçãoário do movimento «born-again». Tenta-se a classificação da sua obra como fenómeno cultural complexo e heterogéneo, contendo elementos derivados da «alta cultura», da cultura de massas e da cultura popular. Sugere-se ainda que a catástrofe política do seu percurso deriva parcialmente da aceitação de uma concepção do artista, dominante na sociedade burguesa, como indivíduo «heróico» e «autónomo». Finalmente extraem-se do seu caso algumas conclusões relativamente ao futuro da música popular e ao estudo dos produtos culturais de massas ou populares.

RESUMÉ

Bob Dylan: du radicalisme à la réaction

Cet article présente l'histoire et l'analyse de l'oeuvre du chanteur et compositeur nordaméricain Bob Dylan, de 1962 jusqu' à nos jours. Le trajet politique de sa carrière est suivi: après des débuts

radicaux, comme porte-voix, d'abord du mouvement de «proteste» et plus tard de la «contre-culture», Dylan a graduellement évolué vers des positions de droite, dans un processus que culmina dans sa conversion, en 1979, au christianisme réactionnaire du mouvement «born-again». Une tentative est faite de classification de son oeuvre en tant que phénomène culturel complexe et hétérogène, intégrant simultanément des éléments dérivés des cultures «folklorique», «de masses» et «d'élite» (littéraire). Ensuite il est suggéré que la catastrophe politique de ce processus se doit partiellement au fait que Dylan accepte la notion, dominante dans la société bourgeoise, de l'artiste comme individu «heroïque» et «autonome». Finalement, quelques conclusions sont déduites concernant l'avenir de la musique populaire et l'étude des produits culturels «populaires» ou «de masses».

ABSTRACT

Bob Dylan: from radical to reactionary

This article presents a history and analysis of the work of the US popular singer-songwriter, Bob Dylan, from 1962 to the present. The political trajectory of his career is followed; from radical beginnings, as spokesperson for first the «protest» movement, then the «counter-culture», Dylan gradually moved rightwards, in a process culminating in his conversion, in 1979, to reactionary «born-again» Christianity. The attempt is made to classify his work as a complex, heterogeneous cultural phenomenon containing, simultaneously, elements deriving from folk, mass and «high» (literary) culture. It is then suggested that the political catastrophe derives partly from Dylan's acceptance of the view of the artist (dominant in bourgeois society) as «heroic», «autonomous» individual. Finally, certain conclusions are drawn from the case for the future of popular music and for the future study of «mass» or «popular» cultural products.