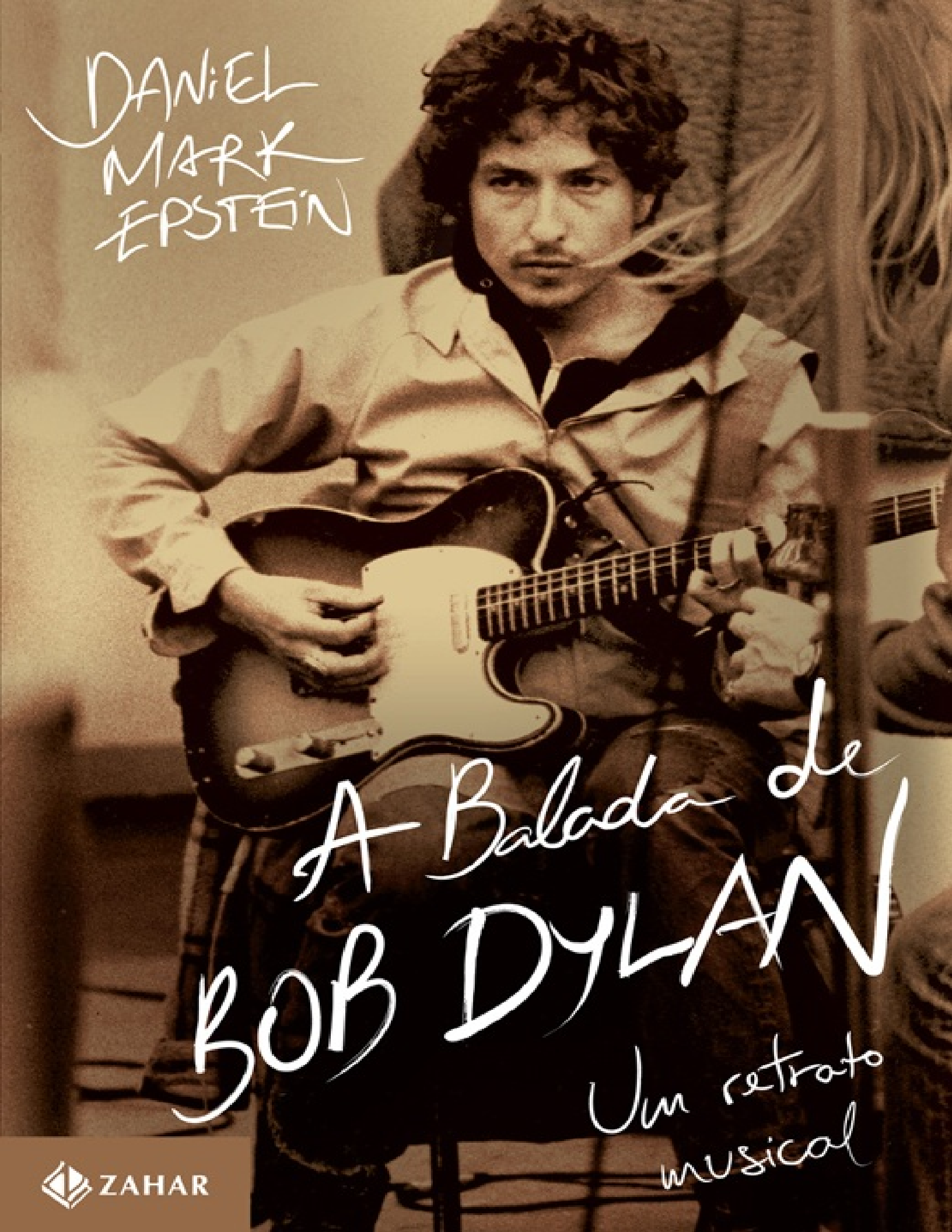

DANIEL MARK EPSTEIN
A Balada de BOB DYLAN
Um retrato musical
ZAHAR

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe ***Le Livros*** e seus diversos parceiros, com o objetivo de oferecer conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O ***Le Livros*** e seus parceiros disponibilizam conteúdo de dominio publico e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: ***LeLivros.site*** ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

"Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não mais lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade poderá enfim evoluir a um novo nível."

Daniel Mark Epstein

A balada de Bob Dylan

Um retrato musical

Tradução:
Thiago Lins

ZAHAR

Para Mike Seeger

Sumário

Apresentação
As baladas de um homem magro, EDUARDO BUENO

PARTE I Washington, D.C., 1963

1. Lisner Auditorium, 14 de dezembro de 1963
2. A noite em que Bob Dylan resgatou minha irmã
3. O príncipe e o mendigo
4. Pombo-correio espiritual
5. Descobrindo sua voz

PARTE II Madison Square Garden, 1974

6. Nova York, 1974
7. Uma mudança drástica
8. Intoxicado pelo som
9. O poeta no jardim
10. Solstício de inverno: um entreato

PARTE III Tanglewood, 1997

11. Sangue jovem

12. Encontrando a batida

13. Contando a história

14. O bom segredo

PARTE IV Aberdeen, 2009

15. Mortes e entradas

16. Encarando o leão

17. Aberdeen, 24 de julho de 2009

Notas

Créditos

Agradecimentos

Índice remissivo

Apresentação
As baladas de um homem magro

EDUARDO BUENO

No começo da década de 1990, os jornalistas britânicos Patrick Humphries e John Bauldie lançaram um livro cujo título era simultaneamente uma provocação e uma autoironia: *Oh, No! Not Another Bob Dylan Book*. Os anos 80 tinham acabado de revelar ao mundo um Dylan supostamente descartável – e havia mesmo quem achasse que já era hora de ele ser incorporado, se não à lata de lixo da história, pelo menos à sacola plástica do pop. Quem ainda se interessaria pelo bardo de voz desalinhada, então imerso num constrangedor proselitismo evangélico?

Na época, e lá se vai quase um quarto de século, estudos sobre a vida e a obra de Dylan realmente abundavam nas prateleiras das livrarias – quando não nos depósitos das editoras… Qual o sentido de produzir mais um?

A coisa toda tivera início em 1972, com a investigação de ares detetivescos lançada por Anthony Scaduto, tida como "a primeira biografia séria escrita sobre um rock star", e certamente pioneira na dissipação de uma vasta cadeia de mistérios, mentiras e meias verdades que até então cercavam a vida de Dylan, a maioria dos quais propagados por ele mesmo. Depois que o livro pioneiro liberou uma enxurrada de informações factuais e desmistificadoras – com grau próximo ao zero no quesito "transcendência analítica" –, foi como se o dique tivesse se rompido.

Da seriedade perspicaz e austera, quase *scholar*, do consagrado crítico de rock Greil Marcus ao rigor (também um tanto policialesco) de Howard Sounes, passando pelas minúcias obsessivas dos "dylanólogos" Michael Gray (autor de uma *Bob Dylan Encyclopedya*, de quase oitocentas páginas) e Clinton Heylin (que em *Stolen Moments* coligiu uma cronologia tão exaustiva quanto delirante – Bob Dylan dia a dia!), o mercado editorial passou a oferecer material para todos os gostos: Dylan e a Bíblia, Dylan e os poetas malditos, Dylan e o tarô, a cabala, o judaísmo, as drogas, o budismo, a gaita de boca, a pintura, o cinema. Dylan e Sócrates, Dylan e Abraão, Dylan e Dante. Dylan e o diabo… literalmente (*The*

Devil and Bob Dylan, Yippie Museum Press, escrito pelo famigerado A.J. Weberman, o primeiro dos fãs perigosamente malucos de Dylan).

Quando a década de 1980 viu o velho Bob dissolver-se na própria lenda – contando, para tanto, com os inestimáveis préstimos dele próprio e de sua desastrada conversão ao cristianismo-estilo-bispo-Macedo –, o fluxo de publicações arrefeceu. Em fins dos anos 90, porém, logo após o enésimo "renascimento" artístico de Dylan (dessa vez propiciado pela fortuna crítica que cercou seu trigésimo disco de estúdio, *Time Out of Mind*, lançado em setembro de 1997), a já vasta bibliografia adquiriu fôlego redobrado. Surpreendentemente, em 2008, o próprio artista tratou de incrementá-la com a publicação de *Crônicas*, a primeira das três partes em que dividiu sua autobiografia, e cujo volume um (único lançado até agora) acabaria por arrebatar o prestigiadíssimo prêmio Pulitzer daquele ano.

"*I've already confessed, no need to confess again…*" havia cantado Dylan ("Já me confessei, não preciso confessar de novo") numa das faixas do álbum *Modern Times*, gravado pouco antes, como se disposto a colocar um ponto final não só às próprias rememorações, ainda que a primeira parte delas sequer tivesse sido publicada, mas também às de seus inumeráveis biógrafos, estudiosos, críticos e analistas.

Se a intenção era essa, Dylan danou-se. Afinal, à medida que ele foi se aproximando dos setenta anos, completados em 24 maio de 2011, o dilúvio se reiniciou. Então, em um raríssimo pronunciamento público, postado em seu site oficial (e cujo objetivo primordial era defender-se das acusações de que teria aceitado se submeter a supostas imposições feitas por censores chineses em troca da permissão para se apresentar em Pequim, Xangai e Hong Kong, um mês antes de seu aniversário), Dylan optou por mudar radicalmente de tática: "Todo mundo sabe que há um zilhão de livros sobre mim, já lançados ou prontos para ser. Estou, portanto, disposto a encorajar qualquer um que jamais tenha me encontrado, me ouvido ou mesmo me visto para pôr mãos à obra e rabiscar seu próprio livro. Nunca se sabe, vá que apareça algum que preste…"

Como em tantas outras vezes em sua carreira, o sarcasmo de Dylan acabou¸ inadvertidamente ou não, se revelando profético. Afinal, a declaração foi feita em 13 de maio de 2011. Dois dias mais tarde, Daniel Mark Epstein lançava esta admirável *Balada de Bob Dylan*.

Poeta erudito e dramaturgo consagrado, além de biógrafo especializado em Lincoln (sobre quem já escreveu três livros, um deles sua "vida paralela" à de Walt Whitman), o que teria levado Epstein a arriscar-se na ingrata tarefa de retratar um personagem sobre o qual tantos já haviam escrito tanto, e alguns

mais de trinta anos antes dele? Finda a leitura da obra, é lícito supor que seu propósito se baseou na adorável presunção de que não fazia muita diferença que a história já tivesse sido contada inúmeras vezes, pois ela ainda não fora contada *por ele*.

De fato, embora não tenha sido, como o biógrafo "oficial" de Dylan, Robert Shelton, um personagem diretamente responsável pelo começo da trama (que se iniciou a partir das primeiras apresentações públicas de Bob, em abril de 1961, resenhadas de forma tão explosivamente positiva por Shelton no *New York Times* que catapultaram de imediato a carreira do jovem cantor), Epstein não só estava plenamente qualificado para a empreitada como parecia destinado a ela. Afinal, não apenas tomara conhecimento do surgimento de Dylan naquele mesmo ano de 1961 (quando tinha apenas treze anos) como, dois anos mais tarde, teve a chance de assisti-lo num show memorável.

Com efeito, em 14 de dezembro de 1963, menos de quatro meses depois de ter participado da Marcha pelos Direitos Civis, cantando na presença de Martin Luther King, e apenas 22 dias após o assassinato de Kennedy, Dylan estava de volta à capital dos Estados Unidos. Naquela ocasião, ele se apresentou no Lisner Auditorium da Universidade George Washington. Sentado entre a mãe e a irmã, Daniel Mark Epstein estava lá – com quinze anos de idade, e a poucos metros do palco.

Embora quase cinquenta anos já tenham se passado, Epstein emite indícios de que ainda conserva suas anotações do show – bem como, é claro, o canhoto do ingresso, cuja reprodução tratou de estampar na página de abertura da Parte I deste livro. Mas no fundo o que importa é que ele foi capaz de transformar suas memórias numa espécie de passaporte, um salvo-conduto, não só para recriar o quadro inteiro como também, por meio de alguma secreta alquimia do verbo, conceder-lhe novas cores, mesmo sem acrescentar um só fato novo à história já dissecada por tantos biógrafos.

A partir de suas relembranças, Epstein se atreve a recontar até os episódios quase mitológicos da chegada de Dylan a Nova York, no inverno de 1961. Mas o faz com tal leveza e traços tão cálidos que acaba por compor uma cena impressionista, ao estilo de certas aquarelas de Pissarro (um dos pintores favoritos de Dylan), de modo que você julga estar lendo aquele conto surrado não pela enésima, mas pela primeiríssima vez.

Residem aí o encanto e a magia do livro agora em suas mãos. Mas não se resume a eles. Apesar de não ser músico de ofício, o múltiplo Epstein se mostra preparado para dissecar os arranjos, os acordes e o peculiar dedilhado de Dylan, lançando sobre eles o olhar do especialista em folk que de fato é. E aqui ele

opera outro prodígio: consegue ser detalhista e minucioso sem jamais soar esotérico ou aborrecido, até porque não se propõe a expor os nervos vivos das composições, evitando a vivissecção à qual tantas vezes elas foram submetidas.

Mais do que a mera análise poética e musical da obra do arrojado menestrel, Epstein trata de compartilhar com o leitor insights saborosos, como no trecho em que compara determinado período da obra de Dylan com a "fase azul de Picasso", ou quando escreve: "Se Bob Dylan tivesse ido vaguear pelo México antes do Natal de 1962 e sumido, como Ambrose Bierce fez em 1914, nós ainda nos lembraríamos dele." E assim, com prosa poética, foco firme e propósitos inabaláveis, vai repassando a seara biográfica de Dylan, sempre pronto para extrair dela flores raras que passaram despercebidas de dezenas de antecessores.

Não há segundo ato nas vidas americanas, profetizou sombriamente Scott Fitzgerald, para quem a sorte, com efeito, sorriu apenas uma vez, ao menos durante sua atribulada existência terrena. Como em tantas outras instâncias, Bob Dylan revelou-se capaz de romper também esse axioma: ele, quando não seus avatares, foi capaz de vivenciar no mínimo quatro, quiçá cinco, "renascimentos".

Para dar sentido e coerência às várias encarnações de Dylan, e reagrupar sob uma mesma moldura todas as suas personas – o jovem cantor folk "de protesto" ("um garoto de coral com uma granada no bolso", nas palavras de Epstein); o roqueiro de cabelos hirsutos, óculos indevassáveis e letras idem; o recluso hippie rural em sua Arcádia particular; o profeta irado com a garganta repleta de trovões que retornou à estrada em 1974; o pastor evangélico de dedo em riste, ardente como as chamas do inferno; o morto-vivo condenado a vagar por estádios, arenas, ginásios ou salões de baile progressivamente vazios de cidades fora do circuito; o incansável ambulante, em perpétua recusa de sucumbir ao peso da lenda, um Sísifo pop rolando a própria pedra; e, por fim (mas quem pode garantir que por último?), o septuagenário reconciliado consigo mesmo, com seu cânone de mais de mil canções e com fãs de cinco gerações –, pois para dar perspectiva a essa colcha de retalhos biográficos, Epstein se utiliza de quatro shows específicos de Bob a que assistiu num período de tempo que, espantosamente, abarca quase cinco décadas.

As colunas de amarração que sustentam o livro são o mencionado show de Washington em dezembro de 1963, a lendária apresentação no Madison Square Garden, em Nova York, em 1974 (que resultou no álbum duplo *Before the Flood*); um concerto no Tanglewood Music Center, em Massachusetts, em agosto de 1997, já no décimo ano consecutivo da chamada Never Ending Tour; e, por fim, uma apresentação em Aberdeen, em julho de 2009, com o "novo" e aparentemente apaziguado Dylan do século XXI.

É como se o livro fosse, assim, uma longa, lenta (embora ritmada e paradoxalmente célere) resenha – só que não apenas desses quatro shows, mas, por hipérbole, de *todos* os mais de 1.500 shows de Dylan, bem como de suas principais canções e confissões poéticas e seus mais de cinquenta discos, além, é claro, da relação desse legado com a psique da América e com a cultura ocidental (pelo menos a cultura pop) ao longo de cinco décadas de transformações incessantes, de avanços e retrocessos, vários dos quais o próprio Dylan provocou ou profetizou.

Por isso, esta balada é, ao mesmo tempo, mais e menos do que uma biografia: é uma reportagem autoral, um conto fidedigno, um ensaio biográfico, um longo poema em prosa; os gêneros se mesclam, se fundem e se completam de tal forma que, a certa altura, chegam a dar ao leitor a impressão de que o fazem com o propósito de forjar um novo modelo: um retrato musical, como o subtítulo sugere.

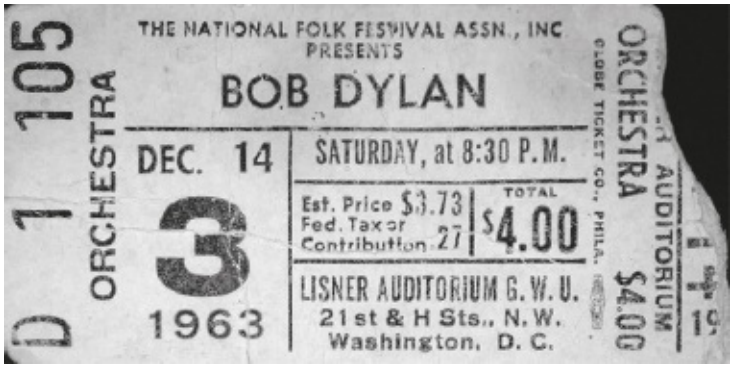
Ou talvez, no fundo, *A balada de Bob Dylan* seja justamente isso: uma balada, fulgurante e elegíaca, elíptica (quando não concêntrica), simultaneamente sombria e luminosa, com suas zonas negras e ensolaradas clareiras, composta ao modo de uma trova medieval, que não pretende esmiuçar a multiplicidade de significados dos álbuns e das canções de Dylan mas sim o papel dele como bardo: o trovador simultaneamente de frente e de costas para seu próprio tempo, fora de época mas sempre atual, que irrompeu na cena em pleno Renascimento da década de 1960, sobrepujou a idade das trevas dos anos 70 e passou pelo movediço pantanal dos anos 80 para chegar aos albores do novo milênio, nascido à sombra das torres do 11 de Setembro (dia exato em que Dylan lançou o álbum *Love and Theft*), ainda envolto no mesmo halo enigmático que Epstein pôde vislumbrar de perto quando ele tinha quinze anos, Bob 22 e a América sorria esperançosa e insegura como uma debutante.

Eis aqui, portanto, um cântico à vida e à obra do incansável Bob Dylan, imprevisível até quando se repete e que, em plena segunda década do segundo milênio, segue em frente junto a nós, através de nossas vidas. *Together Through Life*, como sussurra o título de seu mais recente disco.

Só mesmo assim para que este não fosse *oh no, just another Bob Dylan book*.

PARTE I

Washington, D.C., 1963



1. Lisner Auditorium, 14 de dezembro de 1963

O JOVEM DE APARÊNCIA FRÁGIL e cabelos castanhos desgrenhados entrou no auditório pelo lado esquerdo do palco, arranhando seu violão enquanto as pessoas ainda se acomodavam em seus assentos.

Três filas de cadeiras dobráveis tinham sido apressadamente dispostas em um semicírculo no palco, atrás do lugar reservado ao músico, para dar conta do grande afluxo de última hora. Agora os retardatários sentavam-se, aplaudindo enquanto ele passava. O jovem usava uma camisa azul desbotada, calça jeans azul e botas. Sua entrada foi tão casual e inesperada que deu a impressão de que ele vinha de longe, cantando o tempo todo para si mesmo e para qualquer grupo que pudesse reunir nas esquinas e na frente das lojas.

Caminhou em direção ao centro do palco, perto de um banco alto de madeira. No assento do banco havia um amontoado de brilhantes gaitas Marine Band. Mal agradecendo aos aplausos e levemente constrangido por eles, deu uma guinada até seu lugar usando um suporte de ferro para gaita ao redor do pescoço – que o fazia parecer uma criatura selvagem com arreios –, piscando sob os holofotes, arqueando os ombros para ajustar a alça que segurava o violão Gibson Special em seu corpo esguio.

Antes que pudéssemos perceber, ele já estava entre nós, tocando. Parou e dedilhou. As luzes esmaeceram, mas permaneceram ligadas. O aplauso iniciado pelos espectadores atrás dele foi caloroso porém breve, pois não queríamos interromper o cantor nem perder nenhuma de suas palavras. Ele tocou uma melodia simples na gaita. A primeira música que escolheu cantar não era familiar, mas era um convite que prometia familiaridade, como tantas baladas antigas em que os bardos incitam o povo a se reunir para ouvir uma história: *Come all ye fair and tender maidens*, ou então *Come all ye bold highway men*.[1]

Mil e quinhentos assentos tinham sido vendidos no lotado Lisner Auditorium da Universidade George Washington naquela noite em dezembro, e pouco menos da metade deles estava ocupada por estudantes da universidade. As fileiras foram preenchidas pelos fiéis membros da comunidade de música folk de Washington. O concerto, na realidade, não havia sido patrocinado pela universidade e sim pelo National Folk Festival, fundado nos anos 1930 com o apoio de Eleanor Roosevelt e da escritora Zora Neale Hurston. Homens de

cavanhaque ou barba cheia, usando camisas xadrez de lenhador, macacões e óculos com aro de tartaruga, sentavam-se ombro a ombro com mulheres de cabelos compridos vestindo batas com bótons do símbolo da paz, tipos acadêmicos usando *tweed* ou jaquetas de veludo com retalhos de couro nos cotovelos e alguns *beatniks* de meia-idade em golas olímpicas pretas. Havia mais filosofia do que estilo propriamente dito nas botas e sandálias; havia uma rejeição da moda conservadora que atravessou as gerações durante a Guerra Fria.

Minha irmã, Linda Ellen, de treze anos, era provavelmente a pessoa mais jovem no prédio. Meu melhor amigo, Jimmy Smith, e eu tínhamos acabado de fazer quinze anos e não podíamos dirigir, então minha mãe, com 37 anos, nos levou dos subúrbios de Hyattsville, Maryland – descendo pela avenida Connecticut até os limites do campus, na esquina das ruas 21 e H –, para ouvir Bob Dylan ao vivo. Ela havia comprado nossos ingressos com antecedência na bilheteria – sempre conseguia os melhores –, e agora estávamos sentados no centro da quinta fileira, perto da boca do palco, um pouco acima e a menos de dez metros de Bob Dylan. Quando ele finalmente parou de piscar e abriu os olhos para a plateia, nós pudemos ver como eles eram azuis.

Ouvimos primeiro o violão, um som poderoso, que era percussivo, modal e agudo. Ele estava tocando um acorde Sol completo com a palheta num andamento moderado, em tempo 3/4. O que o tornou distinto e o fez sobressair foi a força da primeira batida do compasso, e também o fato de o músico ter adicionado um Ré sustenido na segunda corda para fazer uma quarta perfeita com o Sol próximo a ele. Este foi o truque, a magia especial que transformou o acorde de uma simples tríade maior numa tensão mística e antiga; celta talvez, medieval ou nativa da América, uma atmosfera que transcendia o tempo.

Come gather ’round people, wherever you roam
And admit that the waters around you have grown
And accept it that soon you’ll be drenched to the bone.[2]

Isso era um chamado para as barricadas, se não para as armas. Era uma alvorada, um despertar para os vivos, para os mortos e para os semimortos de que “os tempos estão mudando”. O compositor tinha sido inteligente o bastante para escrever a melodia no ritmo de valsa de modo que ninguém, bêbado ou sóbrio, marchasse ao ouvi-la (ele escreveria uma marcha bêbada algum dia – tudo a seu tempo). A canção, quando tocada ou declamada, tinha o poder encantatório de alertar, paralisar, prevenir e nos alarmar; estrofe por estrofe, ela nos chamava: escritores e críticos, senadores e congressistas (logo ali na

esquina), mães e pais (minha mãe ouviu atenta), todos sendo avisados, um de cada vez, que seria um desastre caso não se "prestasse atenção ao chamado". O caminho conhecido não será viável, ele estava nos dizendo, a velha ordem está desaparecendo, a roda da mudança está girando, a batalha já é incontrolável e, se não abalou suas janelas, em breve irá.

Your sons and your daughters are beyond your command…[3]

Invocando os profetas do Velho Testamento, bem como os Evangelhos (Marcos 10:31, "Muitos primeiros serão derradeiros"), um cantor nascido no ano em que os japoneses atacaram Pearl Harbor proclamava para minha mãe, para todos os da sua idade e para os mais velhos que existia um conflito entre as gerações – e essa expressão ainda não havia sido cunhada – e que qualquer um que ousasse se esquivar ou ficar no caminho desta mudança se machucaria. Não sei ao certo o que minha mãe pensou sobre esse início de concerto. Afinal, ela havia comprado os ingressos, e nos levara para o teatro de tijolos e calcário de West Hyattsville em seu sedã Nash verde. Suponho que todos estávamos mais ou menos assustados. Mas havia algo de apaziguador na autoridade e na humildade simultâneas do jovem – o tom bíblico, arcaico, o apelo apaixonado para que todos se juntassem ao movimento, para que não ficassem no caminho e ouvissem o chamado, estendendo a mão.

BOB DYLAN HAVIA ESTADO EM WASHINGTON para a grande marcha pelos direitos civis no final de agosto de 1963. Nos degraus do Lincoln Memorial, ele e Joan Baez haviam apresentado suas canções "Blowin' in the Wind" e "Only a Pawn in Their Game". O dueto e o romance entre os belos cantores folk haviam recebido considerável atenção da imprensa naquele ano, embora Dylan ainda não fosse uma celebridade. Suas canções eram muito mais famosas do que ele.

No outono, ele havia tocado em três recitais: no Carnegie Hall em Nova York, no Jordan Hall em Boston e no University Regent Theatre em Syracuse, Nova York. Depois do assassinato de John F. Kennedy em 22 de novembro, Dylan havia aparecido apenas duas vezes em concertos, em Princeton e Newark, Nova Jersey. O concerto no Lisner Auditorium seria sua única apresentação antes do Natal. Ele fora anunciado apenas por um pequeno pôster – que mostrava no lado esquerdo o cantor tocando violão e gaita, com seu nome e os detalhes do show no lado direito – e pequenos anúncios na parte de entretenimento do *Washington Post* e do *Evening Star*. Os ingressos, que

custavam quatro dólares na orquestra e 3,50 dólares na plateia, podiam ser adquiridos no Willard Hotel, na Learmont Records em Georgetown e no YMCA de Alexandria, Virginia.

Até sexta-feira à noite, ainda havia assentos disponíveis. O fato de os ingressos estarem esgotados quando chegamos ao auditório, e de que a administração tivesse posto cadeiras no palco para os retardatários, era um sinal da grande reputação de Dylan.

Como Jim, Linda e eu fomos parar lá, nesses lugares comprados com semanas de antecedência, três menores em uma multidão de adultos, em sua maioria por volta dos vinte ou trinta anos? Jim e eu éramos cantores folk, membros de carteirinha da associação de música folk de Washington. Íamos a concertos, eventos *"open-Mike"*, cantorias e *hootenannies* por toda a cidade. Nós ouvíamos duelos de instrumentos de corda em ginásios e galpões, mestres do banjo *fretless*[4] em porões de igreja, músicos de blues e *jug bands* em casas abandonadas. Nós ouvimos o velho Mississippi John Hurt no Ontario Place, Judy Collins e Donal Leace no Cellar Door e Carolyn Hester, Paul Clayton e Josh White no Showboat Lounge. Nós vimos Harry Belafonte no Carter Barron Amphitheatre. Elizabeth Cotten, a antiga governanta dos pais de Pete e Mike Seeger, que escreveu "Freight Train" e que tocava com a mão esquerda e o violão invertido, ainda morava na cidade. Ela tinha sessenta e poucos anos. Nós costumávamos visitar a senhora Libba em sua pequena casa geminada no número 625 da rua 5. Ela tocava para nós, sentada na sala, e nos ensinava canções como "Ain't Got No Honey Baby Now"; ensinava-nos tudo o que conseguíamos aprender sobre o seu dedilhado, enquanto torcíamos nossas cabeças até ficar com torcicolo. Então ela nos servia biscoitos amanteigados.

Mike Seeger – com vinte e tantos anos na época – cresceu nessa área da cidade, e nós também o víamos bastante. Mike tocava violão, banjo, auto-harpa, harpa de boca, *fiddle* e gaita – às vezes mais de um desses instrumentos ao mesmo tempo. Ele nos encorajou a fazer o mesmo. John Fahey, o lendário violonista, se formara em nosso colégio poucos anos antes de nós. Havia pouco tempo, nós tínhamos ouvido Joan Baez e Pete Seeger na Uline Arena; foi lá, no coliseu de 7 mil assentos, que ouvimos pela primeira vez a apocalíptica canção "A Hard Rain's A-Gonna Fall" de Bob Dylan, depois de uma brilhante introdução de Pete em pessoa, a maior estrela da música folk. Ele anunciou que um jovem poeta havia chegado à cena com algumas coisas importantes para nos dizer.

Nós já sabíamos disso. A primeira vez que ouvi o nome Bob Dylan foi em 1961, numa *hootenanny* ao ar livre perto da Universidade de Maryland, College

Park, no Duck Pond na Adelphi Road. Havia um violonista alto, loiro e muito habilidoso, vestindo uma camisa havaiana e sandálias, que atraíra um grupo de admiradores tocando uma versão da música “Cocaine Blues”, de Reverend Gary Davis. Entre os versos, em sua tagarelice, ele nos disse: “É assim que o Bobbie Dylan faz”, e imitou alguém martelando algumas notas na escala do violão. Mas ele pronunciou o nome Dai-lan, “é assim que o Bobbie *Dai-lan* toca”. O violonista tinha acabado de chegar de Nova York, onde ouvira Dylan tocar em algum clube do Greenwich Village; a fama de Dylan estava crescendo tão rapidamente que seu nome – ou pelo menos sua pronúncia correta – não conseguia acompanhá-lo. O violonista loiro, que eu não consigo lembrar como se chamava, falou o nome de Dylan com uma admiração tão arrebatada que eu nunca o esqueci. Guardei na cabeça que precisava procurar esse tal Bobbie Dylan, pois ele devia ser um homem que valeria a pena ouvir.

Era o final do verão de 1961, um pouco antes de Dylan tocar no Gerde’s Folk City em Manhattan, um aquecimento para o show dos Greenbriar Boys, um conjunto de *bluegrass*. Robert Shelton escreveu uma matéria para o *New York Times* em 29 de setembro, louvando Dylan de modo tão extravagante que o “cantor folk de vinte anos” nunca mais saberia como era não ser conhecido, não ser reconhecido em determinados círculos, não ser admirado e invejado.

> Um brilhante novo rosto da música folk está surgindo no Gerde’s Folk City. Apesar de ter apenas vinte anos de idade, Bob Dylan é um dos mais notáveis criadores a tocar em um café de Manhattan em meses… Parecendo uma mistura entre um menino cantor de coral e um *beatnik*, o sr. Dylan tem um aspecto angelical e uma cabeleira desgrenhada, que ele cobre parcialmente com um boné de veludo cotelê preto, estilo Huck Finn. Suas roupas talvez precisem passar por um alfaiate, mas quando ele toca seu violão, gaita ou piano, e quando compõe novas canções mais rápido do que o tempo necessário para ficarem registradas em nossa memória, não há dúvida de que ele está estourando com seu talento.

Seis meses depois eu estava passando os olhos pelas prateleiras da loja de discos local, na pequena seção reservada à música folk, e vi o rosto que Shelton descrevera na resenha do jornal. Era o rosto de um garoto que parecia ter a minha idade, com olhos bem separados, bochechas e queixo delicados e uma boca perfeitamente desenhada; seus cachos estavam pressionados sob o boné preto, ele usava um casaco de pele de ovelha, as mãos em volta do braço de um violão Martin. Havia algo furtivo nele. Era um garoto de coral com uma granada no bolso.

Li o encarte, que incluía a resenha de Shelton, e coloquei o álbum de volta na prateleira. Havia apenas uma cópia, mas eu não o comprei naquele dia. Voltei várias vezes para olhar aquela foto do garoto calmo e suspeito e reler o encarte antes que conseguisse juntar os dois dólares para comprar o disco. Era abril de

1962. Eu comprei uma das 5 mil cópias do álbum intitulado *Bob Dylan*. Produzido pelo previdente John Hammond, o disco vendeu tão pouco que seus colegas na Columbia Records o chamaram – bem como o artista que ele havia contratado – de "A insensatez de Hammond".

Eu nunca havia ouvido a voz de Bob Dylan, ou o escutado tocar, até aquele dia, na primavera de 1962, quando, na privacidade de meu quarto, coloquei o vinil no prato de um toca-discos portátil Westinghouse. Minhas expectativas eram altas e a experiência não foi inteiramente agradável. Seria preciso torná-lo um gosto adquirido, pensei, como fumar ou tomar uísque. Não parecia natural para mim que alguém tão jovem soasse, ou tentasse soar, como um velho. Eu gostei da gaita agitada e lastimosa na acelerada versão de "You're No Good" de Jesse Fuller. Dylan aprendera algumas coisas com o gaitista de blues cego Sonny Terry. Mas o jeito com que ele gritou o refrão, "*You give me the blues, I guess you're satisfied/ You give me the blues, I want to lay down and die*",[5] fez minha pele arrepiar. Sua voz estava em todo lugar.

O cantor começou a acalmar-se – assim parecia – na segunda faixa do álbum, um *talkin' blues*[6] inspirado em Woody Guthrie chamado "Talkin' New York", que estava descrito no encarte como "uma anotação de diário combinada com música".

Ramblin' outa the wild West,
Leavin' the towns I love the best,
Thought I'd seen some ups and downs,
'Til I come into New York town.
People goin' down to the ground,
Buildings goin' up to the sky.[7]

Isso era boa poesia, a brincadeira em "altos e baixos", e Dylan estava falando com sua voz natural, ainda que, talvez, o sotaque do oeste estivesse um pouco exagerado. O trovador errante contou de sua chegada à Nova York num frio congelante, de seu descanso no centro da cidade, em Greenwich Village, de seu primeiro emprego num café tocando gaita por alguns trocados, juntando-se ao sindicato dos músicos e pagando seus impostos. Ele citou um verso famoso do mestre do *talkin' blues*, Woody Guthrie, que escreveu em "Pretty Boy Floyd", "*some rob you with a six-gun, some with a fountain pen*".[8] Agora, caminhando para o final desta música que deve tanto a Guthrie, Dylan cita o verso "*some people rob you with a fountain pen*", acrescentando que não demorou muito para

entender o verso de Woody: há aqueles que não têm muita comida em suas mesas, “*But they got a lot of forks and knives/ And they gotta cut somethin’*”.[9] Isso era certamente poesia, versos tão memoráveis quanto os do próprio Guthrie. Dylan havia sido roubado pelos donos dos clubes ou pelo sindicato dos músicos? Ou havia ele próprio roubado Woody Guthrie com sua canetatinteiro, furtando o estilo e a estrutura de seu verso para pôr comida na mesa?

Quando cheguei à terceira faixa, a familiar “In My Time of Dyin’” de Blind Willie Johnson, comecei a me encaixar naquele mundo de sons. O violão *slide* de Dylan nesse blues sombrio era hipnótico e sua voz tinha o tom certo para o tema da música.

In my time of dyin’
Don’t want nobody to moan.
All I want you to do
Is just take my body home.[10]

Sua voz seguia a liderança do violão, alta e baixa. A canção tinha o alcance de mais de uma oitava, e um ritmo potente. Ele estava interpretando um papel, o papel de um velho mestre do blues; e de alguma maneira, encarnou-o de modo crível.

As tradicionais canções folk do álbum não eram desagradáveis, mas eram excêntricas devido à interpretação do cantor. Eu tinha ouvido Mike Seeger tocar “Man of Constant Sorrow” tantas vezes com sua auto-harpa, de modo simples e triste; ouvira Judy Collins cantar “Maid of Constant Sorrow” com um brilhante acompanhamento de violão. A versão de Dylan era uma exibição atlética; ele parecia querer nos mostrar quanto podia segurar a primeira nota do refrão. “*I…… am a man of constant sorrow… I……..’m goin’ back to Colorado…*”[11], e então a gaita imitaria a voz, num lamento em que a primeira nota se estenderia por vários compassos, até que fosse possível imaginar que o músico estava ficando azul pela falta de ar. “Pretty Peggy-O” era uma ousada paródia das mais sérias performances folk do clássico “Fennario”, cheia de algazarra, de gritos e com passagens acrobáticas de gaita. Havia também uma emocionante versão de “House of the Rising Sun”, canção que Odetta cantava, com uma intrigante progressão descendente das notas graves no violão; e havia um sensível e humilde tributo a Woody Guthrie, a outra composição original do álbum.

Hey, hey, Woody Guthrie, I wrote you a song

’Bout a funny ol’ world that’s a-comin’ along.
Seems sick an’ it’s hungry, it’s tired and it’s torn,
It looks like it’s a-dyin’ and it’s hardly been born.[12]

Ele cantava sua homenagem em um tempo 3/4, dedilhando o acompanhamento simples, de três acordes, que o próprio Guthrie havia usado em sua “1913 Massacre”, uma canção que já tinha trezentos anos quando Guthrie a copiou de “The Soldier and the Lady”, uma balada do século XVI.

A faixa que me pegou de verdade foi “Baby Let Me Follow You Down”, uma brilhante versão atualizada de “Mama, Let Me Lay It on You”, uma canção que os *bluesmen* conheciam a partir de uma gravação feita em 1930 pelo cego Reverend Gary Davis. Mas o dedilhado e os acordes de Dylan, bem como seu acompanhamento de gaita, eram únicos, precisos, um todo perfeito que mantinha uma espontaneidade natural. A canção tinha uma fala introdutória enquanto o cantor dedilhava sua linha melódica.

Este foi o primeiro vislumbre que tive da verdadeira pessoa por detrás da voz que interpretou tantos papéis durante meia hora: “A primeira vez que ouvi isso foi de Ric Von Schmidt. Ele vive em Cambridge. Ric é um músico de blues. Eu o conheci um dia nas pastagens verdes da Universidade de Harvard.” A voz do meio-oeste de Dylan era natural e prazerosa, cheia de humor – a piada era sobre os puristas da música folk. Musicólogos como Alan Lomax foram aos campos da América rural trazer de volta os autênticos tesouros do cancioneiro americano. Já os mais jovens, como o pintor e *bluesman* Eric Von Schmidt e seu protegido Bob Dylan, estavam fazendo sua coleta nos prados e nos parques das cidades de Boston e Nova York.

Um ato de generosidade para Von Schmidt, o astro de blues mais velho, o reconhecimento de Dylan é na realidade enganoso. Dylan transformou “Baby Let Me Follow You Down” e tornou-a sua. “House of the Rising Sun”, por outro lado, ele roubou – trincos, paredes e vigas – de Dave Van Ronk, seu melhor amigo. Van Ronk o perdoou, mas nunca superou o roubo de um arranjo que ele mesmo pretendia gravar.

EU DESCOBRI O ÁLBUM DE DYLAN em abril de 1962, e no final do ano já sabia como tocar a maioria das canções, inclusive as partes da gaita. Os *riffs* de violão e os acompanhamentos para a gaita não eram muito difíceis de copiar, mas o vocal era impossível. Dylan estava fazendo coisas com sua voz (ou tinha feito coisas para ela) que ninguém em seu juízo perfeito gostaria de imitar. Meu pai,

cujos cantores favoritos eram Nat King Cole e Frank Sinatra, disse que aquilo era o barulho mais medonho que tinha ouvido em sua vida. Minha mãe, mais curiosa e com a mente mais aberta, foi a primeira a falar sobre quão peculiar era um homem tão jovem escolher soar como um velho, mas ela estava intrigada, compartilhando meu interesse sobre o blues e a música folk que Bob Dylan representava.

Por volta da mesma época em que comprei este álbum, Bob Dylan escreveu a canção "Blowin' in the Wind". Ele alegou posteriormente que a escreveu em vinte minutos antes de uma *hootenanny* de segunda-feira no Gerde's Folk City, que ficava na esquina das ruas 4 Oeste e Mercer, no Greenwich Village. Chegando ao clube com a canção em mente, ele mostrou-a ao cantor de folk Gil Turner e o ensinou as mudanças de acorde. Turner grudou a letra no microfone e estreou a canção, sem perder tempo em levar a obra do compositor ao público. O corpulento e gentil Turner foi o editor e fundador da *Broadside*. Em maio nós leríamos "Blowin' in the Wind" nas páginas daquela inovadora revista.

Em setembro de 1962, Dylan escreveu "A Hard Rain's A-Gonna Fall" em uma caldeira e uma sala de estar, lugares abaixo e acima da cafeteria Village Gate, onde tocou pela primeira vez este épico. Nós não a ouvimos até Pete Seeger tocá-la no Washington Coliseum, no início de 1963, na noite em que Joan Baez cantou "Blowin' in the Wind". De 24 de abril de 1962 a 24 de abril de 1963 – em oito datas diferentes – Dylan entrava e saía do Studio A, na rua 54 em Nova York, onde gravou mais de trinta canções. Treze delas comporiam *The Freewheelin' Bob Dylan*, que foi lançado em maio de 1963. Durante esse período ele compôs mais de uma centena de canções. Disse que temia dormir à noite com medo que uma delas lhe escapasse.

Nós compramos o álbum o mais rápido que pudemos, e assim também fizeram muitas pessoas. Meu tio, um herói da Segunda Guerra, um professor que leu Walt Whitman e Hart Crane, dono de uma incrível coleção de álbuns de blues e música folk – discos de 78 rotações de Leadbelly e Sonny Terry, Woody Guthrie, Carter Family e do Golden Gate Quartet –, foi o primeiro de nossa família a ter o segundo álbum de Dylan. Esse veterano, cuja opinião eu valorizava acima de todas as outras, pronunciou gravemente que Bob Dylan era bom de verdade, um genuíno poeta, profeta e cantor folk.

The Freewheelin' Bob Dylan, cuja capa era uma foto do poeta numa rua cheia de neve, de braço dado com sua adorável namorada Suze Rotolo, tinha melodias encantadoras e poesia lírica, sendo muito mais acessível que o primeiro álbum. Quando o popular trio de música folk Peter, Paul and Mary lançou "Blowin' in the Wind" como um *single* em julho daquele ano, e disparou em direção ao topo

da parada da revista *Billboard*, muitos ficaram curiosos sobre o cantor folk que havia escrito o enigmático hino. Quase o mesmo número de pessoas ficou ainda mais curioso sobre o "profeta" que escrevera a apocalíptica "Hard Rain" durante o ano da crise dos mísseis em Cuba.

No entanto, mesmo depois de seu triunfante desempenho no Newport Folk Festival naquele verão, Dylan não tinha em Washington um número suficiente de fãs para lotar uma casa de espetáculos de tamanho médio. Meus outros amigos, que seriam capazes até de matar por ingressos de músicos de jazz como John Coltrane, Charles Mingus ou Thelonious Monk, não estavam particularmente interessados em ir ao concerto conosco. Então minha mãe, minha irmã e eu, e meu melhor amigo, sentados na quinta fileira, rodeados de estranhos, escutávamos Bob Dylan.

NAQUELA NOITE NO LISNER AUDITORIUM os aplausos irromperam logo que o último sopro de gaita e os golpes em tempo triplo no violão sinalizaram o fim de "The Times They Are A-Changin'". Eles se deram tanto pela mensagem profética como pela canção em si. Ninguém naquele lugar gostaria de ver a si mesmo no lado errado do debate sobre a mudança.

O cantor sorriu calorosamente, olhou para cima, para nós, piscando para as luzes e virando as costas para agradecer às pessoas que aplaudiam atrás dele. Puxando o suporte para a gaita sobre a cabeça, ele sentou no banco enquanto os aplausos diminuíam e o salão silenciava pela expectativa. Começou a mudar a afinação do violão, de Mi para Ré. Dylan falava pouco entre as canções. Havia dito apenas que aquela era uma canção *verídica*, e iniciou de modo ligeiro "Ballad of Hollis Brown", uma canção em Ré menor, em tempo 2/4, que *soava* familiar apesar de nós nunca a termos ouvido, uma impiedosa história de horror de um homem num estado de pobreza tão desesperadora que não pode suportar a visão de seus filhos com fome.

Your baby's eyes look crazy
They're a-tuggin' at your sleeve (repete)
You walk the floor and wonder why
With every breath you breathe[13]

Hollis Brown procura trabalho e dinheiro, vê os ratos comerem sua farinha e sua égua morrer doente; ora a Deus para que um amigo o salve. Por fim, quando

os gritos da mulher de Brown estão esfaqueando-o, seu poço está seco e seu pasto negro, ele gasta seu último dólar. Em cartuchos de espingarda. Isso era o *Livro de Jó* visto pelas lentes de Hitchcock e pelo estado de espírito de Edgar Allan Poe, conforme Dylan construía o suspense e a intensidade para um clímax. Ele havia direcionado o conto para a segunda pessoa, para que o "você" que era Hollis Brown eventualmente se tornasse cada membro da plateia.

There's seven breezes a-blowin'
All around the cabin door… (repete)

Seven shots ring out
Like the ocean's pounding roar.[14]

Quando a ação está feita, a canção está longe de ter fim – nenhuma moral ou comentário exceto a dura observação de que há sete pessoas mortas naquela fazenda e que em algum lugar, longe dali, outras sete nasceriam. E então o dedilhado em tempo duplo sinalizou o fim da canção, um silêncio desconfortável no auditório e, finalmente, o murmúrio e a expansão dos aplausos.

Não acredito que algum de nós estivesse preparado para as questões levantadas por aquele cenário desolador de Dakota do Sul, a severa "Ballad of Hollis Brown". Mas agora estávamos avisados e devíamos estar prontos para qualquer coisa. Outro artista com o alcance de temas que Dylan possuía poderia ter partido para o alívio cômico, mas ele não pretendia nos deixar escapar. Em março, o boxeador cubano Sugar Ramos havia nocauteado o campeão peso-pena Davey Moore no décimo *round* da disputa pelo título no Dodger Stadium; Moore entrou em coma e morreu. Semanas depois, Dylan estreou uma canção, no mesmo estilo de "Who Killed Cock Robin", chamada "Who Killed Davey Moore?".

Agora ele voltava a afinar o violão em Mi; fixou um capotasto no terceiro traste e gritou a pergunta *Quem matou Davey Moore?* no registro mais alto dentro do alcance de sua voz. Todos sabiam sobre a morte; o Vaticano havia feito um pedido pelo fim do boxe; colunistas de jornal debatiam a questão. A canção de Dylan fora impressa na edição de julho de 1963 da revista *Broadside*. O poeta apresenta a questão, como um refrão, ao juiz, à multidão, ao agente, aos apostadores da luta, aos jornalistas esportivos e, finalmente, a Ramos, o lutador "*whose fist/ Laid him low in a cloud of mist*".[15] Todos tinham um álibi e o cantor enunciava a meia dúzia de desculpas, todas sinceras, todas críveis. A multidão?

Eles apenas foram ver uma boa luta: “*We didn’t mean for him t’meet his death/ We just meant to see some sweat…*”[16] O agente do lutador? Ele afirma não ter conhecimento da condição médica que condenou Moore. O apostador protesta, apostou no boxeador para *ganhar*; o jornalista esportivo diz para não culparem o boxe – o futebol americano é tão perigoso quanto.

Fist fighting is here to stay
It’s just the old American way.[17]

A resposta mais pungente vem do pugilista cubano na estrofe final, em que admite que é verdade que acertou Moore e que foi pago pra isso.

Don’t say “murder,” don’t say “kill.”
It was destiny, it was God’s will.[18]

E essas são as últimas palavras, excetuando o refrão, que apresenta a questão novamente de um modo tão frio e sem coração como qualquer tragédia elisabetana. Não há, tampouco, nenhuma moral simples para ser aprendida aqui.

O público aplaudiu mais alto do que nunca, apesar de ser difícil explicar a razão. A canção não era bonita. Alguns devem ter pensado que estavam saudando um protesto contra o espetáculo bárbaro, o esporte sangrento que reivindicou a vida de Moore. E a canção havia ainda derrubado os componentes sociais da luta, defendendo os interesses humanos um por um. O que estávamos aplaudindo de fato era a visão da tragédia de cada ângulo humano, exceto o dos sentimentos da mulher do pugilista e de suas crianças. Havia pathos, mas ninguém em particular para culpar. O tecido social está fatalmente manchado e todos nós somos cúmplices dos crimes do contrato social: guerra, pugilismo, crianças famintas, discriminação legalizada. Nós estávamos aplaudindo a severa apresentação do problema pelo poeta.

Quinze minutos haviam se passado e as três canções executadas tinham sido canções de protesto, desafios em diferentes níveis de intensidade. Dylan, então, abaixou o volume, abrandou seu ataque, sorrindo, dedilhando uma delicada figura nas cordas, valendo-se do *double thumb*[19] e antecipando a batida moderada da balada em tempo 2/4. “Essa chama-se ‘Boots of Spanish Leather’”, disse ele timidamente. Dylan piscou bastante, como se seus olhos fossem sensíveis à luz ou como se lutasse para controlar suas emoções. “Essa é, é… é uma… uma espécie de canção… uma canção de quando você não consegue o

que *quer* e precisa se acostumar com menos.”

Essa balada romântica, já familiar para mim em 1963, causou-me um enorme espanto quando entendi que Bob Dylan tinha escrito aquilo no meio do século XX, durante minha vida.

Oh, I’m sailin’ away my own true love,
I’m sailin’ away in the morning.
Is there something I can send you from across the sea,
From the place that I’ll be landing.[20]

As nove quadras registram um diálogo entre amantes, uma despedida. Apesar de a melodia nunca mudar, estrofe por estrofe o cantor sutilmente distingue as vozes. A mulher está partindo, sua voz é levemente mais forte conforme ela pergunta, de novo e de novo, se há algo de prata ou ouro – das montanhas ou da costa da Espanha – que possa mandar para o seu amado, para amenizar a dor da longa separação, para facilitar a passagem do tempo. Não, ele responde, e novamente não. Ele só quer que ela retorne intacta. Se ele tivesse as estrelas da noite, ou os diamantes do oceano (onde os diamantes são raros), abriria mão deles se pudesse ter um beijo dela. Ele não quer mais nada.

Oh, how can, how can you ask me again,
It only brings me sorrow.
The same thing I want from you today,
I would want again tomorrow.[21]

Da mesma maneira que as baladas antigas, esta prossegue sem uma ponte musical, mas a quadra acima assinala uma transição no tempo narrativo.

O navio da mulher levanta âncora e as três últimas estrofes são as palavras do homem que foi deixado para trás, saudoso. Ela lhe diz, num dia solitário, que não sabe quando volta. Ele escreve dizendo que, nesse caso, o coração dela não está mais com ele e sim com a vida que terá pela frente. Com sua bênção sincera, e o conselho de que preste atenção nas tempestades, ele a deixa ir. Este gentil, mútuo adeus pode apenas vir com o tempo. Só agora ele está apto a pedir o presente material que havia negado antes. Menciona isso na linha final, quase como uma reflexão tardia, que ainda assim representa o clímax, pois nós ficamos pensando sobre isso desde o início, desde o título da canção. O fato é impressionante pois ele conteve as palavras nas oito estrofes anteriores. Na

presença física da mulher a ideia de um presente era repugnante. Agora que eles têm que deixar um ao outro, ele pode aceitar a oferta: ele pede por “botas espanholas de couro espanhol” que o levarão em sua jornada para o futuro.

Essa canção trouxe a casa abaixo. Deixou todos confortados. Mais do que qualquer outra, esta letra revelou a vulnerabilidade do cantor, e era difícil que um homem, mulher ou criança no auditório não estivessem agora cativados por Bob Dylan.

EU MENCIONEI O FATO de que esta canção, talvez mais do que todas as outras, me surpreendeu, pois eu mal podia acreditar que aquele jovem na minha frente a tivesse escrito. Eu não consigo me lembrar agora quando ouvi pela primeira vez “Boots of Spanish Leather” (como “Sweet Betsy from Pike” ou “I’ve Been Workin’ on the Railroad”[22]), apesar de estar quase certo de que não foi de seus lábios.

Ela havia sido publicada na edição de verão da *Sing Out!*, em 1963, mas eu não a li imediatamente. Desde que Dylan começou a tocar a canção no início daquele ano, ela havia se espalhado de modo viral de mão em mão e de ouvido a ouvido, como uma balada do século XIX. Devia haver uns vinte cantores folk como Gil Turner e Carol Hedin movendo-se de cidade em cidade e cantando “Boots of Spanish Leather”, identificando ou não a sua fonte. Não havia uma linha na letra que a identificasse como contemporânea; muitos versos soavam atemporais, como pedras gastas e polidas por séculos de águas correndo por cima delas. Os amantes na balada, seu compromisso e seu desejo, eram tão autênticos como qualquer fato ou ficção – ao menos desde que os amantes tinham como escolher o seu destino. Em resumo, a canção soava como se estivesse por aí há gerações, pois tinha todas as qualidades de uma canção que duraria para sempre.

Colado no corpo do violão de Dylan estava um pedaço de papel com uma lista de músicas. Olhando para a lista, em certo momento, ele comentou que havia escrito algumas centenas de canções. Não mencionou isso com orgulho, e sim como se fosse uma riqueza embaraçosa; às vezes, admitiu, não conseguia se lembrar de todas as palavras. “Boots of Spanish Leather” promoveu uma necessária mudança de humor de drama para romance. Neste momento, Dylan atrapalhou-se de modo cômico com o suporte da gaita. A iluminação do palco nunca variava, mas ainda assim o músico sinalizou uma mudança de clima tão forte quanto se a atmosfera tivesse mudado de azul para dourado.

Ele lançou-se no alegre tempo 2/4 do *talkin’ blues*, explodindo na gaita

dezesseis compassos completos antes de falar.

Well, I was feelin' sad and kinda blue
I didn't know what I was a gonna do
Them communists was comin' around,
They was in the air, they was in the ground…[23]

Nesta noite, até agora, o poeta havia interpretado meia dúzia de papéis, incluindo um inflamado profeta, um juiz de luta, um jornalista esportivo, um apostador, um boxeador e dois amantes saudosos – todos com profunda convicção. Agora iria interpretar o bufão, um novo membro da ultraconservadora John Birch Society. Seus membros eram o alvo favorito dos partidários de esquerda desde o final dos anos 1950, quando os "Birchers" aprovaram a caça às bruxas da era McCarthy. Durante a Guerra Fria, o comitê do Senado de Joe McCarthy havia emitido mandados de prisão para vários artistas, incluindo Pete Seeger e Woody Guthrie, colocados na lista negra por causa de suas convicções.

Apesar de nós termos ouvido sobre "Talkin' John Birch Paranoid Blues", nunca havíamos escutado alguém tocando, e a canção mostrou-nos um lado do cantor folk que não conhecíamos – o Dylan humorista. Habitando a psique paranoica de John Bircher, ele dobrava a fronte numa gravidade zombeteira conforme seu personagem juntava-se à sociedade e ganhava seu cartão de membro especial. Ele corre para casa a fim de começar a caça aos "vermelhos" em sua televisão, leva um choque de 110 volts e culpa o programa de TV *Hootenanny*.[24] Acusa o carteiro, que acaba lhe dando um soco, e aí questiona-se sobre a pobre Betsy Ross,[25] que costurou *listras vermelhas* na bandeira americana!

O humor de Dylan tinha um *timing* perfeito. Ele usava a gaita do mesmo modo que George Burns, o comediante de *stand-up*, usava seu charuto para marcar a conclusão da piada – escondendo o sorriso por detrás dela e fazendo uma cara séria para que nós pudéssemos dar risada. Logo que a história acabou, os aplausos surgiram como um tiro estridente, junto com os gritos e assovios.

Dylan rapidamente fixou o capotasto no terceiro traste do violão e silenciou a plateia com o seu dedilhado pesaroso. Ele começou a tocar em um lânguido, frouxo ritmo 3/4 e cantou após alguns compassos.

Lay down your weary tune, lay down,

Lay down the song you strum,
And rest yourself ’neath the strength of strings
No voice can hope to hum.[26]

Cantou a maior parte dessa canção com os olhos fechados, ou semicerrados, como se estivesse em transe. A melodia era familiar, uma variação da adorável canção escocesa “The Water Is Wide”. Como um hino, para a frente e para trás, a canção move-se das estrofes para o refrão como ondas lambendo a costa.

Na praia, ao amanhecer, o cantor sente a brisa matinal, vê o mar revolto e escuta as ondas quebrando. Ele compara todas essas visões e sons da natureza com instrumentos em uma orquestra: um trompete, um tambor, um órgão, pratos. Talvez esta tenha sido a canção mais curiosa de todas. Viajando no chassi de uma velha melodia, as palavras, o tema e a estrutura eram estranhos – diferentes de qualquer canção folk. Essa não era uma canção de amor (apesar de haver uma referência a folhas que se agarraram ao peito da pessoa amada) ou uma canção de protesto, embora o refrão pareça pedir ao cantor que coloque de lado uma canção particular em nome de uma musa mais cósmica. Não havia drama de apostadores, assassinos, naufrágios ou amantes perseguidos pela ruína. Não havia nada além do cantor contemplando a natureza e sua canção. Era como uma ode de Wordsworth ou um poema de Wallace Stevens, ambientada no ar escocês.

O modo como Bob Dylan tocou-a, seu dedilhado metricamente ambíguo, procurando por algo, seu estado de transe e a duração errante da composição sugerem uma improvisação ao estilo raga, a fórmula melódica da música hindu.

I stood unwound beneath the skies
And clouds unbound by laws.
The cryin’ rain like a trumpet sang
And asked for no applause.[27]

Quando ela finalmente chegou ao fim, o cantor recebeu uma longa e persistente ovação por sua rapsódia. Nenhum grito ou assovio, apenas um admirado e duradouro aplauso, como se ele tivesse feito um buquê de rosas aparecer e desaparecer no ar – ou levantado a tampa de seu violão e produzido uma fênix. Nós estávamos convencidos de que Bob Dylan havia criado esse poema naquele lugar, naquela noite, para a multidão que tinha vindo vê-lo.

POR MAIS ESPONTÂNEAS QUE PARECESSEM as performances individuais, a estrutura

geral do concerto devia ter sido cuidadosamente planejada. “Blowin’ in the Wind” veio em seguida – a canção familiar seguindo a não familiar. Este “hino do movimento de protesto” podia ser ouvido em qualquer *jukebox*, em versões de Peter, Paul and Mary, Chad Mitchell ou Bobby Darin. Até pessoas sem nenhum interesse na música folk sabiam a letra – era presença garantida em *hootenannies*, vigílias pela paz, acampamentos e marchas pelos direitos civis. Dylan cantou lentamente e de modo enfático, tocando a melodia em sua gaita entre as estrofes.

Depois das notas finais na gaita e do dedilhado firme em tempo triplo, que finalizava a maior parte de suas canções dedilhadas, vieram os aplausos. Dylan retornou rapidamente ao tempo 3/4 de “Lay Down Your Weary Tune” e à mesma atmosfera de sonho. Alguém atrás de nós abafou a tosse. Novamente Dylan estava cantando sobre um cantor, observando uma bela mulher movendo-se para dentro e para fora das sombras da plateia, uma mulher embevecida por suas palavras.

My eyes danced a circle
Across her clear outline
With her head tilted sideways
She called me again
As the tune drifted out
She breathed hard through the echo
But the song it was long
And it was far to the end[28]

A melodia era como a de “Song to Woody”, de seu primeiro álbum, uma simples e tradicional canção de três acordes. Ele usava a melodia para criar uma afinidade maior com o público. Cada um de nós era como aquela mulher, querendo uma conexão pessoal com o cantor além da barreira das luzes do palco. Percebendo aquele fervor, o cantor olhava para baixo, fingindo que “de todos os olhos lá fora” não podia ver nenhum. Ainda assim a atenção dessa mulher é magnética, e ele quer se mover em direção a ela. Mas – como o refrão nos lembra em cada final de estrofe – “a canção era muito longa”. Sobre este refrão ele cria suaves e humorísticas variações: primeiro apenas *começa*; então há *mais*; está longe do *fim*; mas precisa *terminar*. Então, quando acaba, ele se livra do violão e sai em busca da misteriosa garota, mas ela sumiu junto com sua sombra. É hora de voltar ao palco, pegar o violão e tocar a próxima canção.

“Eternal Circle”, como Dylan a batizou, é a atemporal história da conexão emocional entre o cantor e sua audiência, alimentando um ao outro, um preso na luz e o outro, na escuridão do auditório, nenhum dos dois completamente satisfeitos. Quanto maior a apresentação, maior deve ser o desejo em ambos os lados. Cantar para uma plateia é um galanteio, uma sedução, de vez em quando o músico irá escolher alguém na multidão, um belo rosto, fazer uma serenata e depois fugir com ela após o bis. Sabe-se que vai acontecer. Mas a história que Dylan conta em “Eternal Circle” é uma alegoria mais exata do que transparece, canção após canção, noite após noite em uma turnê. A plateia não é um indivíduo a ser conhecido, possuído, satisfeito, e sim uma criatura com muitas faces que deve sempre querer mais. O cantor, no palco, não é ele mesmo, mas sim um herói que o público criou em seu entusiasmo.

Em certa altura da primeira parte do concerto, Dylan virou as costas para nós a fim de ficar de frente para as quarenta ou cinquenta pessoas que se sentaram atrás dele. Ele fez alguns comentários engraçados sobre quanto algumas pessoas haviam pagado para ver as suas costas, então virou o microfone e começou a dedilhar seu violão e a soprar sua gaita. Cantou um *talkin’ blues* inteiro para o grupo de pessoas que estava em cima do palco, e nós estávamos tão encantados quanto eles por este ato de generosidade. Era a continuação do espírito gentil e pródigo que animou a apresentação durante toda a noite.

Acredito que a última canção antes do intervalo tenha sido uma melancólica balada sobre um reformatório de garotos, chamada “The Walls of Red Wing”. Cantada por meio das palavras de um interno, a canção fala dos julgamentos e abusos sofridos por garotos entre doze e dezessete anos, “*Thrown in like bandits/ And cast off like criminals”*[29] dentro de portões de ferro fundido, onde guardas sorridentes empunham porretes, esperando pegar um garoto atrás de uma pilha de madeira e agredi-lo.

Seria Bob Dylan um ex-interno do infame reformatório Red Wing em Minnesota? Ele não nos disse, havia então mais essa questão em torno da mística do cantor.

Quando cantou os últimos versos, curvou-se para os aplausos e inclinou-se enquanto puxava a correia de couro do violão acima de sua cabeça. Acenou para nós enquanto sorria – segurando o violão pelo pescoço – e então virou-se e saudou as pessoas atrás de si. De repente ele havia ido embora, para fora do palco, através das cortinas de onde tinha saído há mais de uma hora; uma aparição, deixando para trás os fantasmas de uma dúzia de vívidos personagens que suas canções haviam conjurado diante de nós.

1 “Venham todas as belas e delicadas donzelas” e “Venham todos os corajosos homens da estrada”. As notas de rodapé ao longo do livro são do tradutor.

2 “Venham todos, reúnam-se aqui, por onde quer que tenham vagado/ E admitam que as águas à sua volta têm subido/ E aceitem que em breve vocês estarão encharcados até os ossos”, versos iniciais da canção “The Times They Are A-Changin’”.

3 “Seus filhos e suas filhas estão além do seu comando…”

4 *Open-mike*: evento em que a plateia pode se apresentar ao microfone; *hootenanny*: festa informal entre os músicos folk; *fretless*: instrumento sem os trastes que indicam a posição dos dedos.

5 “Você me dá o blues, eu espero que você esteja satisfeita/ Você me dá o blues e eu quero deitar e morrer.” O uso de “blues” se refere tanto ao estilo musical quanto à palavra “tristeza”, ambiguidade muito utilizada pelos *bluesmen*.

6 *Talking blues* se caracteriza pelo vocal ritmado, muito próximo do som da “fala” do intérprete. A melodia é livre e o ritmo da fala é que controla a música.

7 Errando pelo Oeste Selvagem,/ Deixando as cidades que eu mais amo,/ Pensei que veria alguns altos e baixos,/ Até que vim para Nova York./ As pessoas vão para baixo, para debaixo da terra,/ Prédios vão para o alto, para o céu.

8 “Alguns te roubam com um revólver, alguns com uma caneta-tinteiro.”

9 “Mas eles têm um monte de garfos e facas/ E eles precisam cortar alguma coisa.”

10 “Na hora de minha morte/ Não quero ninguém lamentando./ Tudo o que eu quero que você faça/ É levar meu corpo para casa.”

11 “Eu sou um homem em constante sofrimento/ Eu estou voltando para o Colorado.”

12 “Hey, Hey, Woody Guthrie, eu te escrevi uma canção/ Sobre o engraçado velho mundo que está chegando./ Parece doente e está com fome, está cansado e despedaçado,/ Parece estar morrendo e dificilmente nascendo.” A canção é “Song to Woody”.

13 “Os olhos dos seus filhos aparentam loucura/ Eles estão puxando suas mangas/ Você anda pelo chão e se pergunta por quê?/ A cada respiro que dá.”

14 “Há sete brisas soprando/ Ao redor da porta da cabana…// Sete tiros foram disparados/ Como o martelar do oceano.”

15 “Cujo punho/ Derrubou-o em uma nuvem de névoa.”

16 “Não queríamos que ele encontrasse a morte/ Só queríamos ver um pouco de suor…”

17 “A luta de punhos livres está aqui pra ficar/ É apenas o velho jeito americano.”

18 “Não diga ‘assassinato’, não diga ‘matar’./ Foi o destino, foi a vontade de Deus.”

19 Técnica de *slap* (tipo de percussão no baixo ou violão) que consiste em, com a mão no fim da escala, bater o polegar para baixo e para cima.

20 “Estou partindo para longe do meu verdadeiro amor,/ Estou partindo pela manhã./ Existe algo que eu possa te mandar do outro lado do mar,/ De onde eu desembarcarei.”

21 “Oh, como pode, como pode você me perguntar novamente,/ Isso só me traz sofrimento./ A mesma coisa que quero de você hoje,/ Vou querer novamente amanhã.”

22 Balada americana escrita por John A. Stone, anterior a 1858, e canção folclórica americana que teve sua primeira versão publicada em 1894, respectivamente.

23 “Bem, eu estava me sentindo um pouco triste e deprimido/ Eu não sabia o que fazer/ Os comunistas estava chegando,/ Eles estava no ar, eles estava no chão…” Dylan usa, propositalmente, o plural de modo incorreto nesta canção.

24 Programa musical de variedades, voltado principalmente para a música folk, transmitido pela rede americana ABC entre abril de 963 e setembro de 1964.

25 Acredita-se que tenha sido responsável pela confecção da primeira bandeira americana.

26 “Entregue a sua fatigada canção, entregue/ Entregue a canção que você dedilha/ E descanse debaixo da

força das cordas/ Nenhuma voz deve ter esperança de sussurrar.”

27 “Eu permaneci ileso sob os céus/ E as nuvens livres de leis./ A chuva chora como o canto de um trompete/ E não pede por nenhum aplauso.”

28 “Meus olhos dançaram um círculo/ Através de seu contorno luminoso/ Com a cabeça dela inclinada para o lado/ Ela me chamou de novo/ Conforme a música esvaeceu/ Ela mal respirou através do eco/ Mas a canção era longa/ E estava longe do fim.”

29 “Jogados como bandidos, e rejeitados como criminosos.”

2. A noite em que Bob Dylan resgatou minha irmã

AS GRANDES MANCHETES DO DIA vieram de Hollywood: o FBI havia prendido um pintor de casas, um vendedor de aspiradores de pó e um pugilista envolvidos com o sequestro de Frank Sinatra Jr. Os federais recuperaram quase todo o valor do resgate, 240 mil dólares, e o garoto de dezenove anos – assustado, mas ileso. “Graças a Deus que acabou”, disse Frank Sinatra.

Os relatórios internacionais eram entulhos agourentos da Guerra Fria, persistentes nuvens negras no horizonte: “As relações entre Estados Unidos e Camboja atingiram o seu pior momento ontem com o príncipe cambojano Norodom Sihanouk esperando abertamente uma rápida ruptura nas relações diplomáticas entre os dois países.” Nós havíamos chamado de volta nosso embaixador. A ruptura surgira de nossa aliança com o Vietnã do Sul e a Tailândia, inimigos mortais do príncipe. Uma transmissão do governo cambojano convocava a uma celebração pela morte do presidente John F. Kennedy, bem como pelas recentes mortes dos inimigos de Sihanouk: o primeiro-ministro tailandês Sarit Thanarat e o presidente sul-vietnamita Ngo Dinh Diem. Nós exigimos esclarecimentos.

Em Londres, fontes secretas revelaram que discussões sobre uma “força nuclear multilateral” obteriam pouca atenção do conselho da Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan). Flora Lewis, correspondente estrangeira do *Post*, comentou: “O problema é como o mundo ocidental deve se organizar agora que emergiu do período pós-guerra… Os desastres da guerra e os temores da Guerra Fria liberaram uma nova força no cenário internacional, uma urgência de construir novas instituições que dariam proteção contra as antigas relações anárquicas entre as nações.” A Alemanha Ocidental e os Estados Unidos seguiam em frente com planos de engendrar um navio para testes nucleares. A Grã-Bretanha e a França não queriam ter nenhuma participação neste projeto. Os britânicos pediram à Otan a redação de uma declaração unilateral de não agressão.

O secretário de Estado dos Estados Unidos, Dean Rusk, havia chegado a Paris na noite anterior para deliberar com o presidente Charles de Gaulle, levando uma mensagem do presidente Lyndon Johnson para a reunião da Otan. O secretário de Defesa Robert S. McNamara o acompanhou. Essa seria a

primeira reunião do “Big Four” – Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha Ocidental – desde o assassinato do presidente Kennedy.

Outras notícias diziam que o presidente do Iraque, Abdel Salam Aref, advertira que as nações árabes declarariam guerra a Israel se os judeus continuassem com seu plano de desviar água do rio Jordão. O Jordão era alimentado por afluentes originados no Líbano, na Síria e na Jordânia, e até do bíblico mar da Galileia – de onde engenheiros israelitas planejavam levar água encanada até o deserto de Negev –, localizado dentro das fronteiras de Israel como demarcado em 1948.

O presidente Aref declarara que as relações do Iraque com os Estados Unidos “seriam afetadas mais pelas diretrizes de Washington do que pela troca de personalidades na Casa Branca. Se os Estados Unidos continuarem seguindo um curso pacífico, as relações serão boas, mas se apoiarem os sionistas, as relações serão muito ruins”. A comunidade mundial fora abalada pelo assassinato de Kennedy três semanas antes e procurava definir alianças, amigos e adversários. Até o Vaticano estava agitado, contemplando uma nova doutrina que suspenderia a suposta responsabilidade dos judeus na morte de Cristo. Aref e outros líderes árabes como Gamal Abdel Nasser pretendiam ignorar a estratégia do Vaticano, que, no entanto, deixou-os receosos. Já era difícil o suficiente combater os judeus quando a Cristandade via-os com o sangue de Cristo em suas mãos. Absolvido de 2 mil anos de culpa, o povo escolhido poderia encontrar novas alianças.

Drew Pearson, o colunista que escrevera “Washington Merry-Go-Round” para a seção especial do *Post*, havia dedicado sua coluna à tensão entre J. Edgar Hoover, o diretor de 69 anos do FBI, e o chefe do Supremo Tribunal Federal, Earl Warren, que liderava a comissão de investigação da tragédia em Dallas. Hoover queria sair na frente da comissão, publicando seu relatório sobre o assassinato imediatamente. “O que o público não percebe”, escreveu Pearson, “é que pela primeira vez desde os dias de Warren Harding o próprio FBI está sob investigação. O FBI não está acostumado a ser investigado. Está acostumado a fazer a investigação, e tornou-se uma das mais poderosas e temidas agências do governo.” “A maioria dos jornalistas”, acrescentou Pearson, “e a maioria dos congressistas não critica o FBI.” Lyndon Johnson tinha entendido o problema quando selecionou a comissão presidencial. Ou o FBI havia falhado em Dallas ou não havia cooperado com o Serviço Secreto. Sabia-se que os agentes do FBI tinham entrevistado Lee Harvey Oswald uma semana antes do assassinato, e estavam cientes de suas conexões cubanas, russas e de sua instabilidade mental, e que ainda assim não informaram o Serviço Secreto. Então ele ajustou a mira de

seu rifle e se posicionou no alto do depósito de livros escolares do Texas enquanto a comitiva de Kennedy passava abaixo de sua janela.

A cantora de blues Dinah Washington (“What a Difference a Day Makes”) havia sido encontrada morta em sua casa em Detroit, vítima de overdose aos 39 anos; um provável suicídio. O índice Dow Jones Industrial Average marcou 760, quase o seu maior recorde.

O departamento de polícia metropolitana relatou seu progresso em extirpar elementos de segregação entre oficiais de polícia no distrito de Columbia, muito depois de ter banido a discriminação na seleção para equipes de viaturas e patrulhas a pé.

Todos esses tópicos – o assassinato de Kennedy, integração, a força nuclear multilateral, os Sinatra, Dinah Washington – estavam suspensos no ar do saguão conforme algumas centenas de pessoas conversavam, fumavam, bebericavam e esperavam as luzes diminuírem e aumentarem novamente, sinalizando que Bob Dylan estaria de volta. Os personagens que ele havia criado para nós – Hollis Brown, o agente de Davey Moore, os tristes amantes separados por um solitário oceano – ainda pareciam tão reais quanto qualquer coisa escrita nos jornais. Nós conversamos sobre as canções, estranhas e familiares, que ele havia cantado, citamos versos engraçados de “Talkin’ John Birch” e imaginamos se ele *realmente* havia escrito “Boots of Spanish Leather”. Estaria ele improvisando a letra de “Lay Down Your Weary Tune” no momento de transe durante o qual nós a ouvimos? Por mais que tenhamos amado a primeira parte, ansiávamos escutar certas canções de que ouvíamos falar por meio de outros cantores – a canção sobre Medgar Evers, a queda do líder dos direitos civis, e aquela sobre a nossa Hattie Carroll de Maryland, a pobre garçonete que havia morrido após ter sido golpeada por um rico patrão em um jantar da alta sociedade em Baltimore.

As luzes diminuíram e voltaram, esmaecendo e brilhando. Nós retornamos aos nossos lugares, na frente e no centro do salão.

DESSA VEZ O CANTOR E SEU VIOLÃO não se lançaram ao palco e começaram a tocar de modo tão impetuoso. Dylan aproximou-se de seu lugar no ritmo em que as pessoas da audiência sentavam-se em seus lugares. Trocou apertos de mão com alguns que foram alcançá-lo, parecendo ter uma ou duas palavras para cada um que o abordava. Fixou o capotasto no terceiro traste do violão. Quando finalmente todos estavam sentados, começou a arranhar as cordas com ar pensativo, dedilhando-as devagar, no tempo 3/4, as tristes notas de um acorde Lá menor. Ele explicou para nós que aquela era uma canção sobre as cidades

mineradoras de Virginia, e que a havia escrito em voz feminina.

Então o artista recomeçou o concerto do mesmo modo que havia feito antes, com uma convocação para que todos nós, amigos, nos juntássemos para que ele pudesse nos contar uma história. Certa vez, a heroína recorda, as jazidas de ferro produziam minério o suficiente para prover trabalho em abundância. Mas agora, como qualquer um podia ver pelas janelas cobertas de papelão e os homens sentados à toa nos bancos, a cidade estava quase abandonada. Isso era como uma foto de algum álbum de Walker Evans, que fotografava as cabanas e desenhava as faces dos mineradores apalaches e dos fazendeiros sujos durante a Grande Depressão.

Tendo construído o cenário, a mulher volta ao início de sua história, para a morte de sua mãe, quando era apenas uma garota, e para o dia em que seu irmão não voltou para casa – como seu pai fizera anos atrás. Ela não diz se eles morreram na mina ou se a abandonaram. O pathos da narrativa de Dylan não provém das reclamações da mulher; ele surge do estoicismo e do entendimento dela, a tristeza entre os versos ressaltada pela fúnebre mudança de Lá menor para Sol maior, progredindo da dissonância à consonância, novamente e novamente, para o melancólico acorde menor.

Na primavera, ela larga a escola para casar-se com John Thomas – um jovem minerador. Eles vivem alguns bons anos juntos, quando havia sempre comida para os trabalhadores. Então, subitamente, com três crianças para alimentar, John tem seu turno reduzido à metade. Logo depois, a mina é fechada definitivamente. Um executivo corporativo vem explicar que não vale mais a pena escavá-la. É mais barato comprar os minérios da América do Sul, onde homens trabalham por centavos; então os portões da mina são trancados e o ferro vermelho “apodrece”.

And the room smelled heavy from drinking.
Where the sad silent song
Made the hour twice as long
As I waited for the sun to go sinking.

I lived by the window
As he talked to himself…[1]

O silêncio do desespero mudo cresce até o ponto de ruptura, e então, certa manhã, ela acorda e seu marido se foi, a cama vazia; ela fora abandonada com 0s

filhos.

Ainda assim ela afasta a autopiedade, e não reclamará. A estrofe final simplesmente marca a passagem do tempo: o outono está chegando, a terra começa a esfriar, e uma por uma as lojas da cidade estão fechando. O cantor lamenta:

My children will go as soon as they grow
For there ain't nothing here now to hold them.[2]

O efeito dessa história naturalista, os duros detalhes, a crueldade da vida da mulher e sua coragem frente a essa situação eram inquietantes. Eu olhei para minha mãe. Quando os aplausos começaram, ela estava enxugando suas bochechas com as costas das mãos. Ela havia crescido numa vila de fazendas e de pesca em Vienna, Maryland, na costa oriental, durante a Grande Depressão. Ela conhecera mulheres como essa, que havia acabado de passar diante de nós na canção de Bob Dylan.

Um homem barbudo na fila de trás disse para seu companheiro, "ele é tão real, eu mal posso acreditar".

Dylan ajustou o capotasto no segundo traste e retorceu os mecanismos da afinação. Abaixando a sexta corda para uma afinação em Ré, arranhou as cordas. Uma excitação me percorreu porque eu sentia que sabia o que estava por vir. Ninguém a não ser Dylan poderia fazer este som no violão, abrindo todo o seu espectro como os registros num órgão.

"A Hard Rain's A-Gonna Fall", disse suavemente, e a plateia, em expectativa, aplaudiu. "Significa que algo vai acontecer." E ele dedilhou num tempo constante, 3/4, descendo com força até as notas mais baixas. O violão soava imenso.

Nós a conhecíamos bem, desde que sua gravação havia sido lançada em *The Freewheelin' Bob Dylan*, durante a primavera. A canção, acima de todas as outras, assinalou Dylan como um poeta na tradição de Walt Whitman e Hart Crane – este relato de viagem pós-simbolista através de uma paisagem imaginária que mais tarde representaria as esperanças e os medos de uma geração.

Ele havia adotado a forma de pergunta e resposta de uma *Child ballad*[3] do século XVII, "Lord Randal".

O where ha you been Lord Randal, my son?

And where ha you been, my handsome young man?[4]

Na canção de Dylan, Lord Randal torna-se "*my blue-eyed son"* e "*my handsome young man"* torna-se "*my darling young one"*.[5] Cada uma das cinco longas estrofes começa com uma questão: "Onde você estava?", "O que você viu, ouviu?", "Quem você encontrou?". E, finalmente, "O que você fará agora?". As perguntas vêm numa sequência de imagens anafóricas posicionadas em uma frase melódica repetida.

I've stumbled on the side of twelve misty mountains,
I've walked and I've crawled on six crooked highways.[6]

Havia cinco respostas na primeira estrofe, sete na segunda, oito na terceira, seis na quarta e doze na estrofe final. Algumas rimando, outras não, evitando a monotonia, forçando a atenção sobre o imagético. Cada uma dessas respostas começa com um acorde Sol que sobe para um ressonante Lá maior antes de voltar para o grave bordão num acentuado Ré. Enquanto a estrutura literária assemelha-se a "Lord Randal", a composição musical é original. O refrão, ao final de cada estrofe, repete o título da canção, desenvolvendo-o frase a frase em acordes crescentes. "*It's a hard, well it's a hard"*, antes de explodir na quinta repetição da frase, no cume mais alto da música, seu título completo: "*A Hard RAIN'S A-Gonna Fall"*[7]; e ele segura então aquele Ré maior na palavra "*rain"* como se a nota contivesse a cifra que devia levá-lo ao imaginário da próxima estrofe.

O que você vê?

I saw a newborn baby with wild wolves all around it,[8]
I saw a highway of diamonds with

Ele vê um ramo de árvore negro gotejando sangue, homens com martelos sangrando e crianças carregando armas e espadas – todos horrendos emblemas da guerra.

Quem você encontrou?

I met a young child beside a dead pony,
I met a white man who walked a black dog[9]

Ele encontrou uma mulher cujo corpo estava em chamas, uma garota que deu a ele um arco-íris, um homem ferido pelo amor e outro ferido pelo ódio. Cada uma das respostas surge na troca de acordes de Sol para Lá e se revolve na origem do acorde Ré, novamente e novamente até que o refrão vem com um estrondo, "*It's a hard rain… is gonna fall*".

E no começo da estrofe final, o Grande Questionador – que deve ser a mãe do poeta, seu pai ou seu Deus – faz a pergunta definitiva: "O que você fará agora? Tendo passado pelas praias dos oceanos mortos, tendo andado por milhares de milhas na embocadura de um cemitério; tendo ouvido o deslizar de uma onda que poderia inundar o mundo, e milhares de pessoas sussurrando e nenhuma ouvindo; o que você fará agora com a terrível evidência dos seus sentidos?" Aqui Bob Dylan sai da batida para criar um efeito dramático, dedilhando um compasso a mais antes de cantar a resposta.

De modo apropriado, a última estrofe é a maior e a mais rica, ao proclamar a resolução apaixonada do poeta de voltar ao mundo antes que a chuva comece a cair, despreocupado com o perigo, nas profundezas da floresta negra, onde as pessoas estão de mãos vazias e o veneno inunda a água.

Where hunger is ugly, where the souls are forgotten
Where black is the color, where none is the number[10]

Lá, no marco zero do cataclismo do sofrimento humano, ele pretende suportar e dar testemunho, pensar sobre isso e falar sobre isso; dizer a verdade até que "todas as almas possam vê-la". Ele finaliza a estrofe com um rico par de versos que são, ao mesmo tempo, messiânicos e humorísticos: como Jesus, ele permanecerá no mar – até que comece a afundar; mas conhecerá bem sua canção antes de começar a cantá-la. Tendo ouvido essa canção de 57 versos, e quase onze minutos de duração, o último verso da estrofe final nos faz rir. Ela não era apenas um *tour de force* do imaginário pós-simbolista, era também uma considerável proeza da memória.

Após o refrão e as notas finais no violão, o aplauso que ribombou e ressoou pelo auditório era parcialmente uma demonstração de admiração e, de algum modo, uma expressão de alívio; como se nós tivéssemos visto um equilibrista andando na corda bamba acima de nossas cabeças. Estávamos gratos que ele tivesse percorrido essa jornada assustadora, e aliviados que tivesse voltado para casa vivo, ainda que possivelmente estupefato e talvez ferido pela provação.

Naqueles minutos ele havia feito exatamente o que disse que faria, fora ao inferno e voltara para contar a história. O acontecimento era iluminador –

prometendo ainda mais iluminação depois de reflexão – e completamente catártico, uma tragédia numa caixa de joias.

DYLAN MUDOU A AFINAÇÃO para o Mi padrão e encaixou uma gaita em Sol no suporte em seu pescoço. Um *talkin' blues* bem-humorado estava a caminho como um alívio cômico, como uma comédia de humor negro, o apropriado "Talkin' World War III Blues". A duvidosa história começava com uma excursão ao psiquiatra para contar ao doutor um sonho louco, um sonho sobre andar pela cidade após uma tempestade nuclear. Ele anda por ruas desertas, acendendo um cigarro num parquímetro ao longo do caminho. Toca a campainha de um abrigo nuclear – mendigando algumas vagens de feijão – e é recebido com um tiro de espingarda. Num canto ele vê alguém, saúda-o como um companheiro sobrevivente, e o estranho grita e foge, temendo que Dylan seja um comunista. Solitário, ele liga para a moça que anuncia a hora no telefone; ela diz a ele que quando ouvir o sinal serão três horas. "*She said that for over an hour/ And I hung up*."[11] Tratava-se de humor negro sobre uma ameaça que ia e vinha em nossas vidas desde que éramos crianças, praticando contra-ataques aéreos na escola, nos protegendo debaixo de mesas de madeira.

O psiquiatra o interrompe para dizer que também está tendo o mesmo tipo de sonho, só que ligeiramente diferente. "Eu sonhei", disse o doutor, "que a única pessoa que sobrou após a guerra fui eu. Eu não vi você por perto." Esse é o momento em que Dylan aumenta o compasso para que o modesto *talkin' blues*, com suas tiradas do interior, crie um momento de insight "trans-histórico" e metafísico. O tempo passou – ele nos conta – e agora todos estão tendo o sonho de andar pelas ruas de uma cidade destruída, sozinhos. Distorcendo um conhecido aforismo norte-americano – você pode enganar algumas pessoas o tempo inteiro e todas as pessoas alguma vez, *mas você não pode enganar todas as pessoas o tempo inteiro* –, Dylan revirou os olhos para o alto da cabeça, como se estivesse procurando pelas palavras:

Some of the people can be all right part of the time,
But all of the people can't be right all of the time[12]

E disse que acreditava ter sido Abraham Lincoln quem disse isso (o que Lincoln, de fato, *não* disse). De todo modo:

I'll let you be in my dreams if I can be in yours.
I said that.[13]

Dylan *realmente* disse isso, envolvendo a frase final da canção com a explosão de som de sua gaita. E o que ele disse – uma brincadeira com o hábito infantil "Eu mostro o meu, se você me mostrar o seu" – ficaria em nossa lembrança muito mais tempo do que as palavras erroneamente atribuídas a Abraham Lincoln. Não havia dúvidas de que tínhamos aparecido no sonho de Bob Dylan há muito tempo, como a irreal garota de "Eternal Circle", a criatura com muitas caras por detrás da ribalta. E, agora, ele apareceria em nossos sonhos. Ele fizera a profecia e nós selamos o pacto com nosso aplauso.

Ele alcançou outra gaita na estrepitosa pilha para substituir aquela que estava em seu suporte. Dedilhando uma adorável e vigorosa canção, disse: "Essa é uma canção que escrevi uma vez… para que me sentisse melhor outras vezes." Então tocou a melodia inteira de "Don't Think Twice, It's All Right", 32 compassos em tempo 2/4, em sua gaita – o desempenho mais lírico e preciso de sua gaita naquela noite. Nós conhecíamos bem a canção das gravações de Peter, Paul and Mary e de Joan Baez. Muitos cantores sentimentalizavam a letra, mas Dylan capturava a doçura e a raiva envolvidas no caso amoroso que não deu certo.

I ain't sayin' you treated me unkind
You could have done better but I don't mind
You just kinda wasted my precious time
But don't think twice, it's all right.[14]

Pelos próximos 45 minutos, ele cantaria as canções que tínhamos vindo ouvir; entre elas a canção antiguerra "With God on Our Side", e o furioso hino "Masters of War", que levava o acorde Ré menor por suas oito estrofes enfeitiçadas, descrevendo e amaldiçoando os líderes da indústria armamentista. "Masters of War" era impiedosa, implacável. Nada de "ofereça a outra face", de resistência passiva – era um rancor jovem que respondia com dignidade aos crimes.

And I hope that you die
And your death'll come soon
I will follow your casket
In the pale afternoon[15]

Com um furioso floreado musical, Dylan afastou-se do microfone enquanto a audiência berrava e aplaudia em sinal de aprovação.

Afinando rapidamente o violão, ele tocou um acorde Sol. A próxima canção foi apresentada sem prólogo ou explicação, era tão intensa – apesar de consideravelmente mais sutil – quanto a lamentação anterior. Em meados de junho, Medgar Evers, um secretário de campo da National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), tinha sido assassinado perto da porta de sua casa em Jackson, Mississippi. No início de julho, Dylan foi para Greenwood, Mississippi, com Pete Seeger, Theodore Bikel, um repórter do *New York Times* e uma equipe de filmagem para cantar em apoio à unidade de registro de eleitores. Ele chegou com essa nova canção na cabeça.

A bullet from the back of a bush took Medgar Evers' blood
A finger fired the trigger to his name.[16]

Não era preciso conhecer muito sobre poesia para saber quão bem a aliteração serviu a essas linhas. Sangue nunca soou tão vermelho ou o puxar de um gatilho, mais letal. O modo como Dylan enunciava as consoantes explosivas fazia com que elas saltassem em três dimensões.

Quando ele cantou a amarga canção em Greenwood, as câmeras rodaram. O repórter do *New York Times* escreveu, obtusamente, que "o refrão da canção [e também o seu título] dizia que o homem que atirou em Mr. Evers não sabia o que estava fazendo e deveria ser perdoado, 'ele é apenas um peão no jogo deles'". Alguns de nós tínhamos visto Bob Dylan cantando a canção na televisão. Mais alguns tinham-no escutado tocá-la no Newport Folk Festival em julho e no Lincoln Memorial no final de agosto. Antes de Dylan cuspir o segundo verso da música aqui, no Lisner Auditorium, o público já estava aplaudindo.

Assombroso quão rápido uma canção – e ainda por cima uma que ainda não havia sido gravada – tinha ficado famosa em certos círculos; em questão de semanas, porque respondia a uma necessidade urgente. Meia dúzia de compositores – incluindo Nina Simone, Bob Gibson e Phil Ochs – haviam dado uma punhalada no assunto, mas todos estavam ouvindo e aprendendo a música de Dylan não porque ele fosse mais famoso ou insistente, e sim porque sua letra se elevava acima da indignação idônea que não carecia de nenhum poeta para ser expressa. Ele nos dava uma visão aérea da maquinaria do poder político que havia gerado um ódio genocida no sul. Ele quase atirava as primeiras linhas de cada estrofe.

A South politician preaches to the poor white man,
“You got more than the blacks, don’t complain.
You’re better than them, you were born with white skin,” they explain
And the Negro’s name
Is used it is plain
For the politician’s gain[17]

O violonista golpeava seu instrumento como um tambor, enfatizando as rimas, acordes cortantes abrindo todas as estrofes. Dylan tinha um jeito de mostrar os dentes durante as rimas como se cantasse com raiva, numa ferocidade canina. A estrutura repetitiva dos versos curtos era como um martelo, antilírica, pretendendo imitar o comportamento maquinal dos brancos de classe baixa: seis ou sete desses pares de verso iriam acumular-se antes que Dylan gritasse o refrão da absolvição. O pobre homem branco não é culpado, “ele é apenas um peão no jogo deles”.

Ele gritou no diapasão mais alto da música a palavra “peão” e segurou a nota um compasso inteiro antes de finalizá-la. A canção era tão severa quanto “Masters of War”, mas tinha certo encanto em sua complexidade, em sua intersecção de dimensões, como uma pintura cubista. Depois de ouvi-la, ninguém saía com sua inocência ou com a crença em seus próprios valores intacta – ao menos nenhum de nós, numa plateia branca. Há cem anos e a três milhas deste local, Abraham Lincoln havia emitido a Proclamação de Emancipação. No entanto, os negros ainda estavam sendo emboscados no sul, e o governo das pessoas e pelas pessoas – os políticos que havíamos elegido – estava na raiz desta árvore de sangue.

Agora que as peças de xadrez já haviam sido todas postas na mesa, o concerto estava quase acabando. Dylan vinha tocando com o coração por mais de duas horas e começava a parecer fatigado, como se tivesse vivenciado todas as experiências que havia cantado para nós. Eu sentia que ele não estava fingindo. Creio que a maioria da plateia entendeu que nenhum ser humano poderia fazer aquilo por muito tempo. Ele tirou o capotasto, afinou novamente o violão e colocou uma gaita Sol em seu suporte. Os Golias de nosso tempo haviam sido expostos, interrogados, amaldiçoados e açoitados: mestres da guerra, políticos corruptos, gananciosos donos de minas, algozes mascarados.

Recordando os cruéis Golias do passado, e os ainda mais cruéis do presente, Dylan falou de modo esperançoso. Um dia, daqui a duzentos anos, as pessoas deverão olhar para trás e se alegrar que nossos inimigos tenham sido mortos como os inimigos de outrora. Ele começou a batida mais suave do Sol maior,

assoprando um extenso acorde na gaita, introduzindo uma melodia animada.

Oh the time will come up
When the winds will stop
And the breeze will cease to be breathin'
Like stillness of the wind
'Fore the hurricane begins,
The hour when the ship comes in.[18]

Era uma alegoria prazerosa: a brusca surpresa do desembarque do navio de nossos sonhos, tripulado por homens sábios e rebeldes de valores elevados que não aceitarão "não" como resposta. Os mares se desfazem na proa, peixes risonhos nadam para longe de sua trajetória, gaivotas sorridentes pairam acima da embarcação, as pedras da praia aguardam com altivez os libertadores. Os Golias tremem em suas bases, levantando as mãos,

Sayin we'll meet all your demands
But we'll shout from the bow your days are numbered.[19]

Depois da representação dos horrores que tínhamos visto naquela noite – infanticídio, suicídio, fome, assassinato, genocídio, guerra nuclear – essa fantasia de triunfo forneceu uma elevação muito necessária, um esperançoso, se não por completo, final feliz. Não era mais que uma predição, mas estávamos todos a bordo. Com um capitão como esse para nos mostrar o caminho, se o vento e os mares fossem favoráveis, certamente seríamos bem-sucedidos.

Dylan agora estava realmente cansado, piscando para as luzes e para a investida de aplausos e gritos; tirou o violão e o segurou ao seu lado. Ele nos agradeceu repetidas vezes, acenando com a cabeça para a direita e a esquerda, recuando e curvando-se. Inclinou-se vigorosamente; por um momento ele foi maior do que a vida. Ele era realmente pequeno, talvez medisse 1,70 metro, e era possível ver isso agora que as pessoas atrás dele estavam de pé para homenageá-lo – ele era um pouquinho mais alto que as mulheres e menor que a maioria dos homens. O azul desbotado de sua camisa destacava o azul de seus olhos.

Não estávamos dispostos a deixá-lo ir sem um bis, então ele colocou o violão novamente e começou a tocá-lo, vagarosamente, de modo penetrante, no tempo 3/4. Tocou uma melodia assombrada na gaita, alguns de nós conhecíamos a melodia irlandesa da gravação dos Clancy Brothers, "The Parting Glass".

Pensamos que ele poderia tocar esta cantiga, apesar de até agora ter tocado apenas composições próprias. Na realidade, ele havia tomado a melodia irlandesa emprestada e feito sua própria letra, uma composição que batizou de "Restless Farewell". As cinco estrofes assemelhavam-se às estrofes de dez versos de "All Souls' Night", poema de W.B. Yeats, e compreendiam um dos melhores poemas líricos de Dylan – autobiográfico e sincero.

Oh ev'ry foe that ever I faced,
The cause was there before we came.
And ev'ry cause that ever I fought,
I fought it full without regret or shame.
But the dark does die
As the curtain is drawn and somebody's eyes
Must meet the dawn…[20]

Marcando o final da canção, o final do concerto, decerto o fim de um ano muito longo que quase o definiu como um cantor folk, ele tirou sua sorte como Rhett Butler/Clark Gable nos momentos finais de *E o vento levou*. Um falso relógio, ele nos contou, estava tentando medir o seu tempo e destruí-lo. Ele sentia-se coberto pela poeira dos boatos. E ainda… e ainda assim: confiando nos próprios recursos – uma flecha certeira com uma ponta lisa[21] –, ele sabia que poderia trespassar toda a sujeira e toda a poeira. Ele assumirá seu posto, fiel a si mesmo,

And bid farewell and not give a damn.[22]

Dylan soprou uma coda na gaita, trazendo o fim para sua canção e para o concerto. Houve um momento de silêncio. Conforme os aplausos surgiam no auditório, era como se o mandássemos ir embora. Ele curvou a cabeça, passou a alça do violão por cima do ombro, abaixou o suporte da gaita e inclinou-se para a esquerda e para a direita. Beijou sua mão esquerda para nós, uma, duas vezes, fez uma última reverência, sorrindo, e deixou o palco. As pessoas atrás dele viravam a cabeça para vê-lo ir embora.

Nós continuamos aplaudindo, mas Dylan não retornou. Dificilmente esperávamos por isso; ele parecia ter dado a nós cada quilo de sua força. Minha mãe disse para mim: "Eu peço a Deus que nada de ruim aconteça a ele."

MINHA IRMÃ DE TREZE ANOS (que depois se tornou repórter investigativa do *New York Post*) quis ir pegar o autógrafo de Bob Dylan. Ela sempre acharia o caminho dos bastidores depois de uma peça, ou concerto, ou esperaria à porta, aguardando a saída dos astros – sua caneta e seu programa estavam prontos caso tivesse sorte; o que acontecia na maior parte do tempo. Ela nos liderou da nossa fileira até a coxia lateral, e daí até uma porta debaixo da placa de saída, do lado direito do palco.

Quando saímos, estava frio, mas a chuva havia parado. Nós éramos um pequeno grupo de pessoas, menos de cem, esperando o astro sair. Não era uma multidão atrevida ou histérica. Era um público "pós-Elvis" e "pré-Beatles" – entusiasmado, mas educado – e nos parecia que o cantor que tinha sido tão acolhedor e encantador no palco iria parar para dar autógrafos e cumprimentar seus admiradores. No começo da rua, uma camionete Ford azul estava esperando, com os faróis e os limpadores de para-brisa ligados.

Um homem moreno, de ombros largos, veio da porta do palco carregando um estojo de violão. Bob Dylan, com a cabeça descoberta e uma jaqueta de camurça, seguia-o. Outro homem, esbelto e com um cavanhaque, seguia próximo ao cantor. Seguiam velozmente na direção da camionete, e as pessoas abriram caminho para eles. A cada passo ele parava; sorrindo, estendia uma das mãos com uma caneta esferográfica, rabiscando em tudo o que as pessoas davam a ele. Apertou a mão desse e daquele, disse oi. Não conseguíamos chegar perto dele.

Minha mãe perdeu minha irmã de vista quando Bob Dylan estava a vinte passos de distância de nós. A multidão não era imensa, mas era grande o suficiente para uma criança se perder; sem exageros. Minha mãe começou a ficar assustada e disparou a gritar: "Linda! Linda!" Minha irmã não respondia. Bob Dylan estava agora longe da nossa vista, em algum lugar perto da camionete azul, cercada de pessoas conversando e rindo. Minha mãe abriu caminho gritando o nome da minha irmã no volume mais alto que conseguia.

Então, acima de todo o tumulto e gritos, veio uma voz alta o suficiente para ser ouvida. "Minha senhora!", chamou Bob Dylan em nossa direção. "Senhora?" Nós nos movemos em direção à voz e as pessoas nos deixaram passar. Finalmente conseguimos ver Dylan em pé, perto do carro, atrás do clarão dos faróis. Ele estava com o braço direito ao redor dos ombros da minha irmã e dava autógrafos com a mão esquerda enquanto se apoiava na porta do carro. Parecia ter reconhecido minha mãe na hora em que a viu. "Está tudo bem, senhora", ele gritou. "*Eu estou com ela.*"

Dylan assinou o caderno de autógrafos de minha irmã. Assinou também meu pequeno caderno espiral verde, no qual eu havia escrito notas sobre o concerto.

Acenou para todos, sentou no banco de trás da camionete azul e foi embora.

---

1 “E o cômodo tinha o aroma pesado da bebida./ Onde a música triste e silenciosa/ Fazia a hora durar o dobro/ Enquanto eu esperava o sol se pôr.// Eu vivia ao lado da janela/ Enquanto ele falava consigo mesmo…”

2 “Meus filhos irão embora assim que crescerem/ Pois não há mais nada aqui para segurá-los.”

3 Baladas da Inglaterra e da Escócia, e suas variantes norte-americanas, coletadas por Francis James Child no final do século XIX.

4 “Por onde você tem andado, Lord Randal, meu filho?/ E por onde você tem andado, meu belo jovem?”

5 “Meu filho de olhos azuis” e “Meu jovem querido”, respectivamente.

6 “Eu cambaleei ao lado de doze montanhas nebulosas,/ Eu andei e rastejei em seis estradas tortuosas.”

7 “É uma pesada, bem, é uma pesada” e “Uma chuva pesada vai cair.”

8 “Eu vi um bebê recém-nascido com lobos selvagens ao seu redor,/ Eu vi uma estrada de diamantes e ninguém nela.”

9 “Eu encontrei uma jovem criança ao lado de um pônei morto,/ Eu encontrei um homem branco que conduzia um cachorro negro.”

10 “Onde a fome é feia, onde as almas são esquecidas/ Onde o preto é a cor, onde o nada é o número.”

11 “Ela disse isso por mais de uma hora/ E eu desliguei.”

12 “Algumas pessoas podem estar certas algumas vezes,/ Mas todas as pessoas não podem estar certas o tempo inteiro.”

13 “Eu deixo você estar em meus sonhos se eu puder estar nos seus./ Eu disse isso.”

14 “Não estou dizendo que você me tratou mal/ Você poderia ter se saído melhor, mas eu não ligo/ Você apenas desperdiçou meu tempo precioso/ Mas não pense duas vezes, está tudo certo.”

15 “E eu espero que você morra/ E sua morte virá logo/ Eu seguirei seu esquife/ Na tarde pálida.”

16 “Uma bala de trás de um arbusto tirou o sangue de Medgar Evers/ Um dedo puxou o gatilho em seu nome.”

17 “Um político do sul discursa ao pobre homem branco,/ ‘Você possui mais que os negros, não reclame./ Você é melhor que eles, você nasceu com pele branca’, eles explicam/ E o nome do Negro/ É usado, é evidente,/ Para benefício do político.”

18 “Chegará o tempo/ Quando o vento cessará/ E a brisa vai parar de bafejar/ Como a tranquilidade do vento/ Antes que o furacão comece,/ A hora em que o navio chegará.”

19 “Dizendo, nós cumpriremos todas as suas exigências/ Mas nós gritaremos da proa que seus dias estão contados.”

20 “Cada inimigo que eu enfrentei,/ O motivo estava lá antes que viéssemos./ E toda causa pela qual eu lutei,/ Eu lutei sem remorso ou vergonha./ Mas a escuridão morre/ Como a cortina é cerrada e os olhos de alguém/ Precisam encontrar a alvorada…”

21 “But if the arrow is straight/ And the point is slick.” Versos da canção.

22 “E dizer adeus e não dar a mínima.”

3. O príncipe e o mendigo

ERA UMA VEZ UM MENINO que aportou num orfanato em Gallup, Novo México, no começo dos anos 1940. Parte índio sioux, parte irlandês/inglês/ galês/nativo de Oklahoma, ele fora abandonado ainda criança. Tinha sido envolto em panos e deixado nos degraus da casa de um bom samaritano, que entregou o menino ao orfanato, de onde foi encaminhado a um lar adotivo.

Eles chamavam o menino de Bob Dylan.

Como se soube depois, os pais adotivos não eram bons para ele, então, assim que teve idade suficiente para fugir, o garoto o fez. Quando a polícia o alcançou, foi mandado de volta ao orfanato, onde ficou até que outra família o adotasse. Esta família incluía um tio que era um *riverboat gambler*[1] e outro que era um assaltante de segunda classe. Ele fugiu novamente, e assim por diante até que a terceira ou quarta família adotiva, em Fargo, Dakota do Norte, expulsou-o de casa – ou apenas desistiu de persegui-lo.

O pequeno Bobby juntou-se ao circo quando tinha treze anos, cuidando de lubrificar a roda-gigante, carregando as estacas para montar as tendas. Ele viajou por todo o oeste e o sudoeste tocando piano para os dançarinos do circo. Aprendeu violão com um velho chamado Wigglefoot no Novo México; o estilo de *slide* que ele tocou pela primeira vez usava uma faca de açougueiro esfolando as cordas, em vez do gargalo de uma garrafa. Faltavam dentes na boca de Wigglefoot e ele usava um tapa-olho, como um pirata. O garoto tocava numa das tendas do circo, num palco perto da mulher barbada.

Quando fugiu do circo, foi trabalhar num rancho, cuidando dos cavalos e tirando o esterco com uma pá. Bob Dylan lidou muito tempo com esterco. Então, quando cresceu um pouco, operou maquinário pesado, escavadeiras e empilhadeiras da mineradora de Duluth e das cidades na fronteira do Texas como Laredo, Brownsville e Eagle Pass. Viajava clandestinamente em trens. Seus cabelos e unhas cresceram. Amava a sensação do vento em seus cabelos. Ninguém nunca disse a ele para escovar os dentes ou tomar um banho. Em todo lugar que ia, tocava violão e cantava, quer as pessoas gostassem ou não. Aprendeu com os velhos cantores. Quando tinha quinze anos, conheceu o negro Mance Lipscomb em Navasota, Texas, antes de Mance ser redescoberto numa cabana de madeira, onde estava trabalhando como arrendatário. Mance era

esbelto e usava um chapéu de feltro. Ele gravava pelo selo Arhoolie. Devia conhecer mais de mil canções, e ensinou a maioria delas para o garoto; canções como “Baby Please Don’t Go” e “Corrina Corrina”, “Jack of Spades” e “Sugar Babe”.

Sugar babe I’m tired of you
Ain’t your honey but the way you do
Sugar babe, it’s all over now…[2]

Numa cafeteria de Detroit, o órfão estava se apresentando e não conseguia achar a faca de cozinha que usava para tocar o *slide* no violão, então sacou um canivete, acionou-o no palco e metade da plateia fugiu aterrorizada. Em Chicago, aprendeu a tocar guitarra com Little Walter Jacobs, que tocava na banda de Muddy Waters. Em Nashville, tocou com Gene Vincent num álbum que nunca foi lançado. Em Denver, com dezoito anos, conheceu Jesse Fuller, que lhe ensinou “San Francisco Bay Blues” e outras músicas.

Em algum lugar em Minnesota, tocou piano por algum tempo na banda de Bobby Vee. Em Carmel, Califórnia, conheceu Woody Guthrie, que estava na estrada com Ramblin’ Jack Elliott e Billy Faier, que por sua vez tocava banjo. Ele se apaixonou por Woody Guthrie. Quando soube que Guthrie estava doente num hospital em Nova York, o garoto saltou para dentro de um trem – o violão nas costas, pendurado no pescoço – e foi às escuras para lá em janeiro de 1961.

NA MESMA ÉPOCA em que esta criança nascia e era abandonada no Novo México, o primeiro filho de Abraham e Beatty Zimmerman nascia no St. Mary’s Hospital, em Duluth, Minnesota. Eles o batizaram de Robert Allen Zimmerman. Estava quente no Novo México e frio em Duluth naquele dia, 24 de maio de 1941. E estava frio também no dia da circuncisão de Robert, quando o mohel, durante a bris milá,[3] pronunciou seu nome em hebraico: Shabtai Zisel Ben Avraham. Essa não era uma flor de estufa, e sim uma planta robusta, saudável e perenemente enraizada na região oeste da área montanhosa do lago Superior.

Era uma área de mineração, o Mesabi Range, rico em minério de ferro. Os índios ojibwa (chippewa) olharam para a longa cadeia de colinas situada ao longo do horizonte do norte e a chamaram de Mesabi, o gigante adormecido, profetizando, de algum modo, que um dia as pacíficas florestas de pinheiros e bétulas dariam lugar às minas cuspidoras de fogo e às chaminés fumegantes. Os homens brancos viriam e acordariam o gigante, mas primeiro teriam de suportar

o frio. Esses colonizadores, que eram resistentes o suficiente para aguentar os longos invernos – imigrantes finlandeses, eslavos, poloneses, alguns poucos judeus russos –, fincaram raízes profundas no rico solo mineral e ficaram plantados lá.

O pai de Robert Zimmerman era filho de imigrantes judeus de Odessa, uma cidade portuária ucraniana do mar Negro. Eles chegaram a Duluth na primeira década do século XX, fugindo de um massacre. A mãe de Robert, Beatrice, veio de uma família de judeus lituanos que se instalou na cidade vizinha – Hibbing, em Minnesota – na mesma década. Seu pai era dono de uma loja de roupas; seu avô, Benjamin H. Edelstein, era proprietário e operava várias salas de cinema. Não havia muitos judeus naquela parte do mundo, então os jovens procuravam uns aos outros para fazerem a corte. A bela Beatty Stone, de dezoito anos, conheceu Abe Zimmerman – um charmoso e robusto violinista de 21 anos – numa festa de Ano-novo em Duluth, em 1933. Eles se casaram em junho, na casa dos pais de Beatty, em Hibbing.

Nas profundezas da Grande Depressão, Abe trilhou seu caminho até a média gerência da Standard Oil, mas ainda assim os econômicos recém-casados viviam na casa da mãe de Abe em Duluth. Eles pouparam dinheiro e só se mudaram para sua própria casa – um aposento de dois quartos numa casa de madeira com uma varanda, numa colina acima da cidade e do lago – quando Beatty ficou grávida. Nesse apartamento, embaixo do telhado alto, Bobby deu seus primeiros passos.

Em fevereiro de 1946 nasceu seu irmão, David. No mesmo ano, Abe Zimmerman foi vítima da epidemia de pólio. Os pais oravam para que as crianças fossem poupadas da “paralisia infantil”, que atacava aleatoriamente e sem misericórdia, mas os adultos também não estavam imunes à cruel violência da doença. Depois de uma semana no hospital, Abe esteve acamado e incapacitado por seis meses enquanto a febre seguia seu curso. Perdeu o emprego – era um momento decisivo na vida de sua jovem família. Ele nunca recuperaria seu modo de andar usual, e não mais se mexeria sem sentir dor – ele, que havia sido um homem ágil e vigoroso. Se não era amargurado era castigado, atordoado por um realismo estoico ainda mais austero e sem humor do que a visão de mundo daqueles que resistiram a tempos difíceis. Não havia tratamento naqueles dias a não ser descansar, tomar líquidos e aspirinas para as dores e a febre. Massageavam os membros dos pacientes para tentar endireitá-los. Como o filho mais velho na família, Bobby, com seis anos, sem dúvida seria designado o ajudante de sua mãe.

Um ano depois, convalescendo e sem trabalho, Abe pediu ajuda à família de

sua mulher e a seus dois irmãos mais velhos, que viviam em Hibbing. Os irmãos, Maurice e Paul, lhe deram sociedade em sua companhia, Micka Electric. Os dois eram eletricistas e montaram uma loja de rua que vendia refrigeradores e máquinas de lavar. Eles dirigiam um caminhão pela cidade, instalando fiação nas casas e entregando utensílios domésticos enquanto Abe tomava conta da loja. Por um tempo, Beatty, Abe e os meninos moraram com a mãe de Beatty, Florence Stone, em seu apartamento na avenida Terceira – Florence havia ficado viúva recentemente.

Quando economizaram o suficiente, os Zimmerman se mudaram para sua própria casa, de esquina, com dois andares e reboco desbotado na avenida Sétima. Ela tinha sete quartos, um porão e duas garagens – uma delas alugada ao padeiro. Conforme ia e vinha o carro dos pães, o delicioso cheiro de massa invadia as duas janelas do quarto dos fundos da casa que Bob dividia com seu irmão. A meia dúzia de casas na vizinhança de classe média chamada Fairview Addition era bem espaçada, com gramados limpos e arbustos aparados. As crianças corriam pelos quintais quando o tempo estava bom, e também para dentro e para fora das outras casas, batendo as portas. A maioria delas era católica ou luterana, os Zimmerman eram os únicos judeus. Beatty era expansiva e sociável e abria seu coração e sua casa para os vizinhos, por isso seus filhos tinham muitos amigos. Eles estavam matriculados na pequena escola Alice Elementary e seis anos depois estariam na Hibbing High School, um palaciano edifício de blocos vermelhos com degraus e colunas de mármore, a dois quarteirões dali.

SUA INFÂNCIA E O INÍCIO DA JUVENTUDE foram pouco notáveis. O garoto era singular e algumas pessoas percebiam isso, mas a infância era tipicamente a mesma de toda a classe média judia durante a Segunda Guerra e a década seguinte. Os jovens pais eram dedicados, constantes, sóbrios e diligentes. Eram atenciosos um com o outro e também com as crianças, trabalhavam duro para provê-los e educá-los, e eram gratos a Deus pela sorte que permitira a eles prosperar num país onde sua liberdade estava garantida. Na Europa, seus parentes haviam sido cercados, dizimados, queimados vivos. Ao lado de Deus, a família era soberana – a vida ensinou aos Zimmerman. A lealdade à família era indispensável – onde eles estariam agora sem ela?

Até o temperamento de Beatty e Abraham Zimmerman respondia a um paradigma, um arquétipo pessoal do núcleo familiar da metade do século XX. A mãe era afetuosa, devotada – capaz de saber telepaticamente os desejos, esperanças e medos das crianças. Seu amor era inequívoco, incondicional. O pai era distante, um ser à parte, com um pé em outro mundo. Ele parecia não

entender as crianças, apesar de se importar com elas. Era possível ter certeza disso por conta de suas expectativas – ele quase nunca estava satisfeito. Beatty, como o som de seu nome, era toda alegre, radiante, uma fonte inesgotável de palavras que nutriam as crianças. Se Bob cantasse, ela seria a primeira a aplaudir, e se ele escrevesse um poema pra ela, seria o melhor que ela já havia lido. Abraham era sombrio, taciturno, descendo de uma montanha com leis em suas mãos, rápido nos julgamentos. Tal amor também é precioso, mas seu valor reside parcialmente em sua inacessibilidade, na distância que se deve viajar para alcançá-lo.

Os arquétipos eram meramente estes: esboços de um complexo retrato de família. Beatty Zimmerman não mimou ou tolerou Bob em excesso, caso contrário ele não teria se comportado como se comportou; ele era um bom garoto. Havia regras em casa: faça seus deveres, escove os dentes, seja gentil com seu irmão e educado com todos. Abe diria mais tarde que ensinou a seus garotos: “Façam as coisas para nós por gostarem de nós e não por terem medo de nós.” Abe tinha um humor seco, mas ficava calado. Depois de um dia de trabalho, ele fazia palavras cruzadas, evitando conversa fiada sempre que possível.

Às vezes mimava o filho com presentes: um Ford conversível em seu aniversário de dezesseis anos e, logo depois, uma moto Harley-Davidson. Se havia trabalhos escolares a serem feitos, era provavelmente a mãe quem assumia o papel de orientadora e crítica, pois o pai estava ocupado vendendo geladeiras e escrivaninhas e pagando as contas. Mas quando o menino mostrou-se muito tímido para ir a seu primeiro dia de aula, nada como seu pai para levá-lo pela mão até a sala e esperar ele acomodar-se para depois se despedir. Apesar de toda a gentileza e o consolo da mãe, era o pai que provia a proteção contra o misterioso mundo lá fora.

A criança era notável, e a primeira pessoa que atentou para o fato foi sua mãe, que lhe disse: “Você deveria ter sido uma menina, você é tão bonito.” Naqueles dias, não se poderia ver nenhuma má intenção num comentário efusivo como esse, pois garotos não deveriam ser tão bonitos como esse o era – com olhos azuis distantes um do outro, seus cachos dourados e seu angelical rosto redondo. Beatty não faria este comentário para a criança quando ela pudesse entendê-lo. A citação veio de um amigo que entrevistou Beatty quarenta anos após ela ter enfeitado o cabelo de Bob com fitas e ter tirado fotos do bebê, que tinha quinze meses na época. A beleza física era uma mercadoria preciosa para ser desperdiçada em homens judeus, que tinham outros atrativos. Com sorte e com o passar dos anos, ele deveria deixar isso para trás.

A beleza vai e vem – especialmente em crianças –, mas certos traços de caráter manifestam-se cedo e permanecem constantes. Ele era maravilhosamente receptivo. Antes dos quatro anos, os olhos azuis de Bobby Zimmerman expressavam uma incomum empatia com as pessoas ao seu redor, uma qualidade que geralmente antecipa um precoce domínio da linguagem – mais comum em meninas do que em meninos. O orgulhoso Abe levaria o bebê de dois anos para mostrá-lo a todos. Por volta dos três anos, quando Bobby ensaiava andar pelo escritório da Standard Oil, as secretárias deixavam de lado o trabalho para reunir-se em volta daquele garotinho, sentado à mesa de seu pai, falando sentenças bem equilibradas e cantando versos de canções no ditafone. Quando parava de falar e de cantar, seu pai colocava a gravação para ele ouvir, e a criança ria e batia palmas, impressionada com o som da própria voz.

Ele era um bom menino, mas era também teimoso e inflexível às vezes. Quando convidado a cantar, no casamento de uma tia ou no dia das mães, ele alegremente aceitava – mas só começaria depois que todos prometessem silêncio completo e total atenção. O garoto de cinco anos bateria o pé e fecharia a cara até que toda conversa tivesse acabado, então começaria sua canção, “Ac-Cen-Tchu-Ate the Positive”. A canção de Johnny Mercer e Harold Arlen tornou-se popular quando Mercer gravou-a em 1944. Mercer tinha sido inspirado por um sermão de Father Divine[4] em que o ex-presidiário intimava seus seguidores: “Você tem que a-centu-ar o positivo e eliminar negativo”, e de jeito nenhum “mexer com o sr. Meio do Caminho”.[5] A mensagem de elevação moral funcionava com os norte-americanos no final da Segunda Guerra, uma atitude que iria inspirar uma geração de construtores de prédios, professores escolares e a filosofia popular de Norman Vincent Peale. Essa era a canção de Bob – não “Would You Like to Swing on a Star,” ou “Don’t Fence Me In”, de Cole Porter –, o futuro hino do Poder do Pensamento Positivo que usava figuras do Velho Testamento, por exemplo Noé e Jonas, como modelos de conduta. O menino tinha aprendido a canção no rádio.

Ele era um bom garoto na maior parte do tempo, que amava sua mãe – e seu pai um pouco menos – e tolerava seu irmão menor. Do mesmo jeito que todos os irmãos mais velhos do mundo inteiro, lutava contra o desejo de atormentar seu irmãozinho David, e conseguia resistir à tentação na maior parte do tempo. Robert Shelton conta sobre os garotos se atracando no tapete, Bob pregando David no chão – por ser maior e mais pesado – e montando a cavalo no menino, que chorava, até que alguém o tirasse de lá. Esse não é o tipo de história que geralmente ouvimos sobre o jovem Bobby.

“As pessoas riam com prazer quando o ouviam cantar”, relembra Abe. “Ele

era, eu diria, uma criança muito amável, muito incomum. As pessoas desviavam de seu caminho para segurá-lo, para falar com ele."

Como alguém que teve mais do que os outros, ele desenvolveu uma reação às pessoas, uma reação que tocava de leve a deficiência delas. Elas não sabiam o que ele sabia? Ou ouviam o que ele ouvia? Que maravilha! Que divertido brincar nesse campo! A mente humana não consegue ver além de um paradoxo: para além da terra de Deus ou a terra de ninguém. Uma pessoa que aprende isso pode conduzir à loucura as pessoas à sua volta, invocando este paradoxo e depois retornando dele, rindo. *O mundo deve ser finito em tempo e espaço: mas há também um argumento igualmente bom que mostra ser infinito. "Eu estou mentindo." O garoto que diz isso está dizendo a verdade ou não?* Poucas crianças aprendem isso muito cedo – os limites do conhecimento humano. Elas podem levar um amigo ou inimigo até a beira do desconhecido e dar um passo atrás, deixando-os tontos, oscilando no precipício. Isso não é um truque barato. É um peculiar dom humano, um sentimento instintivo para o domínio metafísico, como a noção de equilíbrio inata ao acrobata.

BOBBY FAZIA AMIGOS COM FACILIDADE no caldeirão do pós-guerra, cheio de poloneses, finlandeses, tchecos e judeus russos. Beatty não mantinha uma casa kosher, com dois conjuntos de pratos, ou obrigava os meninos a usarem tzitzit debaixo de suas camisas, a família não ia regularmente à sinagoga – mas naquela época, em Minnesota, quase ninguém ia.[6]

Eles resolveram que Bob teria um tutor para ensiná-lo as letras hebraicas, de modo que no dia de seu Bar Mitzvah, em maio de 1954, ele se levantasse e lesse seu trecho da Torá na sinagoga de madeira da avenida Segunda. Posteriormente houve uma grande recepção no Androy Hotel e muitas pessoas compareceram, parentes de Hibbing e Duluth e amigos e associados que não eram judeus. Ser judeu em Hibbing em 1950 diferenciava uma criança de algum modo, mas não tanto quanto ser negro ou incapacitado por causa da poliomielite. Havia poucos clubes onde os judeus não podiam ser membros, mas, em compensação, eles tinham seus próprios clubes, B'nai B'rith, Hadassah, American Zionists e acampamentos de verão onde se reuniam. Logo após seu Bar Mitzvah, Bob começou a frequentar o Acampamento Judeu Herzl em Wisconsin. Lá, durante os verões, ele encontrava Harriet Zisson e Judy Rubin. Encontrava também o músico Larry Kegan e Louis Kemp – filho do magnata dos frutos do mar. Ambos foram seus amigos de vida inteira.

Como estudante, Robert Zimmerman fez pouco para se destacar além de exibir sua precoce fluidez verbal nas séries iniciais. Ele lia e conversava fluentemente. Seu QI era apenas alguns pontos acima da média – talvez o garoto

sonhador não conseguisse se concentrar em testes padronizados –, suas notas correspondiam a “C mais”, o que nos dias anteriores à inflação das notas era acima da média. Ele fazia os trabalhos de escola obrigatórios e nada mais. Seus pais compraram uma espineta, mas Bob ignorava seu professor de piano, preferindo escolher as músicas ele mesmo. Ele não se dava o trabalho de estudar as partituras.

O tempo que deveria ter gastado aprendendo escalas ou melhorando sua média escolar, passou lendo histórias em quadrinhos clássicas e literatura de sua predileção, desenhando e ouvindo rádio. Havia um grande console de madeira na sala de estar onde a família se reunia para ouvir radioteatros como *Amos ’n’ Andy*, *The Lone Ranger* e *The Shadow*. As rádios locais tocavam músicas da parada de sucesso, como as canções de Johnny Mercer e Hoagy Carmichael “What’s the Use of Dreamin’” e “In the Cool, Cool, Cool of the Evening”; músicas cantadas pelos Ames Brothers, Jo Stafford, Patti Page e Rosemary Clooney, como “How Much Is That Doggy in the Window”, “The Naughty Lady of Shady Lane” e a provocante “Come On-a My House”. Um de seus cantores favoritos era Hank Williams, que quase sempre tinha uma canção nas paradas de sucesso, músicas como “Cold, Cold Heart”, “Jambalaya” e “Your Cheatin’ Heart”. Essa era a música “caipira” que todos gostavam. A rádio local, WMFG, também tocava algumas polcas para a audiência de Hibbing, músicas rodopiantes com acordeão, violino e violão.

Logo Bob teria seu próprio aparelho de rádio em seu quarto. O rádio da vez naquela época era um Zenith da marca Bakelite do tamanho de uma torradeira, e o dono da Micka Electric poderia comprá-lo pelo preço de atacado. O Zenith tinha um grande mostrador que parecia uma bússola de ouro. À noite, o garoto deitava na cama, embaixo dos cobertores, e ligava o aparelho; lá fora estava vinte graus abaixo de zero. O rádio brilhava no escuro e era quente ao toque do zumbido fraco das válvulas cor de âmbar. Este ambiente, as vozes e a música que ele transportava definiram a mente do adolescente. Seu ouvido era extraordinário, quase como se ele tivesse nascido cego. Onde os outros ouviam uma frase, ele ouvia um parágrafo; onde alguns ouviam um tema, ele ouvia uma fuga. Ele podia ouvir longas distâncias no espaço e no tempo.

Talvez o dom fosse compensatório. Na época, alguém descobriu que Zimmerman não conseguia ler o quadro-negro, sua miopia reorganizou seus sentidos, aguçando sua audição. Mesmo precisando de óculos, ele era muito vaidoso ou distraído para usá-los, ou então havia se afeiçoado à névoa iridescente, ao desfoque impressionista das margens e dos horizontes que a miopia proporciona.

Ele tornou-se um autodidata que aprendia mais pelos ouvidos do que pelos olhos, mais pelo som das vozes do que pelas palavras em uma página.

Para além do brilho dourado do mostrador do rádio, um rapaz no limite dos sonhos poderia pressentir toda a América, toda a história, e vislumbrar algo do futuro. A estática entre as estações anunciava distâncias e jornadas misteriosas, estradas, pradarias, estradas de ferro, montanhas e cidades além. Tarde da noite ele poderia sintonizar uma estação de Little Rock, Arkansas, chamada KTHS, que transmitia o programa de Frank Page, *No-Name Jive*. "Gatemouth" Page apresentava um programa de rhythm and blues, no qual tocava cantores como Howlin' Wolf, Muddy Waters, John Lee Hooker, Bill Haley e Little Richard. Esse era o som do futuro. Little Richard, que cantava "Long Tall Sally" e "Tutti Frutti", tinha uma veia gospel, costumava dizer que sua música era "uma música que cura, que faz os mudos e surdos ouvirem e falarem". Isso fez Bob Zimmerman pular da cama de manhã, correr para o piano e imitar os sons que tinha ouvido na noite anterior. Ele alugou um violão barato e comprou o *Manoloff's Spanish Guitar Method Book* para poder aprender os acordes.

Com ou sem os óculos, Bob podia enxergar bem o suficiente para aproveitar os filmes nos cinemas de Hibbing como o Lybba, que era propriedade da família de sua mãe e levava o nome de sua bisavó. Ele viu John Ford em faroestes como *No tempo das diligências* e John Wayne em *Rastros de ódio*; viu também *Sementes de violência*, um melodrama sobre a angústia de um adolescente numa escola de Nova York, com a trilha sonora de rock and roll feita por Bill Haley; assistiu a filmes como *Sindicato de ladrões*, com Marlon Brando, e *Mister Roberts*, com Jimmy Cagney. Ele admirava, particularmente, a figura bonita e soturna de James Dean em *Vidas amargas* e *Juventude transviada*. No outono de 1955, não muito depois de Dean ter morrido num acidente de carro, *Juventude transviada* estreou no State Theatre. A metade dos adolescentes norte-americanos reconheceu-se no herói do filme, o *outsider* cujas dureza e coragem não conseguem esconder sua vulnerabilidade enquanto luta para sobreviver num mundo hostil – pais que não o entendem, um bando de brigões num novo colégio, garotas que o provocam, sempre inacessíveis. Com os cabelos penteados para trás, jeans apertados e jaqueta de couro, James Dean – junto com Elvis e Marlon Brando – aparecia no espelho de cada adolescente da geração de Zimmerman, sendo imitado, satirizado ou rejeitado.

Um jovem estudando sua imagem no espelho tenta expressões, penteados, enruga a testa, faz bico, descobrindo seu rosto.

Os anos da adolescência são o período de individuação, de narcisismo saudável. Dificilmente nos Estados Unidos uma geração quis tanto definir a si

mesma como o oposto dos pais como a geração de 1955. O processo não começou ou terminou na frente do espelho – ele alimentou-se de música, livros e posições políticas que desagradavam aos pais. Mas sua expressão exterior foi uma afirmação da moda. Bob Zimmerman comprou uma jaqueta de couro, jeans azuis e botas com saltos. Ele usava cabelo comprido penteado para trás, como Elvis, ou um grande topete, como Little Richard. Assumia certas atitudes e poses na cama e pedia que seu irmão David o fotografasse com uma câmera Polaroid para que visse rapidamente o resultado. A autoconsciência desse jovem logo seria transformada numa capacidade de projetar o seu estado mental. Ele olharia para o espelho – como James Dean – até tornar-se ele mesmo o espelho.

ERA MUITO MAIS FÁCIL DECIDIR como se mostrar ao mundo do que como soar ao mundo. Para salvar as aparências, dois ou três modelos seriam suficientes, mas para a música existiam centenas, milhares de exemplos e modelos, de Hank Williams e Johnny Ray até Little Richard e Elvis Presley.

Para resolver essas questões, era de grande ajuda ter amigos com pensamentos parecidos, e Bob tinha muitos. Ele era popular com as garotas, que tinham suas opiniões, e também havia garotos na cidade que tinham a mesma paixão por blues e rock and roll. Eles se juntariam na casa de Zimmerman para *jam sessions*. Após algumas tentativas frustradas, Bob formou uma banda com o violonista Monte Edwardson e o baterista Le Roy Hoikkala. Em 1958, eles tocaram num show de variedades, o anual Jacket Jamboree, no palco do magnífico auditório do colégio. Bob, ao piano negro Steinway, cantou “Rock and Roll Is Here to Stay” a plenos pulmões, martelando as teclas e guinchando em uma imitação de Little Richard. Tocou com tanta vivacidade que quebrou o piano, mas eles continuaram o show assim mesmo. Debaixo dos soberbos lustres de vidro lapidado, a multidão riu, aplaudiu e vaiou, amando o espetáculo de Zimmy, “o brilhantina”, com o cabelo amontoado em cima da cabeça, imitando o cantor negro de rhythm and blues.

Um concerto levava a outro. Os Golden Chords tocaram num baile no arsenal da Guarda Nacional e na celebração de inverno da Câmara de Comércio. Eles chegaram até a aparecer em um programa de televisão, *Polka Hour*, em Duluth, antes de se separarem para seguir em carreira solo ou para tocar com outros músicos. Bob Zimmerman talvez não tenha sido o melhor músico adolescente de Minnesota, mas foi provavelmente o mais obstinado. Formou várias bandas que foram tiradas dele. “Quando eu formava minhas primeiras bandas”, ele lembraria mais tarde, “geralmente outro cantor que não tinha uma a levaria embora…”. No

início, ele não entendia. Depois começou a perceber que não era porque eram melhores cantores, e sim porque tinham contatos, “e portas abertas para shows onde realmente havia dinheiro… alguém na Câmara de Comércio ou na Câmara Municipal”. Dinheiro era a raiz do problema. “Aconteceu tantas vezes que eu sempre esperava perder minha banda e nem ficava mais chocado se acontecesse.”

Ele continuou formando novas bandas porque estava determinado a tocar para o público. Essa era talvez a mais notável característica do adolescente Bob Zimmerman, sua determinação, sua ambição cega em se transformar num artista e tornar seu nome conhecido além dos confins de Hibbing e Duluth. Beatty relembra o quanto Bob dizia para sua avó: “Vovó, um dia eu serei muito famoso. Você nunca mais terá que se preocupar com nada.” Apesar de eles não passarem mais necessidades, devia haver lembranças perturbadoras sobre situações difíceis.

Bob praticava longas horas no piano e no violão. Ele memorizava as canções que aprendia no rádio e ouvindo sua crescente coleção de discos: canções de Hank Williams, Hank Thompson, Chuck Berry, Buddy Holly, Carl Perkins, Elvis Presley, Johnny Cash, Gene Vincent e dos Everly Brothers. Ele tocava junto com os discos. O nome artístico que havia criado não tinha a aura da fama, então precisava recriá-lo, bem como redesenhar suas roupas, cabelo e expressões – a melhor opção para viajar num mundo além do brilhante mostrador do rádio. Ele tentou o nome Elston Gunn por um tempo, depois Robert Allyn, mas depois de ler alguns poemas de Dylan Thomas, mudou decisivamente para Bob Dylan. Esse era o início da relação de amor e ódio entre o órfão de Oklahoma e o judeu de Duluth.

Paralelo à sua ambição de tornar-se um músico famoso, havia um desejo mais oculto e particular: o desejo de escrever poesia. Um jovem e belo professor de inglês – com um improvável nome, Boniface J. Rolfzen – era um dos poucos que prendiam sua atenção na Hibbing High School. Por dois anos Zimmerman sentou na primeira fila da aula de Rolfzen, a três cadeiras da porta, trespassado pelas vívidas leituras de Donne e Shakespeare realizadas pelo professor. Bob passava muitas horas em seu quarto, escrevendo poemas. Isto causou em seus pais uma preocupação mais grave do que a que tinham em relação às apresentações musicais – que era uma fase que ele superaria, como as espinhas. A poesia parecia ser uma ameaça mais séria ao futuro do garoto. Ele poderia ficar muito bom naquilo.

Então, nesta questão seus pais permaneceram firmes. “Você não pode continuar dessa forma, sentar e sonhar e escrever poemas”, sua mãe disse a ele.

“Eu estava com medo de que ele acabasse se tornando um poeta! Você sabe o tipo de poeta que estou falando?” Beatty estremeceu, revivendo o pior pesadelo da mãe judia. “Daqueles que não têm nenhuma ambição, e que escrevem para si mesmos… Aqui estaríamos nós atrás dele com um forcado.”

“Quando ele estava planejando ir para faculdade, eu disse: ‘Bobby, por que você não faz algo útil?’ Ele disse: ‘Eu estudarei um pouco de ciências, de literatura e arte por um ano e depois decidirei o que quero fazer.’ Eu disse a ele: ‘Não continue escrevendo poesia, por favor. Vá para a escola e faça algo construtivo…’”

Em 31 de janeiro de 1959, Bob dirigiu até Duluth para ver seu ídolo Buddy Holly tocar num concerto com o músico Link Wray. Ele sentou na primeira fila e olhou nos olhos de Buddy Holly, e o astro olhou de volta pra ele. Holly era apenas cinco anos mais velho que Zimmerman, muito magro e enérgico, seus olhos pulando por detrás dos óculos de armação grossa. Ele era brilhante, o astro de rockabilly definitivo, que havia escrito as canções “Peggy Sue”, “That’ll Be the Day”, “Rave On”, e “Every Day”. Três dias depois morreria quando um pequeno avião – que levava mais dois outros cantores além dele – caiu próximo a Clear Lake, Iowa.

A música folk estava no ar, as vozes de Harry Belafonte, do Kingston Trio e de Jimmie Driftwood; canções como “Scarlet Ribbons”, “Tom Dooley” e “The Battle of New Orleans” estavam no rádio e nos *jukeboxes*. Não eram nada semelhantes aos ritmos poderosos do rock and roll, mas, para um jovem poeta, as antigas canções tinham uma intensidade lírica e uma variedade melódica que poderiam chegar mais longe e mais profundamente – de volta ao passado e adiante, nos dramas vindouros. Ele começou a aprender o repertório folk e a descobrir que poderia memorizar longas baladas narrativas como “Barbara Allen” e “Frankie and Albert” – que se desdobravam em doze ou mais estrofes – depois de ouvi-las poucas vezes; como se já conhecesse os versos e estivesse apenas lembrando-se deles.

EM SEU ANUÁRIO do último ano do colégio, ele escreveu que sua ambição era juntar-se a Little Richard, mas não era o tipo de coisa que se esperava dele. Havia prometido a seus pais que iria para a faculdade. De modo obediente, Robert Zimmerman foi para a Universidade de Minnesota, em Minneapolis, em setembro daquele ano. “Quando Bob chegou aqui em 1959, ele estava bonito, pele clara, cabelos claros, completamente sem barba. Seus olhos vagamente arregalados e suas bochechas um pouco cheias”, relembrou Harry Weber, um classicista e colega de quarto do músico de blues John Koerner. “O doutor Dan Pugh, um psiquiatra, estava fascinado pela aparência de Dylan. ‘Um sistema

endócrino muito interessante', disse o doutor Pugh", referindo-se ao complexo de glândulas que regulam hormônios, humores e metabolismo.

Ele vivia no único quarto de solteiro na fraternidade judia Sigma Alpha Mu, onde respeitava seus irmãos de fraternidade e era tolerado por eles. Acharam-no estranho, distante – um garoto incógnito. Ele tentou estudar. Sua atenção aos livros e sua frequência às aulas eram esporádicas, suficientes para que fosse aprovado nas disciplinas e para agradar seus pais, que o estavam apoiando naquele desagradável papel.

Mas conforme o ano passava, passava também qualquer esperança ou ambição de dedicar-se à vida acadêmica. Os estudos começaram a interferir em sua educação musical, que avançava animadamente em Dinkytown, uma vizinhança boêmia adjacente ao campus da faculdade. Havia a livraria Peine, o cinema, a pizzaria Purple Onion, a sorveteria Bridgeman's e o bar East Hennepin. Nas cafeterias, estudantes e *hipsters* liam poesia *beat*, discutiam política, tocavam violão, bongô e banjo.

Por volta de um ano antes de Bob matricular-se na universidade, Dave Lee abriu o Ten O'Clock Scholar numa loja de rua na avenida 14, entre as ruas 4 e 5. Lá era o ponto de encontro dos melhores músicos de folk da região, incluindo os músicos brancos de blues John Koerner, seu amigo Dave Ray e o gaitista Tony Glover. Também frequentavam o lugar Jon Pankake, que tocava banjo e possuía uma coleção de centenas de álbuns raros, e Dave Morton, um esquelético poeta e cantor de cabelos compridos. Morton tinha visto o lendário Huddie Ledbetter (Leadbelly) tocar em 1948 – ele escrevia canções sobre assuntos atuais, sobre a relação entre as raças e política, da mesma maneira que Woody Guthrie. Morton apresentou Bob ao esquisito intelectual Dave Whitaker, que conhecia pessoalmente os escritores e poetas da geração *beat* – Allen Ginsberg, William Burroughs e Gregory Corso – e contava histórias de suas viagens e aventuras pela margem esquerda do rio Sena, em Paris, por North Beach, em São Francisco, e pelo Greenwich Village, em Nova York; todos os principais centros de literatura contracultural.

Lá, no longo salão, com mesas e bancos de madeira e o café, o iniciante cantor folk encontrou seus professores e sua primeira plateia. Dylan era autoconsciente, intenso – um jovem que cunhava poses. Ele ficaria na porta, com suas pernas bem separadas e seus dedões enganchados no cinto. Decidido e apaixonado pela música, em 1960 ele passaria mais tempo no Ten O'Clock Scholar, e nos apartamentos de Morton, Whitaker e Pankake, do que nas aulas ou na biblioteca. De Koerner, Ray e Glover ele aprendeu progressões do blues, de Morton, antigas baladas folk e de Whitaker, poesia e o tanto de filosofia que sua

mente impaciente conseguia absorver.

Ele passava horas no apartamento de Pankake escutando os álbuns de Woody Guthrie, Ramblin' Jack Elliott (o discípulo de Woody), Carter Family, Weavers, Leadbelly, Sonny Terry, Clancy Brothers, John Jacob Niles, Odetta, Paul Clayton, Burl Ives e mais uma centena de cantores mortos e esquecidos. Ele praticava no violão. Pedia, pegava emprestado e roubava álbuns, decorando as canções. Criou em sua cabeça uma coleção mais fantástica que qualquer outra existente, em acetato ou vinil, porque todas as canções estavam conectadas, instantaneamente disponíveis em sua totalidade ou em pedaços, em mudança constante, dividindo-se e combinando-se na imaginação do poeta. As pessoas chamavam-no de esponja, ele se intitulava "um expedicionário musical", para quem os direitos de propriedade eram provisórios. Ele, supostamente, roubou de Jon Pankake os discos de Ramblin' Jack Elliott e o mágico conjunto de seis discos da *Anthology of American Folk Music* que Harry Smith havia compilado em 1952. Esta antologia era uma preciosa fonte de informações sobre as gravações de blues das décadas de 1920 e 1930, gravações de cantores como Furry Lewis, Mississippi John Hurt, Blind Lemon Jefferson e músicos dos velhos tempos como Clarence Ashley, Bascom Lamar Lunsford e Doc Boggs.

No Ten O'Clock Scholar e em outros covis boêmios de Minneapolis, em 1960, Robert Zimmerman finalmente ficou cara a cara com o órfão itinerante Bob Dylan; e o primeiro personagem em breve daria lugar ao outro. Woody Guthrie teria participação nesse fatal encontro. Não só o poder de suas canções, mas também de sua picaresca autobiografia – *Bound for Glory* –, com seus heróis vagabundos cruzando os Estados Unidos em trens de carga, espíritos livres cantando os prazeres e virtudes de uma vida em movimento na qual um homem de bom coração vive por meio de suas próprias regras.

Woody era um poeta rebelde, um profeta, um sindicalista e também a voz dos agricultores oprimidos e dos migrantes dos anos 1930. Não havia muito mais do que simpatia pelo homem trabalhador e ódio à ganância, ao preconceito e ao fascismo em seu posicionamento político. Guthrie era um herói romântico, uma figura de proa para os descontentes marxistas/ anarquistas dos anos 1940 e 1950, cuja política permanecia rudimentar. Foi de *Bound for Glory* que o *On the Road* de Jack Kerouac nasceu.

Ouvindo por muito tempo os doze álbuns de 78 rotações de Guthrie no apartamento de um amigo, Zimmerman era transportado, transformado. "Aquilo me fazia suspirar. Era como se a terra se partisse", lembrou Bob Dylan anos depois. As canções não podiam ser classificadas, "elas tinham a infinita amplitude da humanidade dentro delas… Para mim foi uma epifania, como se

uma âncora pesada tivesse mergulhado nas águas do porto". Ele escutava Guthrie a tarde inteira, magnetizado, sentindo que havia achado "alguma essência do autodomínio… me sentindo, mais do que nunca, como eu mesmo". Ele decidiu que cantaria apenas as canções de Guthrie por um tempo. Os escritos de Woody tornaram-se as lentes pelas quais a visão de Dylan tinha sido repentinamente clarificada.

Ele até percebeu que Woody, quando jovem, parecia um pouco com seu pai em sua juventude. Apesar de Guthrie nunca ter posto os olhos nele, Dylan pensou tê-lo ouvido dizer: "Eu estou indo embora, mas deixo este trabalho em suas mãos. Sei que posso contar com você."

Em maio, Bob Dylan fez sua primeira gravação séria numa fita carretel, no apartamento de Karen Wallace em St. Paul. Ele despejou uma cornucópia de canções impregnadas pelo sotaque de Hank Williams e pelo espírito de Woody Guthrie – 27 canções, começando com o recente sucesso de Paul Clayton, "Gotta Travel On". Cantou canções tradicionais como "Rock a Bye My Sara Jane", "Take This Hammer" e "Nine Hundred Miles", e cantou também sangrentas *Child ballads* como "The Two Sisters."

There were two sisters, they went playing
With a hey down down, a downy
To see their father's ship come sailin' in
With a hi down down, a downy
And when they come to the ocean's brim
With a hey down, a hi down
The elder did push the younger one in.[7]

Ele cantou "Go Down You Murderers", do cantor inglês Ewan Mac-Coll, e "Go Away from My Window", que havia sido adaptada de seu formato tradicional pelo espectral John Jacob Niles – que cantava em falsete, vestia um manto branco e usava cabelos compridos na altura dos ombros. A maioria das músicas que cantou era de Woody Guthrie: "This Land Is Your Land", "Pastures of Plenty", "The Great Historical Bum". Mas cantou até uma música de sua própria autoria, chamada "One-eyed Jacks."

Won't you dig my grave
With a silver spade?
And forget my name.

I’m twenty years old. [Ele tinha dezenove.]
Can’t you see my crying,
Can’t you see my dying,
I’ll never reach twenty-one…[8]

Era um atestado de óbito para o garoto que havia nascido Zimmerman em Duluth. Bob Dylan terminou a fita de St. Paul como havia começado, com uma canção de Woody Guthrie, “Columbus Stockade Blues”. Guthrie ligou o passado ao futuro, em algum lugar no oeste onde Dylan, o órfão mítico, havia nascido e sido abandonado.

SEGUINDO OS PASSOS DE WOODY GUTHRIE – e do herdeiro de Guthrie, Jack Kerouac –, Bob Dylan foi para o oeste naquele verão. Com o violão nas costas, uma pequena mala e alguns dólares no bolso, ele ergueu o dedão – em algum lugar a leste de Fargo, onde a família adotiva o largou – e pegou carona para Denver, Colorado. Lá havia uma intensa cena da música folk e Dylan havia sido orientado a procurar um cantor negro chamado Walt Conley. Ele era o administrador do Satire, um clube onde se apresentavam grupos de humor como os Smothers Brothers e o grupo folk Brothers Four. Conley tinha uma pequena casa na avenida 17 Leste.

Dylan dormia no chão da casa de Conley, enquanto Tommy Smothers dormia no sofá. Conley deixava os vagabundos tocarem uma ou duas vezes no Satire, dividindo o pagamento com os Smothers Brothers, mas eles não gostaram muito do desempenho rude e do sotaque não convincente de Oklahoma de Dylan – do mesmo modo, a audiência de Denver não se satisfez; então ele deveria partir em breve. Conley o encaminhou para Sophia St. John, nas proximidades de Central City, uma cidade padrão da época do ciclo do ouro, que mantinha seus espalhafatosos hotéis vitorianos, lojas feitas de tábuas e tavernas – onde os turistas podiam procurar por ouro e passar seu tempo livre numa ambientação semelhante aos filmes de faroeste de John Ford. St. John gerenciava um clube que ela chamava de Gilder Garter. Judy Collins havia cantado lá e agora St. John queria outro cantor folk, por isso contratou Bob Dylan.

O Gilded Garter era uma espelunca com uma porta de vaivém, garçonetes com vestidos curtos, um atendente bigodudo usando colete e braçadeiras, e um espelho chanfrado refletindo as fileiras de garrafas de cerveja atrás dele. Judy Collins – que tinha olhos azuis, parecia uma modelo e cantava como um anjo – poderia ter chamado a atenção da plateia bêbada. Mas Bob Dylan, com suas pesarosas *Child ballads* e o áspero violão country blues, mal podia ser ouvido no

palco. Ele mudou-se para o piano e golpeou-o por alguns instantes, mas ganhou só um pouquinho mais de consideração ali em cima. Depois de uma semana ruim na cidade da fronteira, ele voltou para Denver, quebrado.

Desta vez Walt Conley não o deixaria ficar em sua casa. De algum modo, Dylan conseguiu juntar dinheiro suficiente para alugar um quarto num hotel barato próximo ao Exodus, naquela época o melhor clube folk da cidade. Leon Bibb, um barítono negro da Broadway que havia se tornado cantor folk, estava tocando no Exodus por três dias, em sua passagem pela cidade. Durante as semanas seguintes, Dylan pôde ouvir Bibb, Judy Collins, Dave Hamil – que tocava banjo – e o grande músico e cantor de blues Jesse Fuller, autor de "San Francisco Bay Blues", um dos pilares do repertório folk. Fuller tocava violão e gaita ao mesmo tempo, usando um suporte no pescoço. Conhecer Jesse Fuller, e aprender canções com ele na casa de Conley e Dave Hamil depois das apresentações, talvez tenha sido mais importante que qualquer outra coisa realizada por Bob Dylan naquele verão – além do estabelecimento de algumas autênticas credenciais do Oeste Selvagem.

A aventura em Denver acabou prematuramente e de modo embaraçoso. Parece que o expedicionário musical, desesperado por alguns dólares, "pegou emprestado" um grande número de álbuns da coleção de Dave Hamil enquanto ele não estava em casa. Alguns eram álbuns de música folk, que ele pode ter levado para estudar e depois devolver – inocentemente –, enquanto outros eram álbuns de música pop e de espetáculos da Broadway, sem valor para um cantor folk, a não ser os trocados que se conseguiria empenhando os discos. Nas primeiras horas da manhã Hamil e Conley surpreenderam Bob Dylan em seu quarto de hotel. Quando a polícia chegou os discos desaparecidos foram encontrados jogados num beco, três andares abaixo da janela do hotel de Dylan. Ninguém prestou queixa.

"Eu fui expulso de Denver", ele disse para um amigo, "por roubar a casa de um cara."

Após seu retorno a Minneapolis para o semestre de outono de 1960, havia sobrado pouco do estudante de universidade: uma ligação formal com a mesma e um sentimento de culpa pelo fato de sua família estar patrocinando a encenação. Agitando-se com uma energia nervosa, ele não conseguia ficar parado. Alguma coisa estava acontecendo metabolicamente, uma explosão de hormônios ou o efeito do café e dos cigarros. Ele falava rápido, sem parar, quando não estava ouvindo. Quando estava sentado, fazia a perna saltar para cima e para baixo na batida de algum ritmo inaudível. Quando estava em pé, marchava levantando os joelhos. Aperfeiçoava seu canto, seu modo de tocar o violão, bem como sua

presença chaplinesca no palco. Rolf Cahn, um respeitado professor de violão que conhecia o cenário folk, informou ao produtor de espetáculos Lynn Kastner que Bob Dylan era o mais talentoso músico folk na região das *Twin Cities*.[9] O verão em Denver tinha valido a pena.

Logo em seguida, a cantora folk Odetta, que tinha duas gravações de sucesso pela Vanguard, estava na cidade. Ela viu Dylan tocar em algum lugar e concordou com Rolf Cahn. Disse que Dylan tinha, sim, um grande potencial. Por volta da mesma época, John Koerner lembra-se de que "foi o momento da virada. Ele estava escutando de tudo, todos os tipos de estilos, e escrevendo em todos os tipos de estilos. Então ele ouviu Jesse Fuller e Woody Guthrie. E começou a tocar as coisas de Woody Guthrie e surgiu uma direção".

Ele tocava as canções de Guthrie com uma devoção fanática, especialmente os *talkin' blues* – como "Talkin' Merchant Marine", "Talkin' Columbia" e "Talkin' Inflation Blues" –, registrando-as no gravador de sua namorada. Começou a falar como Woody Guthrie mesmo quando não estava gravando ou se apresentando – abrindo mão das consoantes finais – e também a vestir-se como ele, como nas fotos de seus álbuns, o menestrel errante, o cantor de baladas sobre o *Dust Bowl*.[10] Dylan segurava seu violão na altura do peito, cabeça erguida, o cigarro pendendo em sua boca. Ele disse a uma namorada, Gretel Hoffman, que estava "construindo um personagem". Tony Glover lembra que Dylan "disse que estava atuando, mas apenas por uns dois dias". Depois disso ele admitiu que "aquilo era eu".

Dylan não foi o primeiro jovem a desenvolver essa obsessão. Dez anos antes um jovem garoto judeu chamado Elliott Charles Adnopoz, nascido no Brooklyn em 1931, tinha um sentimento parecido por Woody Guthrie. Ele conheceu Guthrie em Nova York, em 1951, e tornou-se seu amigo e pupilo. Como Ramblin' Jack Elliott, Adnopoz viajou o país com Guthrie, Cisco Houston, Pete Seeger e outros, absorvendo as canções de Guthrie, seu dedilhado sincero e seu senso de humor. Em 1955, com 24 anos, Ramblin' Jack partiu para a Inglaterra por conta própria e lá gravou três álbuns que firmaram sua reputação – na Europa e nos Estados Unidos – como um dos principais cantores folk de sua geração. Bob Dylan estudou as gravações de Jack Elliott, o discípulo de Woody Guthrie, com o maior interesse.

Guthrie era mais e também menos do que uma lenda, um cantor de baladas de carne e osso, nascido em Okemah, Oklahoma, em 1912, e agora morrendo num hospital de Nova Jersey por conta da doença de Huntington. Quando Dylan soube do destino de Guthrie, ele disse aos amigos que estava indo vê-lo. "Bob embebedou-se", lembrou-se Dave Morton, "e ligou para Guthrie… Bob disse a

Guthrie que estava indo vê-lo.”

Essa era sua promessa e seus planos, bêbado ou sóbrio. Dylan praticava as canções de Woody dia e noite, melhorando seu desempenho. Tocou no Bastille, em Minneapolis, ganhando cinco dólares por noite e no Purple Onion, em St. Paul, por seis dólares. Dividia um apartamento de segundo andar com dois amigos na rua 15, em Minneapolis, até que o proprietário os despejou por causa de seus embustes e do distúrbio à paz.

No final do primeiro semestre, em dezembro de 1960, ele foi para casa contar a seus pais que estava abandonando a faculdade para tornar-se um cantor folk – uma transição que já havia feito um ano antes. Abe e Beatty Zimmerman não estavam animados com isso, mas foram indulgentes. “Ele queria ser um cantor folk, um artista”, lembrava-se Abe. “Nós não conseguíamos ver isto acontecendo, mas achávamos que ele tinha o direito de tentar. Afinal de contas, era a sua vida e não queríamos ficar no caminho.” Eles propuseram uma barganha: “Ele poderia ter um ano para fazer o que quisesse, e se, ao final desse ano, nós não estivéssemos satisfeitos com o seu progresso, ele retornaria à universidade.” Um ano, a partir de dezembro de 1960. A data era significativa porque Bob Zimmerman – o que havia restado dele aos dezenove anos – era um filho obediente. Ele tinha quase um ano para satisfazer Abe com o seu progresso.

O TEMPO ESTAVA CORRENDO e Bob Dylan não desperdiçaria um minuto do ano seguinte. Ele tinha uma namorada em Dinkytown, chamada Bonnie Beecher, mas não havia muito mais que o prendesse ali.

Apesar de seus objetivos estarem voltados para Nova Jersey e Nova York, sua peregrinação para visitar Woody Guthrie e a enorme quantidade de clubes folk em Greenwich Village, o trovador ainda não estava pronto. Ele precisava trabalhar mais em sua música e ainda mais em sua história. Bob Dylan não iria diretamente da casa de Abe Zimmerman em Hibbing para o centro do cenário folk em Washington Square, porque esta rota não servia à lenda. Depois de parar nas *Twin Cities* para dar adeus aos amigos, pegou carona até Chicago, quatrocentas milhas embaixo de uma nevasca. Chegando a tempo para o Natal, procurou por Kevin Krown, um jovem cantor folk que havia conhecido no Colorado. Dylan parecia sem rumo em Chicago, ficando alguns dias com Krown, tocando em dormitórios de faculdades, cafeterias, apartamentos de estudantes e dormindo em colchões onde quer que fosse. Num clube de blues, ouviu Muddy Waters e seu gaitista, Little Walter. O cenário folk em Chicago se concentrava no Gate of Horn, um clube fora do alcance de Dylan, no porão do

Rice Hotel. O lugar era administrado por um formando em economia da Roosevelt University, Albert Grossman, de 34 anos. Grossman era também o agente de Odetta, que tocava lá quando estava na cidade.

Inconstante, à deriva, Dylan tomou a direção de casa no começo de janeiro, sentido Minneapolis. No meio do caminho, pegando carona na rota 12, parou para descansar em Madison, Wisconsin, a capital do estado e lar da universidade estadual. Andando ao longo de uma rua, no frio cortante, o violão preso às costas, ele abordou um estudante da universidade chamado Paul Breines. “Estou indo em direção a Nova York”, disse Dylan, que vinha se *afastando* de Nova York. “Você sabe onde eu posso ficar por um tempo?”

O estudante convidou-o para uma festa em sua casa. Uma festa levou a outra em apartamentos de estudantes e clubes folk na boêmia Madison. A cena musical não era de alta potência como em Chicago, mas havia um sólido público apreciador da música folk e bons músicos como Danny Kalb, de dezoito anos – um precoce músico de blues que conhecia Dave Van Ronk, Marshall Brickman e Eric Weissberg, que tocavam juntos numa banda chamada Tarriers. Pete Seeger passou pela cidade e Dylan viu-o pela primeira vez no concerto da universidade – onde houve protestos da American Legion, a associação de veteranos das Forças Armadas americanas, que considerava Seeger um comunista. A maior parte do repertório de Seeger naquela época era composta por canções de Woody Guthrie e Huddie Ledbetter. O concerto teve um grande impacto sobre o Bob Dylan de dezenove anos.

Meia dúzia de alunos guardam lembranças parecidas de Dylan em sua breve estada em Madison. Ele aparecia numa festa e dizia: “Sou Bob Dylan, estou vagando pelo país. O que você quer que eu cante?” Então cantaria uma canção de Woody Guthrie com uma voz dissonante e tocaria violão de um jeito descuidado. Começaria a tocar e continuaria cantando até que a festa acabasse ao seu redor. “Entre as canções ele falava um monte sobre si mesmo. Disse que estava vagueando por aí, conhecendo cantores, pessoas pelo país, que ficou um tempo com uma família do campo em algum lugar. ‘Pessoas simples’, disse ele. Eles levaram-no… disse que tinha saído de casa, e algo sobre seus pais… classe baixa, pessoas desagradáveis. Mas ele dava poucos detalhes. Era tudo muito vago.”

Jennifer Warren, que o hospedou por um tempo em seu apartamento, relembra sua obstinação. “Tudo o que ele fazia era tocar as canções e falar sobre Woody. Ele só dizia que estava indo para Nova York para poder sentar perto da cabeceira de Woody, porque Woody estava morrendo.” Dylan também disse a ela que iria vencer no *show business* em Nova York. Essa ideia tem um

significado especial para Warren, nascida em Nova York, cuja família tinha sido proeminente no teatro iídiche. “Ele vai ser devorado vivo”, ela pensava. Dylan disse a ela que tinha estado no Texas para visitar o túmulo de Blind Lemon Jefferson, autor da clássica “See That My Grave Is Kept Clean”, que morreu congelado numa tempestade de neve em Chicago em 1929 – ele disse que havia aprendido a tocar violão com o gargalo de uma garrafa com Big Joe Williams, o músico de blues de Chicago que tocava um violão de nove cordas. Dylan estava construindo seu personagem. Disse que seria grande: como Woody Guthrie e Hank Williams, como Elvis.

---

1 Apostadores profissionais dos barcos do rio Mississippi, onde os jogos de cartas eram comuns.

2 “Docinho, estou cansado de você/ Não é o seu mel, mas o modo como você faz/ Docinho, está tudo acabado agora…”

3 Mohel: responsável pela remoção do prepúcio durante a bris milá, nome dado à cerimônia religiosa judaica na qual o prepúcio dos recém-nascidos é cortado no oitavo dia.

4 O reverendo M.J. Divine foi um líder espiritual americano.

5 No original, “Mr. In-Between”.

6 “Kosher” refere-se às leis alimentares judaicas; “Tzitzit” é uma espécie de franja tradicional judaica fixada às vestes.

7 “Havia duas irmãs, elas foram brincar/ Com um ei! pra baixo, pra baixo, arteiro/ Para ver o navio do seu pai atracar/ Com um oi! pra baixo, pra baixo, arteiro/ E quando elas chegam à orla/ Com um ei! pra baixo, oi! pra baixo/ A mais velha empurrou a mais jovem.”

8 “Você não vai cavar a minha sepultura/ Com uma pá de prata?/ E esquecer meu nome./ Eu tenho vinte anos de idade./ Você não consegue me ver chorando,/ Você não consegue me ver morrendo,/ Eu nunca chegarei aos 21…”

9 “Cidades gêmeas.” Apelido dado à grande área urbana envolvendo as cidades de Minneapolis e St. Paul, no estado de Minnesota.

10 Fenômeno climático ocorrido nos Estados Unidos na década de 1930, quando tempestades de areia trouxeram grandes prejuízos agrícolas e econômicos ao país.

4. Pombocorreio espiritual

BOB DYLAN E SEU PARENTE MAIS VELHO, Robert Zimmerman, tiveram sempre "uma percepção extrema do destino", como ele disse uma vez a um repórter. Desde que era menino em Hibbing, sonhando sobre cidades cujos nomes e histórias chegavam a ele via rádio, Bob estava ligado a Nova York, "a cidade que viria para moldar meu destino". E quando soube que o lendário Woody Guthrie definhava num hospital em algum lugar perto de Nova York, o ídolo e a metrópole se combinaram em sua imaginação como um rei e seu reino, Guthrie e Nova York, um único destino, um emblema do futuro.

Nora Guthrie era uma garotinha de 11 anos quando Bob Dylan veio bater na porta de sua família – na região do Queens – naquele inverno, no início de 1961. Ele parecia estar dormindo com a mesma roupa há dias. Procurava por Woody Guthrie e Nora disse ao jovem que seu pai não estava em casa. Na realidade, Guthrie passava os dias da semana no Greystone Park Psychiatric Hospital em Morristown, Nova Jersey. Seus pais eram divorciados e sua mãe, Marjorie, havia se casado novamente, mas continuava devotada a Woody, levando-o para sua casa nos fins de semana e feriados. Naquele momento a mãe de Nora não estava em casa também, então a babá fechou a porta na cara de Dylan. Ele bateu novamente e disse que não tinha lugar para ficar. Finalmente, Arlo, irmão mais velho de Nora, deixou-o entrar.

Mais tarde, Nora veio a considerar Bob Dylan parte da família. "Nós fomos criados com muitas pessoas ao nosso redor, a quem chamávamos de tia, tio, primo, irmão, apesar de não termos o mesmo sangue, então você se habitua a essa premissa. Quando digo família, não estou falando de família sanguínea; estou falando sobre um senso de comunidade, um ninho onde fui criada." Assim Pete Seeger era família, os tios Leadbelly e Sonny Terry eram família, a irmã Odetta era família. "Essas eram pessoas que estavam sempre presentes, ou presentes o suficiente, enquanto eu crescia; elas eram consideradas parte de nossa tribo. Nós éramos bastante tribais. Havia um monte de pessoas nesta mistura, como Ramblin' Jack Elliott, que viveu conosco quando eu era pequena e tomou conta de mim quando eu tinha um ano de idade."

"As pessoas iam e vinham e conectavam-se com minha família de modo variado, forte, profundo. Eles eram estranhos que viriam a nossa casa e minha

mãe ou meu pai diriam ‘por que você não fica aqui por um tempo?’ ou eles diriam ‘não tenho um lugar para ficar’, e daí acabariam morando conosco por um ano ou seis meses, ou dez semanas, ou o que fosse. Então, como as crianças encaram isso, essas pessoas tornavam-se parte da família porque elas estavam em nossa casa, dormindo no sofá, logo a impressão emocional que se tem é que eles são da família, há muitas pessoas que eu incluo nisso.” Seus pais estavam sempre recebendo pessoas, especialmente pessoas jovens. “Talvez eles tivessem sido expulsos de suas casas, ou não sentissem pertencer ao lugar onde tinham nascido, então viriam à nossa casa. E minha mãe era realmente boa – alguém que realmente incitava as pessoas a serem elas mesmas. Ela era muito maternal.”

Marjorie, a segunda mulher de Woody, vivia com os três filhos, Arlo, Joady e Nora, na rua 85, no Queens. Ela dava aulas de dança no Brooklyn para sustentar a família enquanto Guthrie estava no hospital. “Ela encorajava esses garotos que vinham à nossa casa. E dizia coisas como ‘continue escrevendo assim e continue fazendo o que você está fazendo e estará tudo bem… e não deixe ninguém te impedir…’. Era uma pessoa inspiradora, então desse modo, novamente, ela era *maternal* e meu pai era *paternal*, portanto, para nós, os garotos eram como irmãos e irmãs, você entende, e era isso o que estávamos fazendo. É isso o que eu quero dizer quando digo família. E eu incluo Bob [Dylan] na minha concepção de família, como um desses garotos que apareceram em nossa porta, porque eu acredito que ele não sentia pertencer ao lugar onde nasceu, nem ao próprio nome que recebeu, e precisava de um lugar onde estivesse tudo bem – onde alguém dissesse ‘está tudo bem, faça do seu jeito, seja quem você é’.”

Essa era a atmosfera na casa de Guthrie, e no momento em que Dylan atravessou a porta, pôde sentir isso.

Nora, que cresceu em meio a lendas da música, tinha parâmetros muito altos nesse quesito, portanto estava mais impressionada por Dylan como pessoa do que como músico. “Ele estava escrevendo algumas grandes canções, estou certa disso. Mas sua relação com meu pai, acredito, era completamente sincera e benéfica, vinha do coração. Eu penso que ele trouxe algo.”

O Woody Guthrie que Dylan conheceu em 1960 não era muito comunicativo. Com sintomas avançados da doença de Huntington, estava internado no Greystone Hospital desde 1956 e, em 1960, já havia perdido a maior parte do controle de suas funções musculares. Conforme Nora Guthrie relembra: “Apesar de muitas pessoas virem visitar meu pai aos domingos, em certa altura minha mãe disse que isso o estava constrangendo. Ele não queria ver toda sua fraqueza sendo exposta. Então, minha mãe começou a limitar o número de visitantes; ela não queria que todos os fãs viessem vê-lo porque ele estava com uma aparência

horrível, absolutamente horrível.”

“Mas eu me lembro de ter pensado: com Dylan é diferente. Ele não julgava Woody baseado em sua aparência. O aspecto que a doença de Huntington causa é difícil de aguentar. Ele não tinha controle sobre seus braços e pernas, eles apenas mexiam-se em movimentos ébrios e erráticos.” Naquela época não havia medicação efetiva para a doença, nem mesmo um diagnóstico claro. Guthrie estava num hospital psiquiátrico porque não sabiam mais o que fazer com ele, que não tinha controle dos intestinos nem da bexiga. “Ele não conseguia levar a comida até a boca, então a comida se espalhava pra todo lado. Estava no hospital com mais cinquenta pacientes, não havia como limpar todos.” Uma vez por semana, Marjorie o trazia para casa e o colocava na banheira.

“Mas ainda assim”, Nora recorda-se tristemente, “mesmo com as roupas limpas… ele estava enfraquecido. Era como se tivesse saído de um campo de concentração, de tão magro que estava; ele não conseguia comer, então minha mãe o empanturrava com comidas calóricas que pudessem durar uma semana, como um bolo de chocolate, meio litro de leite, cinco cachorros-quentes, porque quando você se move o tempo todo está sempre queimando calorias. Quando ele vinha pra casa nós víamos seus ossos por todo o corpo.”

“Minha mãe era muito sensível em relação ao modo como as pessoas olhavam para Woody, e eu, de algum modo, sentia que ela confiava em Bob, acreditava que ele não julgaria meu pai ou falaria abertamente sobre isso de uma maneira ruim. Algumas pessoas vinham esperando ver alguém que talvez parecesse mais com Pete Seeger, como um saudável e exaltado cantor folk que estava apenas doente – não tão assustador como era na realidade. Você não conseguiria imaginar o que veria quando abrisse a porta. Bob fingia que estava muito tranquilo em relação a isso, ou talvez ele realmente estivesse mais tranquilo que os outros. E isso só poderia ser atribuído a alguma conexão interior que eles tinham.”

Conforme Dylan conhecia os jovens cantores folk de Greenwich Village, os convidava a irem com ele visitar Woody. Ele levou gente como Tony Glover e Paul Hammond, ou “Jeep”, que tinha um carro e os levava até lá. Nora lembra-se de ouvir uma história de Tony Glover que revelava muito a respeito da rara compreensão sobre Woody que Dylan possuía.

“Minha mãe havia feito roupas que fossem mais fáceis para meu pai vestir”, disse Nora. Nos anos 1950, Marjorie colocou elástico em todas as calças de Woody para que ele pudesse vesti-las; calças com elástico eram muito incomuns até os anos 1970, mas ela queria torná-las mais fáceis de usar. “Calças com elástico, botões grandes – e então ele estava vestido de um modo um pouco…

extravagante. Ele tinha também grandes botas de trabalhador. Elas eram de couro curtido, botas de operário que se calçavam facilmente, sem cadarços para amarrar. Então é isso, ela arrumou botas e calças que eram fáceis de lavar, muito bem pensado."

Ela colocaria seu maço de cigarros na bota. "Era fácil para ele alcançá-los. Ele não conseguia pegar os cigarros em jaquetas e coisas assim. De todo modo, Woody estava tentando acender um cigarro, sua mão voando por todo canto enquanto ele segurava o isqueiro, e todos dizendo 'eu acenderei pra você', e Dylan cortou todos e disse 'não, ele quer fazer isso sozinho'. Então, todos o deixaram fazer; e ele *fez* e olhou pra todos com satisfação, como que para dizer, *Vejam só! Eu ainda consigo acender meu cigarro!"*

"Essas eram pequenas coisas que faziam você perceber que Bob estava lá por Woody e não por si próprio." Bob entendia que era uma questão de dignidade.

Em Woody Guthrie, e sua família, Dylan realmente encontrou seu destino. Ele era, nas palavras de Nora, "um pombo-correio. Ele é um pombo-correio espiritual. Ele sabia exatamente para onde voar, pousar, se aninhar e sentar. *Entendi!"*, disse ela. "E então ele vai embora, e alcança o que quer." Nora sempre pensou nesta ligação terrena como algo realizado num plano cósmico, místico. "Não acontece num nível trivial. Incomoda a algumas pessoas o fato de ele não ir a festas onde você celebra e diz 'sim, irei homenagear Woody e blá, blá, blá'. As pessoas ficam intrigadas com isso. Mas eu não penso que seja esse o tipo de relacionamento deles." Ela menciona alguns outros compositores que reivindicam uma conexão com seu pai, mas diz que não é a mesma coisa. "É realmente diferente. É uma alma que voou de casa, procurando sua família espiritual – ou algo parecido, e não sei como expressar isso – e disse *entendi*. E então ele foi embora e tornou-se um grande compositor. Como ele estava pronto para este momento, levou apenas um segundo, ou um dia ou dois, para dizer *Certo, eu entendi*."

A avó materna de Nora, a célebre poeta iídiche Aliza Greenblatt, morava próximo aos Guthrie, no Brooklyn, e nos anos 1940 colaborou com Woody em várias canções iídiches. No apartamento de vovó Aliza havia um quadro, uma aquarela de um pequeno garoto judeu, pré-adolescente, com *payess*, o longo cacho de cabelo na frente da orelha usado pelos judeus hassídicos. "Apenas o retrato de um garoto, eu não sei quem era. Eu sempre amei aquele pequeno desenho." Quando Aliza faleceu deixou para Nora o retrato e agora ele está pendurado em sua parede. "E toda vez que eu olho para ele, eu penso, é o Bob! Eu não sei o *porquê*, eu não sei o que acontece em meu cérebro. Mas desde que o conheci, eu sempre olhei para o retrato e disse que era ele em outra vida…

para mim é o mesmo espírito, literalmente eles eram o mesmo garoto em outra vida, ou há algo sobre o seu rosto arredondado e inocente que eu conheci quando ele veio pela primeira vez em nossa casa. Parecia de outro mundo; não parecia que ele havia aterrissado…"

"Ele é um ser único; na minha cabeça ele realmente é; então é por isso que eu não o julgo nos mesmos termos que todo mundo. Não estou dizendo que ele seja um deus, mas ele é realmente de outro mundo e veio para fazer o que tem que fazer de seu jeito aparentemente isolado – que é apropriado até onde eu vejo – e ir embora, e nos deixar essas canções incríveis, tal como meu pai fez."

Nora Guthrie admira a coragem que Dylan tem de viver sua vida do jeito que quer, "caso alguém *entenda* ou não, mesmo que alguém olhe pra ele e diga 'isso não é você'. Ninguém pode saber isso; só ele pode saber isso. E este tipo de liberdade para criar a sua vida, tentar isso, tentar aquilo, expressar sua vida; quem se importa se alguém gosta ou não disso, seja de esquerda, direita ou centro? *Este* tipo de liberdade completa era o que minha família representava. Eu penso que ele se assemelhe muito a um experimentalista, olhando pra si mesmo o tempo todo, dizendo 'O que *eu* quero fazer agora?'. E isso é terrivelmente corajoso. Ele está fazendo experimentos com sua própria alma. Eu acho isso incrível. Quer dizer, ele está tentando com sua *alma"*.

NA COMPANHIA DE DOIS ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS, Bob Dylan dirigiu de Madison, Wisconsin, até Nova York num Chevrolet quatro portas – um Impala ano 1957 – chegando lá em 24 de janeiro de 1961, com neve até a altura do joelho.

"Eu estava lá para achar cantores", ele recorda, "aqueles cantores cujos álbuns eu ouvia – Dave Van Ronk, Peggy Seeger… The New Lost City Ramblers, Reverend Gary Davis e muitos outros – mas principalmente para encontrar Woody Guthrie." Alguém disse a ele para procurar um cantor chamado Fred Neil, que era o mestre de cerimônias das apresentações diurnas do Café Wha?, um clube subterrâneo na esquina entre as ruas MacDougal e Minetta. Neil testou Dylan e convidou-o a tocar gaita, acompanhando-o durante suas apresentações.

Não era difícil para o recém-chegado conseguir comida e lugar para dormir entre os cantores folk de bom coração de Nova York; ele recebia vários convites. Dizer que o jovem Bob Dylan era encantador dificilmente faz justiça ao estranho magnetismo que guiava suas apresentações. Diminuto, sem barba, ele parecia ter menos de dezenove anos. Sua aparência, seus olhos azuis distantes um do outro, sua boca perfeita e andrógina, seu rosto e queixo triangulares eram, como Nora

Guthrie disse, “de outro mundo”. Ramblin’ Jack Elliott, que conheceu James Dean antes de conhecer Dylan, disse que ninguém jamais teve o magnetismo de James Dean a não ser Bob Dylan. Durante o desjejum num barulhento restaurante em Fell’s Point, Baltimore, perguntei a Jack o que ele quis dizer com isso. Com sua melhor e irônica fala arrastada de caubói, Ramblin’ Jack respondeu: “Bem… ambos eram *bonitos*. Você sabe o que quero dizer quando digo ‘bonito’?” Jack conseguiu dizer a palavra com uma mistura inteligente de desprezo e admiração. “Eles eram bonitos e eram felizes. Agora, no caso de Bob, não era tanto uma felicidade de sorriso largo, beatífica, e sim o prazer de manter todo mundo tentando adivinhar o que ele estava fazendo. Era esse o tipo de felicidade.” A felicidade era do tipo “gato que engoliu um passarinho”.

Ramblin’ Jack, um dos cantores folk que Dylan queria encontrar em Nova York, logo que conheceu o garoto começou a chamá-lo de “filho” (do mesmo modo que ele foi chamado de “filho de Woody”) no severo Greystone Hospital, onde Dylan havia ido prestar sua homenagem. Ele continuou visitando Guthrie uma vez por semana por quase todo aquele ano. Dave Van Ronk, que viu Dylan pela primeira vez no palco do Café Wha?, relembra, em suas memórias, que a presença de palco de Dylan era tão única quanto sua devoção por Guthrie, a quem todos eles reverenciavam. Aos 25 anos, Van Ronk – um suave *bluesman* de ombros largos, com uma voz rouca e um aspecto de lobo – era um dos pilares do renascimento da música folk, apesar de ainda não ter gravado nenhum álbum. Ele havia assumido a obrigação de conferir todo novo cantor folk que chegasse à cidade, então logo depois da chegada de Dylan, Van Ronk foi vê-lo no Café.

Quando Van Ronk e seus amigos chegaram, Fred Neil estava no palco, se apresentando. Sentado ao lado de Neil, tocando gaita, lembra-se Van Ronk, “estava o fugitivo de uma plantação de milho com a aparência mais surrada que eu havia visto em minha vida”. Encantado com o estilo anárquico de tocar gaita de Dylan, ele recorda, “havia um entusiasmo, um caráter dadaísta que me pegou de jeito”. Ele gostou de Bob, apesar de tudo. Então Fred Neil cedeu o palco a Dylan, que tocou algumas canções, sozinho. Van Ronk lembra-se que as canções eram de Woody Guthrie e que “seu modo de cantar seguia a mesma linha ‘sem prisioneiros’ de seu jeito de tocar gaita. Nós estávamos impressionados”.

Quando o recém-chegado recebeu os aplausos, Fred Neil o apresentou aos veteranos. Van Ronk estendeu a mão para receber, pela primeira vez, o “famoso aperto de mão de peixe morto” de Dylan e todo o bando transferiu-se para o Kettle of Fish – um bar próximo, entre a rua 3 e a Bleecker –, para uma última dose.

Van Ronk estava perplexo com a energia exaltada de Dylan. Quando eles

jogavam xadrez, os joelhos de Dylan chocavam-se contra o tabuleiro, então “era como estar numa sessão espírita”. Ele se sentava na beira de seu banco, sacudindo-se. Van Ronk disse que nunca conseguia fazer Dylan comprometer-se com nada; ele tinha tantas histórias diferentes sobre si mesmo que não conseguia manter nenhuma delas. Van Ronk supunha que o modo de pensar de seu novo amigo era “tão intenso que ele simplesmente não sabia como exprimi-lo ordenadamente”, porque Dylan estava preocupado com o efeito que a história estava tendo em quem a ouvia.

Mas isso era apenas parte do quadro. Havia algo muito verdadeiro e valioso por debaixo da conversa fiada. Van Ronk lembra particularmente da genuína devoção de Dylan a Woody Guthrie. “Eu o ouvi dizer… que veio para Nova York para ‘vencer’, mas isso era bobagem. Quando ele veio para Nova York, *não havia uma grande cena de música folk*.” Esse é um fato significativo, geralmente negligenciado na cronologia. Dylan chegou a Nova York em janeiro de 1961, quando nenhum cantor de música folk que morava ali estava fazendo muito dinheiro – incluindo o “prefeito” da rua MacDougal, Van Ronk. O que Dylan confidenciou a ele – e Van Ronk sempre acreditou nisso – é que veio a Nova York, acima de tudo, para estar na presença paternal de Woody Guthrie. Era uma romântica obsessão adolescente que – como acontece às vezes – acabou se tornando uma escolha presciente, pois o ligou à fonte de alimentação e ao centro de uma herança musical. Para a frente e para trás no tempo, a energia do folclore americano percorreu o corpo arruinado e o espírito indomável de Woody Guthrie.

A doença de Woody tinha avançado para um estágio apavorante que tornava difícil aproximar-se dele. De acordo com Van Ronk, “Bobby foi até o hospital e, por meio de alguns truques e engodos, conseguiu estar com Woody, cantar para ele e entrar em harmonia com ele”. Van Ronk acredita que foi isto o que inspirou Dylan a escrever suas primeiras canções. “Ele escreveu ‘Song to Woody’ especialmente para cantar no hospital. Ele estava escrevendo para Woody, para diverti-lo, para entretê-lo.” Dylan queria a aprovação do mestre, mas não era esse seu objetivo principal. “Nós todos admirávamos Woody e o considerávamos uma lenda”, Van Ronk conclui, “mas nenhum de nós estava viajando para vê-lo ou para tocar para ele. Sob este aspecto, Dylan foi mais esperto do que nunca, pois aquele seria um comovente e respeitável início de carreira para qualquer um.”

A ASCENSÃO METEÓRICA DESSA CARREIRA nos próximos dois anos e meio – diferentemente de qualquer outra ascensão nos anais do entretenimento norte-americano – foi documentada em dúzias de livros e filmes, cada um tentando

capturar ou mensurar sua absoluta singularidade.

Numa comunidade de ambiciosos e talentosos músicos, Bob Dylan destacou-se inicialmente pela sua aparente falta de habilidade musical e *glamour*. Ele não conseguia cantar tão bem quanto Fred Neil, Tom Paxton, Paul Clayton, Richie Havens ou Jack Elliott. Ele não era tão bonito quanto Ramblin' Jack, com seu queixo quadrado, sorriso de caubói e lenço de algodão no pescoço, ou tinha a boa aparência de Mark Spoelstra, o mago do violão de doze cordas. Como violonista, Dylan não chegava aos pés de Spoelstra, Dave Van Ronk, Danny Kalb ou Eric Von Schmidt. Ele se vestia como um catador de lixo, em largas roupas do Exército da Salvação; sua aparência desgrenhada e sua ausência de higiene eram modeladas por um Guthrie pós-Huntington. O seu jeito de tocar gaita era interessante – peculiar –, marcado por explosões de acordes completos na expiração, em vez das correntes de ar sinuosas, flexionadas, típicas dos gaitistas de blues. Nisso ele não era páreo para seu amigo Tony Glover e para o jovem Johnny Hammond, e nunca estaria no nível de seus ídolos Sonny Terry, Sonny Boy Williamson e Little Walter Jacobs; mas numa área sem competidores, sua gaita chamava a atenção. Ele tinha pulmões notavelmente fortes, um sinal de saúde em oposição ao resto de sua aparência. Era bem-recebido ao tocar após Van Ronk, Fred Neil e Ramblin' Jack. Sua primeira gravação profissional foi na faixa de abertura do álbum *Midnight Special*, de Harry Belafonte, tocando gaita.

A maior parte dos gerentes dos clubes não queria contratá-lo durante seus primeiros meses em Nova York. "Ele era muito cru", lembra-se Van Ronk. Alguns nem o deixariam tocar de graça; ele era o tipo de atração que você traria perto da hora de fechar, para esvaziar o salão. O que ele estava fazendo, fazia com uma intensidade pessoal e única; qualquer um podia perceber isso com, pelo menos, quatro dos cinco sentidos: ele tocava e cantava alto, sua aparência era bizarra e pungente, ele tinha um passado muito colorido para ser verdade, ele sacudia a mobília num quarto silencioso, e assim por diante. Ele saiu do quarto de Guthrie com a aura e o aroma da lenda. Era a intensidade de corpo e espírito e uma imensa capacidade para trabalho pesado casadas com uma excelente memória.

Bob passava muitas horas com Van Ronk – um homem largamente conhecido por sua gentileza e honestidade. Van Ronk não era apenas um grande professor de música, ele também sabia sobre história, literatura e política. Ele chamava Dylan de "indócil". O garoto observava as mãos de Van Ronk nas cordas do violão, mas quando ia mostrar a Dylan algum acorde ou alguma técnica de dedilhado, Bob revirava os olhos ou olhava em outra direção, fingindo que não

prestava atenção. “Ele tinha que reinventar a roda o tempo inteiro.” Muitas pessoas tentaram ensinar a Dylan a arte do dedilhado, mas ele insistia em aprender sozinho. Dedilhar é o marco mais significativo do aprendizado de um violonista folk, uma técnica essencial e cheia de truques para acompanhar as canções mais líricas do repertório. Durante seu primeiro ano em Nova York, Dylan desenvolveu as técnicas rudimentares de um violonista rítmico, com especialidade no estilo de dedilhado de Woody Guthrie. Até 1962 ele não havia aprendido o estilo *double thumb* de dedilhado que separa o baixo do acompanhamento da melodia.

A primeira evidência do progresso de Dylan com o dedilhado é uma fita gravada em 22 de dezembro de 1961, no apartamento de um amigo em Minneapolis. Ele tocou uma versão assombrada da tradicional “Nine Hundred Miles” numa afinação em Mi aberto (como se fizesse isso para não se distrair dedilhando com a mão esquerda enquanto tentava manobras desconhecidas com a direita) e efetivamente alternou o baixo e as notas agudas para alcançar uma satisfatória aproximação da afinação de um banjo de cinco cordas. Com exceção de “Baby Let Me Follow You Down” – que é assistematicamente dedilhada, mas não se vale do *double thumb* – não há dedilhados no primeiro álbum de Dylan. Tudo acontece por meio de uma difícil condução rítmica engendrada com uma palheta. Até seu concerto em abril de 1963 no New York Town Hall, Dylan ainda não tinha pleno controle do sutil estilo *double thumb* que agraciaria canções como “Tomorrow Is a Long Time” e “Boots of Spanish Leather”.

O fato é que o dedilhado, uma habilidade básica da técnica folk e do blues, não veio fácil para Bob Dylan; talvez pelo fato de ser canhoto. Bob teve de trabalhar duro para aprender enquanto dissimulava o esforço de fazê-lo. Quando finalmente conseguiu, seu estilo era inteiramente próprio e quase inimitável. Conversei com Milt Okun, um arranjador que fez cuidadosas transcrições das primeiras músicas de Dylan. Okun sente-se orgulhoso do fato de suas transcrições serem mais cuidadosas que as dos outros, “que não especificam as mudanças harmônicas que Bobby fez. O mais interessante em sua música eram as mudanças na harmonia – apenas no acompanhamento. Elas não eram as características. Não eram nem o que você esperava, dada a melodia. Isso é que era encantador em sua técnica: soava simples, mas havia sempre um pouco de tempero, algo diferente. Ele é um dos violonistas mais interessantes. A técnica não é brilhante, mas é rica. A harmonia é rica e cheia de texturas”.

Assim como seu modo de tocar violão, o canto de Dylan era um supremo ato de vontade. Num nível primordial, a voz do jovem cantor era uma tentativa de chamar a atenção, muito similar ao seu rock and roll gritado e berrado na época

da escola. Num nível artístico isso era o som de um alarme: *Eu tenho algo importante a dizer e você precisa prestar atenção*. Isso é um pouco do que se pode dizer sobre esta voz – além de que ele fez o máximo com o que Deus deu a ele, e que ela só poderia soar deste modo. O som de Dylan estava por toda parte, chacoalhando muros e prédios. A voz veio de algum lugar do passado e permaneceu, caso se goste ou não, um terror sagrado, uma criação completamente sua. Ele nunca teve que se preocupar com alguém querendo crédito pela sua maneira de cantar.

O apartamento de Van Ronk e de sua mulher, Terri Thal, ficava na Waverly Place (próximo à Washington Square) e era um dos vários lugares em que Dylan morou durante seu primeiro ano em Nova York. Ele também morou com vários amigos dos Guthrie: Bob e Sidsel Gleason, em Nova Jersey, Eve e "Mac" McKenzie, que moravam na 28 Leste. Tinha pouco dinheiro e muitas pessoas que queriam cuidar dele. Deixe um cantor folk de dezenove anos solto na Nova York de 1961 e ele vai encontrar muitos lugares para dormir. Entre as estadas em casas de família, várias jovens mulheres o receberam.

Bob nunca ficou tempo suficiente para esgotar a boa acolhida. Durante certo tempo, quando estava estudando cada batida de violão de Ramblin' Jack Elliott, cada inflexão de voz, cada maneirismo no palco, mudou-se para um quarto do terceiro andar no corredor de Jack no Earle Hotel, entre a McDougal e a Waverly. Em *Crônicas*, suas memórias, Dylan escreve sobre ficar hospedado com alguém que chama de Ray Gooch, e sua namorada, Chloe Kiel, na cobertura de um prédio alto na rua Vestry, próximo ao rio Hudson. Dylan conta que Ray era um especialista em máquinas e Chloe trabalhava na chapelaria do clube noturno Egyptian Gardens. "Eu provavelmente fiquei na rua Vestry mais do que em qualquer lugar." Ele provavelmente não fez isso, porque Gooch e Kiel aparentam existir somente nas páginas de suas memórias; uma bela invenção num livro que nunca deixa a verdade no caminho de uma história, ou a história interferir na revelação das verdades mais significativas.

Dylan dedica oitenta páginas – uma seção inteira de *Crônicas* – aos detalhes do fantástico apartamento na rua Vestry, e às reflexões que fez lá, nomeando a seção de "The Lost Land". Utilizando o apartamento como um palco, nesse luminoso teatro é que ele entregará os monólogos mais reveladores sobre o seu personagem de vinte anos, sua educação e sua maioridade na velha Nova York.

A música era apenas parte do processo, a parte mais importante do quebra-cabeça, sem a qual as outras peças se dissolvem. Vagueando pelo incrível, ilógico labirinto da biblioteca de Gooch, Dylan – como Alistair Cooke ou Russell Baker – fornece um vivaz comentário sobre os marcos históricos e

literários de sua juventude. Aqui está tudo o que um biógrafo gostaria de saber sobre as predileções e os alicerces de seu objeto de estudo. Ele começa e termina não com poesia, mas com história. “Eu nasci na primavera de 1941. A Segunda Guerra Mundial já estava minguando na Europa e os Estados Unidos em breve estariam nela.”

Qualquer um nascido naquela época podia sentir o fim de um velho mundo e o início de um novo. Os grandes líderes da época, Roosevelt, Churchill, Stalin, Hitler, eram “enormes figuras de um tipo que o mundo nunca voltaria a ver”, resolutos, autônomos – homens que agiam sem considerar a riqueza, o amor, a aprovação, “todos presidindo o destino da humanidade e reduzindo o mundo a escombros”.

Ele descreve um dos terrores que definiram nossa infância – os ataques aéreos dos anos 1950, em que éramos treinados para correr para debaixo de nossas mesas na escola e esconder a cabeça quando as sirenes disparavam. Os russos (com quem nossos pais lutaram lado a lado, poucos anos atrás) poderiam soltar bombas atômicas a qualquer momento e nós devíamos estar preparados. “Viver numa atmosfera de medo como essa”, ele recorda, “priva a criança de seu espírito. Uma coisa é ter medo de alguém apontando uma arma para você, mas é bem diferente ter medo de algo que não é real.” Real ou não, muitas pessoas levaram a ameaça a sério, e suas crianças sofreram o efeito disso. Mesmo com nossos professores de história nos dizendo que os comunistas não destruiriam os Estados Unidos somente com bombas (eles teriam que destruir também a Constituição), quando as sirenes tocavam você se escondia debaixo de sua mesa de qualquer forma, e orava por misericórdia.

“A ameaça de aniquilação era uma coisa assustadora. Nós não sabíamos o que havíamos feito a qualquer um para ficarem tão bravos.” O tom de Dylan é pungente, um chocante encantamento da infância e terror inocente num único quadro preto e branco. Era também uma bomba-relógio de pathos projetada para produzir a sublimação de uma reação de defesa. Em breve nós faríamos tantas coisas que deixariam as pessoas bravas que nunca mais teríamos que pensar sobre isso novamente.

Dylan, nosso guia, alegremente segue em frente, dizendo que agora tudo acabou, que estamos na cidade de Nova York em 1961, comunistas ou não comunistas. Ele havia lido algo sobre a Segunda Guerra Mundial ter dado fim ao Iluminismo, mas isso significava pouco para ele, afinal ele ainda vivia naquela época. Com um aceno para as estantes de livros, Bob menciona Voltaire, Rousseau, Locke, Montesquieu, os visionários do Iluminismo. Ele os considera velhos amigos, otimistas que acreditam, com mais ou menos ironia, no potencial

de aperfeiçoamento do ser humano. Ele liga o rádio em busca de algo que estimule seu pensamento, mas o que encontra são só banalidades, “e não os reais temas Jekyll e Hyde de nosso tempo”. Kerouac, Ginsberg e Corso estavam escrevendo sobre uma nova consciência, sobre os anjos e demônios da Guerra Fria, mas sua ideologia de rua ainda não havia chegado aos discos de 45 rotações ou ao rádio.

Do pouco que sabia de história, ele discernia um padrão fatal. Dando eco a Oswald Spengler, o profeta dos escritores *beat*, lembra que as culturas nascem, se desenvolvem, amadurecem e depois decaem e morrem. Dylan não tinha ideia em qual estágio os Estados Unidos se encontravam e ainda não havia ninguém que pudesse revelar isso a ele.

O ramo da história que mais interessava ao jovem era a história militar, estratégia e filosofia da guerra. Ele leu Tácito e *O príncipe* de Maquiavel. Menciona *O livro dos mártires* de Foxe e os romancistas do século XIX como Balzac, Hugo e Dickens; cita também *Metamorfoses* de Ovídio e *Além do princípio de prazer* de Freud – o antigo e o novo patrono da mudança de forma. Ele folheia o livro de Freud, coloca o volume de volta na estante e nunca mais olha pra ele. Relembra o poder dos romances de William Faulkner e as curiosas obras de Alberto Magno, o bispo e alquimista que fez as pazes entre ciência e religião – mas em sua opinião era “peso leve em comparação com Tucídides”.

Tucídides é sua luz-guia. Nenhum dos grandes escritores, poetas ou filósofos podem ser comparados a Tucídides (460 a.C.-400 a.C.), o historiador ateniense. Ele havia falhado como general, mas em seu exílio escreveu a antológica história da Guerra do Peloponeso. Ele nos faz entender os eventos – guerras, pragas, construções de cidades – em termos de causa e efeito e de expressão da natureza humana; em causas individuais ou de grupos. A visão de mundo de Tucídides viria a influenciar os historicistas e filósofos, de Maquiavel e Hegel a Nietzsche e Marx. O contador de histórias o deixava arrepiado; além disso, ele comenta que “isso fala sobre como a natureza humana é inimiga de qualquer coisa superior”. H.L. Mencken dissera a mesma coisa, ecoando palavras de Nietzsche: que a inveja do homem superior é um constante elemento corrosivo na sociedade.

“Tucídides escreve sobre como as palavras, em seu tempo, perderam seu significado original, como as ações e opiniões podem ser alteradas num piscar de olhos.” Do modo como Dylan percebia esse fato, isso era uma verdade tanto em 400 a.C. como em 1961.

Dylan elogia os livros como se os tivesse lido: uma biografia de Robert E. Lee, que tinha crescido sem um pai e fora bem-sucedido assim mesmo;

biografias de Thaddeus Stevens, o republicano radical, e de Teddy Roosevelt, que abandonou J.P. Morgan, "uma figura divina que possuía a maior parte dos Estados Unidos na época. Roosevelt impediu-o e ameaçou colocá-lo na cadeia". Esses eram personagens que poderiam ter saído de canções folk. Dylan leu *A deusa branca* de Robert Graves, embora "invocar a musa poética era algo que eu não conhecia ainda. Não sabia o suficiente para causar problemas com isso, de todo modo." Ele leu Honoré de Balzac, de quem aprendeu que o materialismo absoluto pode levar à loucura absoluta, e também um dos mais preciosos segredos da vida: *Poupe sua energia*.

Se ele leu de fato ou não todos esses livros em seus primeiros anos em Nova York não é tão importante quanto a argumentação de Dylan sobre eles. O aprendizado não é linear e às vezes entendemos uma ideia muito tempo antes de ler sobre ela. Em algum momento de sua vida ele provavelmente leu os textos com tanto cuidado quanto afirma tê-los lido, e está oferecendo agora – na biblioteca da rua Vestry – um catálogo atemporal de influências e interesses. Ele estava buscando a educação da qual havia fugido. Quando era criança havia dito a seu pai que odiava estudar história e se recusava a ter uma boa nota nesta matéria. Agora, juntamente com Byron, Shelley, Longfellow e Poe, ele lia sobre história. Era uma progressão natural de Tucídides para biografias de Alexandre o Grande, Simón Bolívar e Frederico o Grande, rei da Prússia – que também era um bom compositor. E justo na Prússia – o nervo central e bélico do Iluminismo – Dylan descobriu Carl von Clausewitz (1780-1831), compatriota de Frederico e herdeiro intelectual de Tucídides.

"Chamam Clausewitz de o primeiro filósofo da guerra… ele fala bastante sobre manobrar numa posição onde o outro lado perceba que não tem chance na batalha…" Como Tucídides, Clausewitz considera os "fatores psicológicos e os acidentais no campo de batalha – o clima, as correntes de ar" e como eles afetam o resultado dela. Dylan admite uma fascinação de longa data pela arte da guerra. Como Poe, como Robert E. Lee, Dylan quis, certa vez, ir para West Point, sonhando em ser um general com seu próprio exército. Qual seria a senha que abriria a porta para ele? Seu pai explicou a Bob que um judeu sem contatos, sem um "de" ou um "von" antes do sobrenome – como o que Clausewitz ostentava –, teria poucas chances de frequentar West Point. A necessidade de contatos e credenciais o aborreceu, o fez sentir-se privado de seus direitos.

O estudioso de Clausewitz mudou seu foco do ressentimento em relação a West Point para o campo de batalha da música. Ele relembra quão difícil era tentar manter uma banda se a família não tivesse contatos para arrumar apresentações nas quais estava envolvido dinheiro de verdade. Dylan nunca

esqueceu essa frustração: “Foi a verdadeira raiz das coisas, deu uma injusta vantagem a alguns e deixou outros de fora. Como uma pessoa poderia alcançar o mundo deste modo?” Antes de completar 21 anos, Bob Dylan havia experimentado o lado negro da *Realpolitik*, o princípio ilustrado em Tucídides, Maquiavel e Clausewitz. Dylan tocaria sozinho até que conseguisse pagar o suficiente para manter uma banda.

Tendo fornecido sua própria experiência adolescente como exemplo, ele retorna à biblioteca na rua Vestry e folheia o profeta prussiano da guerra, Clausewitz. “Ele não está brincando quando afirma que a política tomou o lugar da moralidade, e que política é força bruta… Não me venha com essa de que Deus está conosco… Não existe nenhuma ordem moral… Não está ali para transgredir. Só existe o superior ou o inferior.” Bob Dylan não se voltará para Karl Marx a fim de defender seu direito a uma fatia justa da torta capitalista; ele não buscará refúgio no apologético mundo dos sonhos de Sigmund Freud ou no fatalismo dos astrólogos. Ao apoiar os princípios de Clausewitz e da *Realpolitik*, Dylan está sendo sincero em relação às suas crenças mais profundas, ao seu antiquado pragmatismo ianque. Para ele, a vida no começo dos anos 1960 parecia um campo de batalha. Se alguém sobrevivesse à escaramuça, tivesse êxito ou sobressaísse, seria o mais inteligente dos generais, o mais corajoso dos soldados. “Se você pensa que é um sonhador, você pode ler essas coisas e entender que não é nem capaz de sonhar. Sonhar é perigoso.”

Dylan escreve que o outro inquilino do apartamento da rua Vestry é seu amigo, o esquelético cantor folk Paul Clayton. De pescoço comprido, com uma barba semelhante à de Lincoln, Clayton era uma flor delicada – um sonhador e um idealista, se alguma vez existiu algum. Dez anos mais velho que Dylan, Clayton já havia gravado quinze álbuns antes que os dois se conhecessem em Nova York. Morbidamente sensível, o cantor de visual aristocrático sofria surtos de depressão. Ele era um folclorista de primeira linha, um raro purista que conquistou uma boa reputação e vivia modestamente, tocando música folk. No mês em que Dylan chegou a Nova York, Clayton tinha uma de suas músicas, “Gotta Travel On”, na parada de sucessos – gravada pelo cantor country Billy Grammer, pelo selo Monument. “Paul não ganhou muito com isso”, disse Bob Yellin, um amigo que tocava banjo com Clayton. “Paul não era um homem de negócios…” A semente de “Gotta Travel On” veio da música “Harlem Blues”, de W.C. Handy. Clayton tinha fantasias paranoicas de que Handy, com 84 anos, o processaria por plágio.

Clayton idolatrava Dylan (alguns diziam que estava apaixonado por ele), e ensinou-lhe inúmeras canções tradicionais. Ele ensinou uma de suas canções,

“Who’s Gonna Buy You Ribbons When I’m Gone”, baseada numa antiga canção chamada “Call Me Old Black Dog”; Dylan prontamente reescreveu-a e a batizou de “Don’t Think Twice, It’s All Right”. Pouco tempo depois ela lhe daria um milhão de dólares. As gravadoras processaram uma à outra – o que não influenciou de modo algum a amizade dos dois. Dylan manteve os direitos de sua composição e Clayton definhou mais e mais nas marés do excesso de drogas e da depressão. Alguns anos mais tarde foi encontrado morto na banheira de seu apartamento, totalmente vestido. Ele havia submergido na banheira e levado um fio elétrico até seu peito.

5. Descobrindo sua voz

O QUE MOTIVAVA DYLAN a se dedicar aos estudos de dia e a submergir de noite nos rios e cavernas da música folk era o desejo de escrever suas próprias canções. Ele havia escutado Mike Seeger tocar aquela música antiga com uma convicção tão pura e inata, que foi como uma revelação. Bob fala bastante sobre Mike em suas memórias.

Mike, com suas camisas brancas bem-alinhadas, de faixas prateadas nas mangas, mantinha uma cara séria que Dylan chamou de “telepatia irradiada”. Ele havia dominado todos os antigos estilos – blues, gospel, *delta blues*, *dance reels*, *ragtime*, *cappella ballads*, *valley hollers*. Dylan percebeu que não importava quanto se esforçasse, nunca o alcançaria. As modulações e o discernimento que se esforçava tanto para aprender estavam impregnados nos ossos de Seeger. Dylan se deu conta de que certas coisas não podem ser ensinadas, e admitiu que “talvez tenha que mudar meus padrões de pensamento”.

Até aquele momento – ele confessa – “não tinha muito de uma identidade concreta”. Tinha agora um pressentimento sobre o destino e sua consciência havia começado a mudar e a crescer. Uma coisa estava clara pra ele: se quisesse escrever boas canções folk ele precisaria de um novo guia ou modelo, uma filosofia de trabalho que lhe fosse conveniente a longo prazo. Ouvindo Paul Clayton e Ray Gooch – ambos sulistas – conversarem até amanhecer, discutindo “cachorros, pescarias e incêndios florestais, amor e monarquias e a Guerra Civil”, ele recorda ter ouvido Ray dizer que Nova York ganhou a guerra e que “o lado errado perdeu”. Essa frase o assombrou e o aborreceu.

Ele estava à beira de uma epifania. Curioso sobre essa guerra entre os estados, levou o assunto para seu guru, Van Ronk. Dylan perguntou a Van Ronk se o conflito sobre o direito dos estados causou a Guerra Civil. De modo benévolo, o homem mais velho ouviu e refletiu, declarando que a Guerra Civil ocorreu para libertar os escravos e nada além disso. Então Van Ronk tornou-se filosófico: “Veja só, meu caro, mesmo se os barões da elite sulista tivessem libertado seus escravos, isso não os teria ajudado em nada. Nós ainda teríamos ido lá e os aniquilado, os invadido por causa de suas terras. Isso se chama imperialismo.” O comentário trouxe Karl Marx à memória, e o conflito entre uma economia agrária e uma industrial – isso invocou o espírito de Tucídides.

Começou a nascer em Bob Dylan a ideia de que a linguagem em si mesma pudesse ser responsável – ou ao menos estar envolvida – por esperanças, medos e sonhos que trouxeram a catástrofe da guerra entre os estados. Onde isso o levaria? Aos saguões de mármore da biblioteca pública de Nova York, a uma sala de leitura onde ele começou a estudar minuciosamente os jornais do período de 1850 a 1860. Ele disse que não estava tão interessado nos conflitos como na linguagem da época. É claro que não podia absorver somente um destes fatores. Ele rolava o microfilme através do projetor incandescente até que suas costas doessem e seus olhos embaçassem.

O que Dylan achou nos jornais não foi um novo mundo, mas os Estados Unidos de sempre, de algum modo mais focado e insistente. A escravidão era uma questão urgente, mas também o era o trabalho infantil, o crime, o movimento para a redução do consumo do álcool e a renovação religiosa. Havia tumultos nas cidades do norte e falências de bancos. Os fazendeiros do sul "governavam suas plantações como cidades-Estados". Com o monopólio que eles tinham sobre as lojas, serralherias, granjas e fazendas, os sulistas faziam Dylan lembrar-se da plutocracia romana. Ele tinha uma estranha sensação de que aqueles mesmos jornais poderiam pegar fogo, num furioso julgamento apocalíptico.

Admirava-se com o fato de que pessoas unidas pela mesma geografia e pelos mesmos ideais poderiam tornar-se inimigas – que não havia qualquer vestígio das virtudes neoclássicas: cavalheirismo, honestidade e honra. Horrorizado pelo destino das mulheres e crianças "desprotegidas e abandonadas à própria sorte, vítimas dos elementos", ele sentiu que "o sofrimento é sem fim e o castigo vai ser eterno". Ele compara os Estados Unidos da época da Guerra Civil a Cristo, crucificado e ressurrecto. A verdade deste acontecimento "seria o abrangente modelo por detrás de tudo o que eu escrevo".

Menos de um ano depois de fazer essas descobertas, Bob Dylan se tornaria um dos melhores poetas épicos dos anos 1960. Épico: um poema contendo uma história. Algumas das canções tinham um impacto mensurável sobre os eventos, de um modo que a arte raramente tem.

A MULHER DE VAN RONK, Terri Thal, trabalhava como agenciadora de Dave e de alguns amigos. Depois de Dylan ter tocado em *basket houses* (clubes onde se passava uma cesta para gorjetas) e em festas por três meses, os Van Ronk convenceram o gerente do Gerde's Folk City – Mike Porco – a oferecer ao promissor cantor folk um espaço constante em sua lista de atrações. Porco, um

durão e gentil descendente de italiano, simpatizava com Dylan. Ajudou-o a conseguir seu cartão do sindicato e adiantou dinheiro para suas despesas – além disso, pelo fato de Dylan ser menor de idade e alegar que era órfão, Porco assinou os papéis para tornar-se o seu guardião legal.

Em abril de 1961, numa atração noturna do Gerde's, Dylan abriu o show do formidável *bluesman* John Lee Hooker, tocando "Song to Woody" e algumas canções do próprio Guthrie como "Pastures of Plenty" e "Talkin' Columbia". Ele tocou também canções tradicionais como "Gypsy Davy" (uma das favoritas de Paul Clayton) e "House of the Rising Sun", que havia aprendido de Van Ronk. Observar o incrível Hooker e compartilhar o palco com ele foi um grande passo e trouxe um considerável aumento na confiança do jovem cantor.

No mesmo mês tocou em seu primeiro concerto pago, pela *folk society* da Universidade de Nova York; e numa bem frequentada "*hoot night*" no Gerde's tocou junto com Doc Watson, Dave Van Ronk, Gil Turner (editor da *Broadside*), Mark Spoelstra e a deslumbrante Joan Baez. Ele nunca havia estado com Baez antes, mas a reverenciava como a rainha dos cantores folk. Em suas memórias, ele relembra que Baez cantava com uma voz divinamente inspirada; e não só isso, ela era uma violonista soberba, numa categoria própria, "distante e inatingível". Depois do show, às duas da manhã, ele seguiu Joan e sua irmã menor, Mimi, pela rua para poder tocar para elas a sua canção "Song to Woody". Joan Baez ainda não havia sido cativada, mas ainda assim este encontro foi memorável para ela. Baez descreveria mais tarde como Dylan era engraçado no palco, "saltitando enquanto tocava, ele parecia enfeitiçado pelo violão… Suas bochechas ainda eram macias com uma quantidade indigna de gordura de bebê… Ele era um absurdo, novo e sujo para além das palavras…" Ela viu imediatamente que Dylan era excepcional e tinha o poder de mexer com uma plateia, "mas ele tinha apenas começado a me comover".

Dylan estava fazendo as conexões certas. Um de seus companheiros e colaboradores do começo de sua vida em Nova York era o belo cantor e violonista de olhos negros Harry Peter "Happy" Traum – que se tornou, providencialmente, um amigo de longa data. Lembrando-se da entrada de Dylan no cenário folk, Traum nunca se esqueceu da qualidade única deste fenômeno social. Era como um truque de mágica.

"Eu nunca vi algo assim em minha vida. Desde o primeiro dia em que ele chegou à cidade, era como se ninguém pudesse falar de outra coisa. Era Bobby pra cá, Bobby pra lá, onde estava Bobby, o que ele estaria fazendo em seguida. Você já conhece Bobby? Não importava o que fazia, ou o que não fazia, as pessoas estavam obcecadas por ele. Não era só pela música, apesar de ela ter

ficado mais interessante conforme o tempo passava. Era esse garoto; as pessoas sempre falando sobre o que ele fez, bom, ruim, engraçado, ultrajante. Nenhuma conversa decorria por mais de cinco minutos sem que se falasse seu nome."

Isso também era verdade – ou em breve seria – em lugares tão vastos quanto Washington, D.C., onde Dylan tocou no Showboat Lounge com Paul Clayton em setembro, e em Cambridge, Massachusetts, onde conheceu Eric Von Schmidt. Ele também tocou em Boston, onde conheceu o romancista e músico Richard Fariña e sua esposa, Carolyn Hester, a estrela folk de rápida ascensão. As ondulações de notoriedade espalharam-se do ponto de impacto em círculos concêntricos até as praias distantes do mundo da música folk.

Perto do fim da primavera, seu estilo de apresentação havia se desenvolvido num encantamento excêntrico que Terry Thal descreveu como chaplinesco. "Ele tinha um estilo engraçado e patético, como se fosse um menino pequeno." Ela se lembra de uma noite em que ele já estava tocando por cerca de 45 minutos e ficava caindo do palco, fingindo que estava bêbado. Inicialmente, todos acreditavam que ele estava realmente bêbado. "Levou um bom tempo até que percebêssemos que quando ele caía do palco era algo calculado, ele estava caindo dentro do contexto da canção, era algo hilário." Ele fingiria também que não conseguia afinar o violão, falava com ele, rogando e praguejando baixinho, olhando de vez em quando com o canto do olho para a plateia. Ele não cortava o final das cordas de seu violão para que pudesse apontar pra elas, brotando das cravelhas, e gracejar: "Esse violão precisa de um corte de cabelo."

Seus bolsos largos estavam cheios de gaitas. Ele tirava uma após outra, olhando para elas de um modo míope antes de jogá-las sobre a mesa resmungando "onde está aquela gaita em Fá", ou Mi, amaldiçoando o ardiloso instrumento e tirando outro e mais outro, sem nunca achar o certo.

Van Ronk concordou que Dylan – que não era grande coisa numa conversa casual – era uma das pessoas mais engraçadas que ele já tinha visto no palco. "Ele nunca ficava parado, tinha toda uma afetação e gestos enérgicos." Se isso era medo do palco, ele o usava como uma vantagem. "Haveria um comentário espirituoso, um resmungo, um murmúrio, outro comentário e uma batida no violão." Van Ronk considerava "fantástica" a noção de tempo de Dylan. Ele recorda-se de uma noite em que Dylan tocava um refrão na gaita que consistia em apenas uma nota. Conforme arranhava a progressão do acorde no violão, de vez em quando assoprava a nota na gaita. Logo "você estaria completamente pego, tentando adivinhar quando viria a próxima nota. E você estava sempre errado. No final do refrão ele teria a todos nós curvados, rindo, com apenas uma nota na gaita".

Quando Dylan cantava, tinha uma noção de tempo única, e a palavra exata para isso é *fraseado*. Isso tem tudo a ver com a posição das palavras em relação à melodia e tem pouquíssima relação com a beleza ou a potência da voz. O fraseado é a essência de como contar uma história por meio de uma música, e Dylan tinha um dom incomparável para isso.

EM MAIO, ELE RETORNOU brevemente a Minnesota para seu aniversário de vinte anos. Como era esperado, visitou os pais e o irmão na ocasião. Ansioso para mostrar suas novas habilidades, tocou 25 canções no apartamento de sua antiga namorada, Bonnie Beecher, em Minneapolis. Tony Glover gravou a sessão para a posteridade. Paul Nelson e Jon Pankake – os editores de um periódico trimestral sobre música folk – ouviram a gravação informal e ficaram impressionados com o progresso de Dylan. “A gravação continha todos os elementos de seu estilo de tocar aperfeiçoados, o que o tornaria o músico mais original da música folk”, observou Nelson.

Se Dylan esperava que seu sucesso em Nova York fosse reacender seu romance com Bonnie Beecher, ele estava enganado. Nos quatro meses em que estivera fora, ela já havia seguido em frente. Na primavera, ele voltou a Nova York com o coração partido, mais determinado do que nunca a fazer valer sua parte do acordo que estabelecera com seus pais em dezembro. Agora ele tinha sete meses sobrando para satisfazê-los com seu progresso no mundo do entretenimento – ou teria de voltar aos estudos. “Eu fazia tudo rápido”, ele recorda. “Pensava rápido, comia rápido, falava rápido e andava rápido. Eu até cantava minhas canções rapidamente.”

Uma soma de elementos favoráveis – artísticos, intelectuais e sociais – caiu sobre Dylan no verão de 1961. Ele era um artista vigoroso e intrigante – havia descoberto seu “novo molde” nos jornais dos anos 1860, e tinha feito valiosos contatos. Muitas pessoas estavam ansiosas para ajudá-lo. Faltava apenas uma peça para que o quebra-cabeça estivesse completo.

Ele ainda não havia se apaixonado.

Quando era garoto em Hibbing e Minneapolis, Dylan tivera muitas namoradas. Houve muitas garotas que o amaram – por um tempo, ao menos – e ele soube o que eram quedas, flertes e paixões passageiras; muitas para poder citá-las aqui. A mais recente era Bonnie Jean Beecher, uma bela loura de cabelos compridos que estudou artes cênicas na Universidade de Minnesota. Ela o havia desapontado. Dylan ainda não conhecera a experiência transformadora de se apaixonar por uma alma gêmea – a mistura de Eros e Psiquê que inspirou os

Cantares de Salomão, Dante e Beatriz, Romeu e Julieta. Há um trabalho delicado que nenhum poeta conseguirá realizar sem essa inspiração que torna tudo tão precioso na vida.

Ele provavelmente estava procurando por isso no verão de 1961 quando conheceu Suze Rotolo, do Queens, de dezessete anos. A ocasião do encontro foi uma *hootenanny* de um dia inteiro na Manhattan's Riverside Church, transmitida ao vivo em 29 de julho pela rádio WRVR-FM. Dylan dividiu o palco com Van Ronk, Reverend Gary Davis, Danny Kalb, Tom Paxton, Victoria Spivey, os Greenbriar Boys, Cynthia Gooding e Ramblin' Jack Elliott. Ironicamente, Dylan fechou o espetáculo com Jack Elliott com uma alegre paródia de uma das canções de amor adolescentes populares na época.[1]

You said you'd ask me
To the senior prom
Found out I had acne
Now you won't ask me
To the senior prom
Doo-wah, doo-wah & etc…[2]

Irônico, levando em conta que ele estava prestes a conhecer o amor da sua vida, que tinha a idade certa para ir a esse tipo de baile; e o próprio Dylan não era muito mais velho que isso.

Nos camarins, ele estava conversando com Carla Rotolo – que tinha cabelos negros e era assistente de Alan Lomax –, que o apresentou à sua irmã mais nova, Suze (pronuncia-se Susie). Felizmente, temos agora o belo relato de Suze Rotolo sobre aquele encontro, e sobre toda a história de amor (em *A Freewheelin' Time*, 2008) para complementar as memórias de Dylan sobre Suze em *Crônicas* (2004). Os dois têm em comum o fato de pintar um vívido e comovente quadro deste importante capítulo de suas vidas.

Dylan conta que desde o minuto em que a viu não podia desviar os olhos dela. "Ela era a coisa mais erótica que eu já havia visto." Embora ela fosse descendente de italianos, tinha os cabelos castanho-dourados e a pele clara. Ele ficava atordoado só de olhar para ela.

Por sua vez, Rotolo recorda que não importava onde fosse, Dylan estava por perto. Ela o achou peculiar, com uma aparência antiquada, mas com o apelo de um diamante bruto. Suas roupas estavam amarrotadas e ele usava um chapéu de veludo cotelê preto. Lembrava Harpo Marx, amigável e "endiabrado", mas

notavelmente intenso. Eles começaram a flertar cedo naquele dia e “não paramos até que o dia terminasse. Ele era divertido, atraente, intenso e persistente”. Essas eram as palavras que o definiram ao longo dos anos que ela esteve com ele. Apenas a ordem das palavras mudaria de tempos em tempos.

Suze Rotolo descreveu a si mesma como um bebê de fraldas vermelhas – a criança de membros ativos do Partido Comunista Americano. Seu pai era um pintor e trabalhador de fábrica que se tornou líder do sindicato; sua mãe escrevia para o *L’Unità*, um jornal comunista. Eles eram tão pobres naquela época que as crianças tiveram que ir morar com parentes em Boston. As garotas cresceram sem religião, num lar cheio de bons livros, álbuns e com o rádio – sem televisão. “O rótulo de *outsider* era inevitável”, ela relembra.

Aos domingos, ela e sua irmã pegavam o trem para Washington Square a fim de ouvir os cantores folk tocarem e os poetas recitarem seus escritos em volta da fonte e sob a sombra do arco de pedra. Indo aos concertos de música folk no Town Hall e no Carnegie Hall elas viram Pete Seeger, os Clancy Brothers e John Jacob Niles. As irmãs assistiam a aulas de política na Ethical Culture Society, que ficava na rua 64 Oeste, e frequentavam o acampamento de verão Camp Kinderland, um retiro judeu e socialista no interior do estado.

Ela estudava na escola pública do Queens em 1958 quando seu pai morreu subitamente. Sua mãe, dominada pela tristeza e incapaz de enfrentar a situação de outra forma, bebia violentamente. Quando Suze formou-se, em 1960, com dezesseis anos, suas perspectivas não eram promissoras. Apesar de leitora ávida, não havia sobressaído na escola, e naquela época uma mulher ir à faculdade não era o curso natural das coisas. Ela gostava das aulas de teatro, escapando da realidade por meio dos papéis, tornando-se outra pessoa. Gostava também de cenografia e tinha um dom para o desenho.

No outono de 1960, a maioria dos amigos de Suze foi para a faculdade, enquanto ela trabalhava numa loja de conveniências. “Eu pensava em quão perdedora eu era e como as coisas eram assustadoras em casa”, ela escreveu mais tarde. Sua irmã mais velha saiu de casa, foi morar no Greenwich Village. Sua mãe trabalhava meio período para um médico do ouvido, mas seu vício em álcool ainda estava fora de controle e Suze recorda que estava virtualmente “sem orientação paterna” depois da morte do pai. Aquela situação dificilmente poderia ser libertadora; ela estava mais temerosa e hesitante do que a maioria das mulheres jovens, porque não tinha ninguém em quem confiar, ninguém para protegê-la.

Achou um trabalho no clube Book-of-the-Month, no centro da cidade, na rua Hudson. Em breve estaria vivendo com uma tia e uma prima durante a semana e

ficando na casa de sua irmã Carla, ou de amigos, no Greenwich Village, durante o fim de semana. Um plano de mudar-se para a Itália com sua mãe em abril de 1961 deu errado depois de um acidente de carro que machucou seriamente as duas. A rótula do joelho de sua mãe foi destruída, e Suze sofreu escoriações e lacerações graves na pálpebra e sobrancelha direitas que a fizeram levar trinta pontos. Essa lesão pôs em perigo os nervos e os músculos que abrem e fecham os olhos.

Suze permaneceu com Carla para recuperar-se do acidente de carro em seu apartamento na rua Perry antes de aceitar uma oferta para cuidar da casa de um casal que estava indo para o exterior. O apartamento deles era em Waverly Place – a leste da Washington Square –, no coração do Greenwich Village. Então ela trabalhou para o fabricante de marionetes Peter Schumann, que em breve seria famoso pelo seu Bread and Puppet Theater. Quando o trabalho com os fantoches acabou, ela arrumou um trabalho na sede de Nova York do Congress of Racial Equality (Core), no centro de Manhattan. O Core estava vibrante na primavera de 1961, os seus Freedom Riders desafiavam o racismo no Alabama, realizando protestos em restaurantes segregacionistas e em instalações públicas. Quando os Freedom Riders que lotavam um ônibus apanharam com canos de chumbo num balcão de lanchonete, “o movimento pelos direitos civis alcançou outro nível”, recorda Rotolo. O escritório do Core em Nova York era o centro nervoso da área de mídia do movimento. Suze Rotolo era uma das pessoas da pequena equipe que organizava eventos para arrecadação de fundos e mantinha o controle das doações.

Durante o verão, enquanto trabalhava para o Core, numa manhã de sábado em julho, Suze foi para o centro da cidade com sua irmã Carla e Pete Karman – um repórter do *New York Mirror* que estava cobrindo a festa de doze horas na Riverside Church.

Quando o concerto acabou, a cantora Annie Bird convidou alguns dos cantores folk para uma festa em seu apartamento. “Naquela época”, Rotolo recorda, “Bob e eu éramos bastante grudados um no outro. Quando precisávamos de uma carona, era para nós dois, enquanto casal, mais seu violão. Nosso pequeno mundo particular estava tomando forma.” A festa durou a noite inteira conforme os músicos – o jovem violonista Bruce Langhorne, o ossudo tenor de *bluegrass* John Herald e Dylan – tocavam, cantavam, brincavam. Às quatro da manhã, Peter Karman levou-os para casa, deixando Dylan no apartamento de Eve e Mac McKenzie – na rua 28 Leste –, onde ele dormia no sofá (talvez seja esse o apartamento cheio de livros onde foi baseado o segmento de Ray Gooch em *Crônicas*).

Depois daquela noite – Dylan relembra – ele não conseguia tirar Suze da cabeça. “Eu senti como se estivesse apaixonado pela primeira vez em minha vida.” Ele podia sentir sua presença física mesmo quando estava a milhas de distância dela. Como ela sentia o mesmo, não demorou muito até que eles se encontrassem de novo no Gerde’s ou em qualquer outro lugar no Greenwich Village. Lá era realmente uma vila naqueles dias, um local onde era difícil evitar alguém que você conhecesse. Quando ela não estava trabalhando eles se encontravam para longas caminhadas e conversas. Ela o levou para ver *Guernica* de Picasso no Museu de Arte Moderna. Sentados no jardim das esculturas eles falaram de arte, filosofia e poesia, “e dos horrores e injustiças do mundo – nós éramos muito sinceros”, como ela se recorda. Mas eles também faziam rir um ao outro. Dylan se lembra que se tornaram quase inseparáveis; além de seu trabalho, o propósito da vida – parecia a Dylan – era passar seu tempo com Suze. “Talvez nós fôssemos almas gêmeas espirituais.”

Essa é uma suposição sincera, escrita quarenta anos depois do ocorrido. Ele confessou que durante seus primeiros meses em Nova York precisava de algumas poucas coisas – entre elas uma identidade concreta. E escrevendo sobre o mesmo período, Rotolo diz a si mesma: “Sinto-me fragmentada; não consigo me ver dentro de um contexto.” Ele tinha apenas vinte anos e ela estava a quatro meses de alcançar os dezoito. Eles podem ter sido sábios, para além de suas idades, mas ainda assim eram adolescentes – mais crianças do que adultos –, “duas crianças caminhando juntas, duas crianças inocentes se apaixonando”, disse um observador anônimo. Vendo-os numa multidão, e ainda assim em seu mundinho próprio, as pessoas os chamavam de Hansel e Gretel. Bob Dylan sempre esteve, figurativamente, à parte da multidão. Agora, de modo evidente, uma garota havia se juntado a ele nesse isolamento único.

A primeira coisa que atraiu Bob Dylan foi a beleza luminosa da garota, o raro esplendor que emanava de uma fonte de luz mais profunda e duradoura. Susan Elizabeth Rotolo, nascida sob o signo de escorpião, era uma musa multifacetada. Para não dar muita confiança ao impetuoso jovem de olhos grandes e inocentes, Suze provavelmente tinha sete das nove lendárias deusas a seu lado (Clio, Erato, Calíope e outras) quando se materializou na vida de Dylan no verão de 1961. Menos de seis meses depois ele havia escrito “The Death of Emmett Till”, sobre o assassinato de um adolescente negro por brancos no Mississippi, e “Let Me Die in My Footsteps”, um protesto contra abrigos nucleares. Menos de nove meses depois ele havia composto “Blowin’ in the Wind”.

Então as comportas foram abertas.

O que faz de uma mulher mortal uma musa além da exaltação do homem em

sua presença? Um cético pode julgar cada caso com seus próprios méritos: a musa de um homem é a lavadeira de outro. Ainda assim, um sentimento muito incomum parece estar agindo nas vidas de Petrarca, Dante, Yeats e de Bob Dylan quando consideramos as personalidades de Laura, Beatriz, Maud Gonne e Suze Rotolo. O modelo sobreviveu à Era Vitoriana, mas agora parece quase estranho. No caso de Rotolo, bem como no das outras mulheres, houve uma sabedoria inata combinada a uma extraordinária receptividade. Dylan falava e ela ouvia, e a conversação fluía através dela e voltava para ele, purificada, refinada. Ele se viu dizendo coisas que nunca havia dito para ninguém, pensamentos e ideias que nem sabia que tinha. Ele a chamava de "a verdadeira vidente da minha alma". Ela acreditava nele tão apaixonadamente que conseguia ver o seu futuro. É claro que ela também falaria e ele ouviria, mas Suze era quem estava trazendo a inspiração, e Bob escreveria os poemas.

O falecido jornalista Robert Shelton (1926-95), que passou bastante tempo com Suze Rotolo e Bob Dylan, admitiu que sofreu um bocado – ao menos no princípio – tentando entender sua personalidade. "Ela parecia eclipsada por Dylan quando estava com ele. Apesar de eu notar sua aguçada percepção artística, ela geralmente não se afirmava naqueles primeiros anos." Ainda assim, Shelton deixa claro que "ela tinha poder sobre Bob". Para desgosto de Suze, Shelton a pressionava para que colocasse as necessidades de Dylan antes das suas, tomando conta do poeta, sem saber que Rotolo estava, nas palavras dele, "ávida por achar sua própria identidade no turbilhão das necessidades dele". Por um longo tempo ela colocaria as necessidades de Dylan em primeiro plano, inspirando-o. Quando finalmente virou a mesa, continuou inspirando-o, mas de um jeito bem diferente.

POR COINCIDÊNCIA, OU INTERVENÇÃO DIVINA, depois de Dylan conhecer Suze Rotolo as coisas começaram a acontecer rapidamente em sua carreira, e com consequências sensacionais – como num conto de fadas ou numa história de *As mil e uma noites*. O garoto do norte do país contou muitas mentiras sobre o seu passado, mas nada era tão estranho quanto a verdade sobre o seu presente: Nova York em 1961.

Carolyn Hester era uma delicada cantora e violonista de cabelos negros, vinda do Texas. Impressionada pelo modo como Dylan tocava gaita, Hester convidou-o a trabalhar com ela num álbum que estava gravando para a Columbia Records. O produtor era o incomparável John Hammond, um descobridor de talentos com instintos sobrenaturais, o homem que havia descoberto – ou

gravado pela primeira vez – o guitarrista Charlie Christian, Billie Holiday, Count Basie, o pianista Meade Lux Lewis e o saxofonista Lester Young. Hammond pretendia gravar Robert Johnson nos anos 1930, mas o desafortunado gênio foi assassinado antes que ele pudesse fazê-lo. Descendente da família Vanderbilt, Hammond afinal tornou-se vice-presidente da NAACP.

Em 14 de setembro, Hester convidou Dylan para um ensaio em seu apartamento na rua 10 Oeste, onde também estariam o violonista Bruce Langhorne e o baixista Bill Lee. O jovem gaitista criou um virtuoso acompanhamento para "Come Back Baby", e quase roubou o protagonismo de Hester num momento em que segurou uma nota por oito compassos. O próprio Houdini ficaria impressionado. Acompanhando o ensaio naquela noite estava John Hammond, tão fascinado pelo gaitista que perguntou a ele, Dylan, se gostaria de ir até o estúdio gravar algumas músicas.

Onze dias depois, Dylan iniciou uma temporada de duas semanas no Gerde's Folk City, abrindo o espetáculo para os Greenbriar Boys (John Herald no violão, Bob Yellin no banjo e Ralph Rinzler no bandolim), um grupo de *bluegrass*. Naquela noite – uma segunda-feira – Robert Shelton, do *New York Times*, estava na plateia. Sua resenha exageradamente elogiosa (citada nas primeiras páginas deste livro) apareceu no jornal numa sexta-feira. Foi um tiro ouvido pelo mundo – pelo mundo da música folk, ao menos –, e ninguém naquela competitiva e incestuosa comunidade iria recuperar-se disso. Dylan levava a resenha dobrada no bolso de suas calças jeans, para mostrar às pessoas, como se ela já não estivesse pregada nos metafóricos muros da cidade, soprando pelos becos e enrolando peixes do Harlem até Battery Park.

A resenha era a resposta a uma súplica. Ele a levou junto com suas gaitas no metrô em direção ao Studio A da Columbia Records, no centro da cidade. Lá, acompanhou Carolyn Hester em "Come Back Baby", "Swing and Turn Jubilee" e na exuberante "I'll Fly Away". O homem alto, de aspecto aristocrático, na cabine de controle de vidro – usando cabelo à escovinha e gravata-borboleta – havia lido o jornal. John Hammond concordou com o jornalista – o garoto estava estourando de talento. Hammond disse que gostaria que ele gravasse para a Columbia e Dylan disse que também gostaria. Seu coração deu um salto. Ainda mais do que a resenha no *Times*, aquilo "parecia bom demais pra ser verdade". Todo cantor de Nova York queria um contrato de gravação: Tom Paxton, Dave Van Ronk – até Jack Elliott não tinha um naquele momento. Para o surrado Dylan, conseguir um contrato com uma grande gravadora, *a* grande gravadora, não era só a melhor coisa que poderia acontecer em sua carreira; o fato, na verdade, era inconcebível. Ao menos era inconcebível para todos, menos para o

intuitivo Hammond – que estava na posição de fazer sonhos tornarem-se realidade – e para Suze Rotolo, que tinha a clarividência de uma amante sobre o futuro de Dylan. Talvez a crucial virada de sorte tenha sido a alquimia entre os dois amantes que o fez sentir que podia fazer qualquer coisa.

Dylan começou a prestar mais atenção à sua aparência. Por meses Van Ronk o tinha provocado, falando sobre suas bochechas de bebê, sobre suas roupas acima do tamanho correto. Van Ronk dissera que um cantor folk tinha que manter uma imagem, uma *persona* para o público que fosse ao mesmo tempo "autêntica" e moderna. Bob começou a perder peso. Carla Rotolo disse: "Ele era muito exigente com suas roupas… Sempre perguntava se estava bem, sacudindo-se com suas calças jeans. 'Está justa o suficiente? Esta camisa está boa?'" Suze relembra: "Muito tempo era gasto na frente do espelho, provando uma roupa atrás da outra, até que tudo funcionasse junto e parecesse que Bob tivesse acabado de escolher qualquer coisa e vestido." Os cantores folk começavam a ter influência e queriam tirar o máximo proveito disso –, o que significava parecer e também soar "autêntico".

Em 26 de outubro de 1961, Dylan assinou o contrato com a Columbia, entregue por John Hammond a ele. Logo depois, começou a procurar por um apartamento, um lugar onde pudesse viver com Suze. Como ela ainda não havia completado dezoito anos (a idade legal para que pudessem morar juntos), eles teriam de esperar ainda algumas semanas. Enquanto isso ele estaria ocupado se preparando para o seu maior concerto, que ocorreria num local tão improvável quanto o Studio A da Columbia, um lugar entre a rua 57 e a avenida Sétima: o Carnegie Hall.

Um dos defensores mais leais de Dylan era Israel Goodman Young, fundador do Folklore Center na rua MacDougal, uma festejada loja de música com uma acolhedora sala onde músicos e curiosos sentavam-se em volta de uma estufa, compartilhando histórias e canções. Nas paredes havia instrumentos musicais antigos – violinos e bandolins, cítaras e flautas de Pã – e estampas do século XIX pendurados.

Izzy era um nova-iorquino de trinta e poucos anos, erudito e gentil, com um carregado sotaque do Brooklyn e um extraordinário senso de humor. Ele amava a revitalização da música folk e seu potencial de propagação de uma política liberal, ainda que não levasse nada a sério, incluindo a rivalidade e as poses dos músicos que perambulavam por sua loja. Todos eram bem-vindos e eram alvos de seus bondosos conselhos e de suas provocações. Logo após a publicação da resenha de Shelton no *Times*, Young ouviu o astuto agente Albert Grossman dizer que "achava que Dylan poderia chegar lá". Grossman trabalhava

discretamente a serviço de Dylan, lubrificando a engrenagem, espalhando dinheiro onde pudesse ser útil, com a perspectiva de conseguir um contrato de agenciamento com ele. No que se referia ao potencial de Dylan, Izzy concordava com Grossman, que conversou com ele sobre promover um concerto no Carnegie Chapter Hall, um espaço para espetáculos no quinto andar do prédio do Carnegie Hall.

Izzy investiu então 75 dólares para alugar o auditório de duzentos lugares e outros 35 para imprimir os programas, contando com o fato de que Grossman ajudaria a arrumar uma plateia que pagaria dois dólares pelo ingresso. “Ele nem sequer apareceu”, conta Izzy. “Ele não veio ao concerto. Suze veio, os amigos de Bob vieram, mas não Grossman.”

O espetáculo do dia 4 de novembro de 1961 foi um fracasso. Apareceram por volta de cinquenta pessoas e faltou brilho ao desempenho de Dylan, que imitava Jack Elliott sem inspiração, como se estivesse desanimado por causa da plateia escassa. Ainda assim, ele tocou no Carnegie Hall – ao menos em um de seus andares – duas semanas antes de sua gravação para a Columbia, e todo o brilho que faltou em seu concerto foi mais do que compensado em sua explosiva estreia em estúdio.

Suze acompanhou-o à gravação e sentou-se próxima a ele enquanto Bob tocava. Foi uma ocasião auspiciosa, pois era aniversário dela, 20 de novembro, e Dylan gravava seu primeiro álbum. “Eu vi Bob cantando e percebi seu foco, sua lealdade ao trabalho, a arte que ele estava criando”, lembraria depois. Ela achou paradoxal a intensidade dele, sua confiança virava incerteza de um momento para outro enquanto tocava. Depois que a sessão terminou, ele estava ansioso para saber o que ela havia achado.

Logo após o Natal eles se mudaram para um apartamento no quarto andar de um prédio sem elevador, o número 161 da rua 4 Oeste – que ficava em cima de uma loja de móveis e de um restaurante no lado oeste da avenida Sexta. A mãe de Suze não aprovou, como lembra Dylan. Ela pensava que ele era incapaz, que “não tinha nome” e que nunca seria capaz de cuidar de ninguém, nem de si mesmo. Além disso – Dylan acreditava –, Mary Rotolo, no fundo, era contra ele por razões que ele não sabia explicar.

Na realidade, o problema não era que ele “não tinha nome”, e sim que seu nome era falso – a senhora Rotolo percebia essa obscuridade, o que a fazia desconfiar dele. A dissimulação de Dylan em relação à mudança de seu nome e sua história causou a primeira divergência séria do casal. Uma noite, Suze descobriu – não dos lábios de Bob e sim de seu certificado de reservista, que caiu de seu bolso quando estava bêbado – que seu verdadeiro nome era

Zimmerman. Eles eram tão íntimos, ela recorda, “e ainda assim sentia-me insegura em não poder confiar plenamente nele”. Ela nunca pôde, e a facilidade dele em “não dizer a verdade” finalmente enfraqueceu o romance.

Por mais divertido e inofensivo que possa parecer no início, não dizer a verdade tem seu preço. Conforme o renome de Dylan crescia, um número maior de entrevistadores e jornalistas fazia perguntas mais inquisitivas – não por indolência ou curiosidade, e sim por ser este o seu trabalho. Na idade imatura em que inventou a lorota sobre o seu passado de órfão vagabundo ele não tinha ideia da magnitude de seu verdadeiro futuro, da extensão do que teria de pagar por conta dela. Suze acreditava que esconder as verdadeiras origens tornava-o “paranoico”. Ele vivia um medo constante de ser exposto.

Happy Traum conta que Bob e Suze “haviam convidado Jane e eu para jantar em seu apartamento na rua 4 Oeste e nós esbarramos com ele na mercearia – havia uma pequena mercearia na região. Ele estava pegando algumas coisas para levar para casa. Então riu e disse algo como ‘Não conte a ninguém que você me viu fazendo compras’. Nós rimos e não pensamos mais nisso. Mas você tinha a impressão de que ele estava pensando algo sobre sua imagem: O que eu vou parecer, qual minha aparência. Como as pessoas me veem?”.

Dylan era autoconsciente, dolorosamente atento a como cada movimento poderia afetar sua carreira. Suze ajudou a prover a estabilidade emocional de que ele precisava para crescer como artista e como homem. Comenta-se muito sobre a influência de Rotolo sobre as opiniões políticas de Dylan e sua educação no mundo das artes. Ela era muito instruída e apaixonada pela grande literatura. Como filha de uma artista, e como aspirante a artista, ela tinha uma sensibilidade natural para a pintura e a escultura. Eles passeavam pelos corredores dos museus, discutindo os novos e os antigos mestres: Rembrandt e El Greco, Picasso, Bonnard e Red Grooms. Dylan começou a desenhar, e por volta da época que começaram a morar juntos ela largou o emprego no Core para trabalhar no teatro, desenhando e construindo cenários para produções fora do circuito da Broadway. Com o novo ambiente ela apresentou ao compositor os trabalhos de LeRoi Jones, Jack Gelber e Brendan Behan; o seminal trabalho da companhia The Living Theatre em *The Brig*; e as teorias de Antonin Artaud em *O teatro da crueldade*.

De todas essas idas aos museus e teatros, provavelmente a montagem *Brecht on Brecht*, baseada na obra de Bertolt Brecht, tenha tido a maior influência sobre Dylan naquele ano. Suze trabalhava naquela montagem no teatro Circle in the Square, então ele ouvia repetidamente as execuções ao vivo das canções de Brecht. “Wedding Song”, “The World Is Mean” e a demoníaca “Pirate Jenny”,

cantadas por vagabundos rosnadores, prostitutas e batedores de carteira do pesadelo do teatro épico de Brecht. Mais tarde ele descreveria o efeito dessas "desengonçadas e esquisitas visões" sobre suas composições. O ponto de vista preciso do narrador, a intensidade mordaz do orador tornam as letras de Brecht inesquecíveis – isso e a igualmente precisa caracterização da audiência.

A compreensão de Dylan sobre os papéis dramáticos do orador e do ouvinte o habilitou a compor canções que eram como miniaturas de peças elisabetanas, ou de romances de Henry James. Ele recordaria depois, sobre seu progresso nesse período, que o tipo de canção que gostaria de escrever ainda não existia – isso não é exatamente a verdade. Em Brecht havia algo parecido com o que ele queria, "uma canção que transcendia a informação contida nela" por meio da implementação vigorosa dos elementos dramáticos.

Se Suze não o tivesse levado a Sheridan Square, ao pequeno teatro onde ele ouviu "Pirate Jenny", Dylan acredita que talvez não houvesse escrito "The Lonesome Death of Hattie Carroll" ou "Only a Pawn in Their Game". Isso pode ou não ser verdade. Mesmo se Rotolo nunca tivesse pisado num teatro, suspeito que seu amante ainda haveria achado seu caminho para a alquimia das letras dramáticas de "Hattie Carroll", "Mr. Tambourine Man" e "A Hard Rain's A-Gonna Fall". O espírito de Suze Rotolo realizou o milagre naqueles anos. Ela acreditava no talento dele e ele, amando-a, achou tudo na vida mais precioso. Ele começou a escrever canções de amor e canções de protesto contra a injustiça ao mesmo tempo, na primavera de 1962.

O ANO DE 1962 FOI, artisticamente, o ano decisivo para Dylan, bem como 1963 foi o *annus mirabilis* para sua carreira. Como Suze Rotolo era a pessoa mais próxima a ele durante esses anos, parte de suas impressões merece ser mencionada.

Na maior parte do tempo ele era uma boa companhia, entretinha e era atencioso, mas tinha também uma capacidade singular de desaparecer gradualmente – sem aviso, a olhos vistos –, como se alguém houvesse desligado o interruptor. Como o amava, ela não deixava que isso a aborrecesse em excesso. Suze disse que admirava a capacidade de Dylan de mergulhar profundamente em si mesmo, de se perder tão completamente na música ou em seus pensamentos, de modo que nada do mundo real – nem Suze nem uma sala cheia de pessoas conversando – poderia dividir sua atenção. Ela o veria escapulir dela, mentalmente, e depois retornar. Outros homens são conhecidos por esse tipo de devaneio, ou catatonia, em especial Sócrates de Atenas ou Abe Lincoln de Illinois – sem querer sugerir qualquer semelhança entre esses luminares. Todas essas figuras públicas carregam uma cortina invisível atrás da qual podem

conferenciar com um demônio ou musa quando surge a necessidade. Essa era uma parte essencial de seu aparato de trabalho, como o biombo de um mágico.

Outra faceta de Dylan – vista por testemunhas mais ou menos confiáveis ao longo dos anos – é uma parte irredutível de seu retrato: “Ele não era conhecido por sua generosidade.” Rotolo menciona este fato ligando-o ao sucesso inesperado após o contrato com a Columbia, quando ele deveria ter tido uma postura mais generosa em relação ao dinheiro. Seu pão-durismo estava profundamente enraizado e não podia ser justificado por alguma privação na infância, por alguma necessidade passageira ou pelo medo de um futuro pobre. Era um traço de personalidade como a perspicácia ou a impaciência, que poderia explicar outras coisas, mas não a si mesmo.

Após o lançamento de seu primeiro álbum, em 19 de março de 1962, e uma contratação em progresso no Gerde’s naquela primavera, Dylan tinha mais dinheiro do que jamais havia visto anteriormente. Dinheiro atrai dinheiro, e em maio ele também tinha um agente, um corpulento aproveitador de Chicago com óculos de aro de tartaruga e rabo de cavalo. O devidamente batizado Albert Grossman,[3] de 36 anos, era um homem de apetites vorazes por boa comida, bons vinhos, belas mulheres e canções folk – com um olho no objetivo final, o grande dia do pagamento. Ele era o garoto gordo que comia seu lanche na escola. Albert parecia ter – e fingia ter – dez anos a mais do que tinha. Aos trinta anos, o antigo estudante de economia era dono do clube noturno Gate of Horn em Chicago. Começou então a gerenciar as carreiras do cantor folk Bob Gibson, do *bluesman* John Lee Hooker e da monumental Odetta – antes de “empacotar” Peter, Paul and Mary para a glória. Grossman – em parceria com o produtor de Boston George Wein – fundou o Newport Folk Festival em 1959. Naquele ano ele informou a Robert Shelton que “o público norte-americano é como a Bela Adormecida, esperando o beijo do príncipe da música folk”. Shelton disse, de modo jocoso, que Grossman não só beijou a moça, como também foi direto para a cama dela. Estudioso do trabalho do psicólogo Bruno Bettelheim, Grossman estava familiarizado com as ideias do livro *The Uses of Enchantment*.

Grossman acreditava que o que era bom para ele era bom para os seus clientes. Se ele prosperasse, eles também prosperariam. Invertendo o honroso costume do *show business* – o princípio de Sol Hurok, Harold Leventhal e Carlos Gastel de que o que é bom para o cliente é bom para o agente –, ele chocou alguns músicos e intrigou outros. Ele cheirava a dinheiro, alho e “óleo de palma”. Joan Baez não chegaria perto dele, apesar de ele oferecer a ela, literalmente, qualquer coisa no mundo – diamantes, astros de cinema, palácios e vida eterna – para que assinasse um contrato com ele. Grossman cobrava

percentagens absurdas, mas também prometia lucros brutos colossais e cumpria a promessa. Entediado com a controvérsia sobre a popularização do folk – entre os puristas, contrários a ela, e os músicos que a defendiam –, Albert Grossman ia atrás dos artistas que o agradassem e que tivessem também o potencial de fazer sucesso em larga escala. Não existe uma fórmula para isso, e, no final das contas, Grossman amava e entendia a música que vendia. Como John Hammond, ele tinha um fantástico instinto para o talento.

A aliança fatídica entre Dylan e Grossman foi, a seu modo, tão reveladora quanto sua conexão com Suze Rotolo. Grossman o seguia de um lado a outro do Greenwich Village, de sua mesa ao lado do palco do Gerde's até festas noite adentro em *lofts* extravagantes com vista para as luzes brilhantes de Manhattan – mostrando sua grande quantia de dinheiro e seu sorriso sardônico, dizendo exatamente as coisas certas sobre o talento do jovem e seu futuro. Dylan fugiu de Grossman até que ele finalmente o alcançou.

Em 9 de abril de 1962, no ano da crise dos mísseis em Cuba e dos tumultos raciais na Universidade do Mississippi, Dylan escreveu "Blowin' in the Wind" para uma *hootenanny* no Gerde's Folk City. Antes disso, em fevereiro, ele havia escrito "Talkin' John Birch Paranoid Blues" e "Let Me Die in My Footsteps". Em junho, Suze Rotolo deixou Nova York para estudar em Perugia, Itália, sem planos concretos sobre o retorno, e logo depois Dylan escreveu "Tomorrow Is a Long Time", a primeira de suas grandes canções de amor. Foi também sua primeira canção a empregar um delicado estilo de dedilhado que produziu um *obbligato* à melodia.

If today was not an endless highway,
If tonight was not a crooked trail,
If tomorrow wasn't such a long time,
Then lonesome would mean nothing to you at all.[4]

A melodia da canção, inteiramente original, seu imaginário simples e ousado e o habilidoso uso das rimas imperfeitas sinalizavam uma ruptura no processo de composição. Ele nunca gravou a canção para um álbum de estúdio, contudo, ela se tornaria parte do repertório de cantores folk e de música pop – de Joan Baez e Judy Collins a Elvis Presley e Rod Stewart. Ela era quase bonita demais para que o jovem rebelde a reivindicasse, então ele deixou a letra para que outros a cantassem – em sua maioria, mulheres. Alguns meses depois ele escreveria "Don't Think Twice, It's All Right", baseando-se numa canção folk que ouviu pela primeira vez numa versão de Paul Clayton – uma canção de amor com uma

ponta de ironia e raiva que combinava melhor com seu temperamento naquele ano em que Rotolo o deixou para trás.

No início de setembro, Tom Paxton – o cantor e compositor de Oklahoma, com 24 anos de idade e rosto redondo – encontrou Dylan datilografando numa máquina de escrever na quente e enfumaçada sala no primeiro andar do Gaslight Café. O Gaslight – um pequeno e escuro clube com lustres de vidro colorido suspensos sobre redondas mesas de carvalho – costumava ser um antigo depósito de carvão num edifício residencial na rua MacDougal. De acordo com Paxton, o coproprietário do local, Clarence Hood, mantinha uma sala onde os artistas e seus amigos se divertiam e jogavam cartas a noite inteira. "Uma espécie de despensa, e nós tínhamos um pequeno e rotativo jogo de pôquer acontecendo ali. Arrumamos um alto-falante para que pudéssemos ouvir os shows… Quando a pessoa que lhe precedesse começasse a tocar a primeira canção, você pararia de jogar, pegaria seu violão, desceria e ficaria pronto…" O poeta e comediante Hugh Romney (conhecido depois como Wavy Gravy) trouxe uma máquina de escrever portátil e papel, caso a inspiração tocasse um dos poetas ou compositores. De vez em quando ela o fazia.

"Uma noite, eu cheguei mais cedo do trabalho", relembra Paxton, "e Bob estava colocando os toques finais de sua *magnum opus* de três, ou quatro, ou cinco páginas. E eu disse: 'O que é isso?' E ele disse: 'Veja isso. Me diga o que você acha disso.' Então eu li e disse: 'Uau, eu adorei as imagens… isso é realmente Lord Randal, é o que é.' E ele disse: 'O que você acha que eu devo fazer com isso?'"

"Lord Randal" é uma antiga balada anglo-escocesa sobre um sujeito que vai visitar sua amante perversa e depois, pacientemente, responde às inquietas perguntas de sua mãe sobre o encontro. Paxton aconselhou Dylan a colocar uma melodia em sua versão da balada. "Se você enviá-la a algum periódico ou algo do gênero, eles irão publicá-la e ponto final." Mas se Dylan criasse uma melodia, "você teria uma canção". A conclusão de Paxton foi simples o suficiente e o resto é história, uma significante história cultural. Uma fonte confiável, Paxton foi o único músico folk em Nova York, antes de Dylan, a compor a maior parte de seu repertório com canções próprias. Então ele era, logicamente, o único amigo cuja sugestão Dylan poderia seguir numa situação como essa.

"Na noite seguinte [no Gaslight] ele levantou-se e cantou o que havia me mostrado na noite anterior, e que se chamava 'A Hard Rain's A-Gonna Fall'. E agora, quando a escuto e quando ela se encaminha para o oitavo minuto, ou algo assim, eu penso: 'O que eu fiz? No que eu estava pensando?'" Paxton, 47 anos depois, ri com prazer. "Estou brincando. Eu a considero uma maravilhosa

excentricidade.”

Paxton não pretende reivindicar demasiado crédito. Ele entende, como todos nós, que a imortal canção teria chegado até o violão de todo modo – mesmo se estivesse na China durante a sua criação. O próprio Dylan declarou certa vez que a composição de “Hard Rain” desenvolveu-se inteiramente na sala das caldeiras do Village Gate – no quarteirão de Chip Monck, próximo ao Greenwich Hotel –, e nunca menciona o conselho de Paxton, por mais que fale muito bem dele em outras ocasiões. O valor desta história, corroborada por outros, é a lembrança de que nenhum dos melhores compositores do período estava trabalhando isolado – Paxton, Seeger, Ochs, Eric Andersen, Dylan. Paxton disse que eles consideravam Dylan o “primeiro entre iguais” (este antigo paradoxo igualitário). Ouvir as melhores letras uns dos outros fazia com que todos eles quisessem escrever melhores canções.

“Hard Rain” é diferente de qualquer canção já escrita. O estudo do poeta sobre Brecht, sobre os jornais da época da Guerra Civil, Rimbaud, *Guernica* de Picasso e sobre as antigas baladas culminaram numa *artsong*, um apelo apaixonado que eliminava a estrofe permanente e a estrutura do refrão como um grande rio inundando o interior do país. É três vezes mais longa que a maioria das canções contemporâneas e as rimas são desordenadas. Quando o poeta Allen Ginsberg a ouviu pela primeira vez, verteu lágrimas de uma alegria amarga – alegria pois sabia, naquele momento, que o verdadeiro espírito de Walt Whitman havia sobrevivido intacto por cem anos; e amarga porque o cantor era testemunha de um apocalipse.

Outros sucessos artísticos daquele ano incluem “The Ballad of Donald White”, sobre um assassino que implora para ser preso pois “não consegue achar um lugar na vida” e acaba matando novamente porque não havia lugar para ele na prisão. Gil Turner, editor da *Broadside*, intitulou-a de a primeira canção folk a aplicar princípios da psicologia freudiana – “as ideias de pessoas tendo medo da vida”. No mesmo mês em que Dylan escreveu “Hard Rain”, ele compôs também a brechtiana “Ballad of Hollis Brown” para a melodia da tradicional “Pretty Polly”. Em outubro ele escreveu a trágica “John Brown”, sobre um soldado que retorna tão mutilado da batalha que sua mãe não o reconhece. Dylan compôs, ao todo, mais de trinta canções em 1962, a maioria delas após Suze Rotolo deixá-lo só em Manhattan. Três delas eram o suficiente para ilustrar sua nova maestria: “Blowin’ in the Wind”, “Don’t Think Twice, It’s All Right” e “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” – um hino pela paz e para o movimento dos direitos civis, uma duradoura canção de amor e um visionário épico sobre apocalipse e redenção.

Se Bob Dylan tivesse ido vaguear pelo México antes do Natal de 1962 e

sumido, como Ambrose Bierce fez em 1914, nós ainda nos lembraríamos dele.

COMO TÃO RARAMENTE ACONTECE, o momento de ruptura artística de Dylan naquele ano foi seguido por um *annus mirabilis* tão extraordinário em termos de carreira quanto o anterior o fora no âmbito criativo. Entre julho e dezembro de 1962, ele gravou as canções para seu próximo álbum, *The Freewheelin' Bob Dylan*, no Studio A. Por causa da força dessas canções, lançadas em maio de 1963, ele foi tomado como uma *cause célèbre*, um portavoz, um *enfant terrible* e uma fonte de renda para as mais variadas pessoas, como Albert Grossman, Joan Baez, Artie Mogull (do selo Witmark Music), inúmeros editores e escrevinhadores, apresentadores de rádio e televisão e também para o público – não necessariamente nessa ordem.

Sua resposta para toda essa atenção era peculiar e provocativa. Em 12 de maio de 1963 ele estava escalado para apresentar a cáustica "Talkin' John Birch Paranoid Blues" no The Ed Sullivan Show, um programa de variedades da rede CBS. "Eu tinha em mente tocar esta canção específica", ele relembra. "Eu a havia ensaiado e tinha corrido tudo bem. E sabia que todos em minha casa estariam me assistindo no The Ed Sullivan Show… Só o fato de estar naquele palco era um sonho tornando-se realidade. Todos sabiam disso." No último minuto, os censores ficaram receosos em relação a um possível processo judicial por parte da John Birch Society. Insistiram para que Dylan tocasse algo menos controverso – talvez uma canção dos Clancy Brothers? Então Bob Dylan guardou o violão e foi embora, virando as costas para a vitrine suprema para um artista naqueles dias, assumindo o rótulo de rebelde que marcharia ao som de seu próprio tambor.

Ele perdeu por volta de sete quilos – sua estrutura óssea deixava isso claro. Joan Baez apaixonou-se perdidamente por ele algumas semanas antes de seu aniversário de 22 anos, em maio daquele ano. Ela começou a apresentá-lo em seus concertos lotados em estádios, desanimando aqueles que pagavam para vê-la tocar sozinha. Isso melhorou o currículo de Dylan. Por meses ela continuou levando-o a seus recitais, até que ele não precisasse mais de seu patronato. Os dois tiveram um romance – amplamente divulgado como o "rei e rainha da música folk" – que, inevitavelmente, abateu Suze Rotolo, que havia voltado para morar com Dylan em meados de janeiro e saiu de seu apartamento no final de agosto.

De uma costa a outra do país – da casa de Baez em Carmel até a propriedade rural de Albert Grossman em Woodstock, até Manhattan e de volta novamente –

Dylan ia para a frente e para trás, dividido entre duas mulheres, sem o consentimento ou compreensão das duas, amando ambas de modos diferentes, inspirado, escrevendo canções de amor como “One Too Many Mornings”, “Farewell”, “Mama You Been on My Mind”, “I’ll Keep It with Mine” e “Love Is Just a Four-Letter Word”.

I said goodbye unnoticed
Pushed towards things in my own games
Drifting in and out of lifetimes
Unmentionable by name
Searching for my double, looking for
Complete evaporation to the core
Though I tried and failed at finding any door…[5]

Peter, Paul and Mary – o trio que Albert Grossman havia escolhido a dedo e preparado para o sucesso comercial – teve um êxito estrondoso com “Blowin’ in the Wind” em julho de 1963. O disco estava subindo em direção ao topo da lista de mais vendidos da *Billboard* bem a tempo para o Newport Folk Festival. Muitos dos que se lembram do festival daquele ano descrevem-no como quase uma coroação de Dylan como príncipe dos cantores folk, herdeiro do lendário Pete Seeger. Com Baez a seu lado cantando sua canção (que havia se tornado a canção de todos) “With God on Our Side”, o garoto de 22 anos era tratado como se pertencesse à realeza – com tanto apreço e reverência como qualquer um daquela sentimental comunidade com tendências esquerdistas poderia desejar. Em público ele assumia uma encantadora, evasiva, envergonhada humildade – graciosamente contrabalanceando a veneração que recebia.

Nos bastidores – para o deleite de alguns e horror de outros – ele praticava com um chicote de seis metros, cortando o ar sobre o gramado de Freebody Park, causando pequenas explosões conforme a ponta de couro rompia a velocidade do som. Por um momento, ele estava no comando.

O JOVEM QUE VIMOS NO CONCERTO do Lisner Auditorium, em dezembro de 1963, havia passado por maus bocados desde o verão daquele ano.

Logo depois de mudar-se do apartamento deles, Suze Rotolo descobriu que estava grávida. Naqueles dias o aborto era ilegal e, portanto, arriscado – era difícil, e normalmente caro, achar um médico competente que fizesse o

procedimento em uma clínica. Os dois estavam confusos sobre o que fazer, ambos querendo e não querendo o bebê. Ela lembraria mais tarde que estava se sentindo presa e que ter uma criança aumentaria aquele sentimento de sufocamento. Depois de pensar seriamente no assunto, eles decidiram não ter a criança.

O procedimento ocorreu bem, conforme o possível, sem complicações médicas, e ainda assim deixou-os exaustos e abatidos. Eles haviam iniciado o processo de separação, mas o término propriamente dito levaria ainda seis meses para acontecer – proporcionando muitas cenas dolorosas. Uma noite no apartamento da irmã, na avenida B, a desordem emocional de Suze tornou-se uma crise. “Eu era uma confusão de atordoamento, mudez e sons que não podiam mais ser contidos.” Ela havia compreendido que não havia futuro para os dois. Dylan chegaria depois à mesma conclusão: “Tinha que acabar. Ela pegou uma curva na estrada e eu peguei outra.”

Era uma estrada cheia de desvios e zigue-zagues. Ele passou a maior parte de setembro e outubro com Joan Baez na Califórnia antes de voltar a Nova York, onde tinha gravações marcadas para os dias 23 e 24. Veria Suze quando ela permitisse. No balanço final desses romances – Dylan, Rotolo e Baez – não há atribuição de culpa. É possível pensar, ao ler as memórias de Baez, que ela não sabia da existência de Rotolo. Suze estava consciente da ligação de Dylan com Baez, mas sabia que seu vínculo com o poeta havia se rompido por si próprio, um acidente da juventude dos dois, da insegurança dela e da desonestidade e do calor da súbita fama dele – que havia queimado ambos. Ele havia implorado para que ela se casasse com ele. Ela não servia para o papel de esposa de um astro, para viver calmamente em sua sombra.

“Eu não queria ser uma corda no violão de Bob Dylan.”

Enquanto houvesse sofrimento em sua vida amorosa, haveria também problemas no desenvolvimento de sua imagem pública – uma construção que ele havia mais do que preparado. A pose era convincente, mas teria uma curta vida útil. Em 25 de outubro, Andrea Svedberg entrevistou Dylan para um artigo que sairia em breve na revista *Newsweek*. Isso aconteceu no dia anterior ao seu concerto no Carnegie Hall – desta vez com os ingressos esgotados, naquele ano de triunfos –, a plataforma mais evidente na escadaria do sucesso. Ele definitivamente havia cumprido a promessa que fizera aos pais sobre seu sucesso enquanto artista. Convidou-os, então, para vê-lo se apresentar no local de maior prestígio em Nova York.

Dylan havia dito a Svedberg que não conhecia os pais, que não tinha notícia deles há anos. Então a repórter estava encantada ao descobrir mais tarde que o

senhor e a senhora Zimmerman tinham vindo ao concerto – seu filho os havia colocado num hotel de alta rotatividade na avenida Oitava. Para obter mais informações, telefonou para o irmão de Dylan em Minnesota, e David Zimmerman foi sincero com ela durante a conversa, mencionando que seu inescrutável irmão havia visitado a família em Hibbing recentemente. A repórter estava muito satisfeita em aprender todas essas novas coisas sobre o cantor folk "que tinha o dedo sobre o pulso de sua geração", pois ele havia contado a ela (com um sotaque bem diferente de seu irmão) uma triste história de abandono e alienação.

O artigo que saiu na *Newsweek* de 4 de novembro de 1963 não era o elogio exagerado que Albert Grossman e o agente de publicidade Billy James estavam esperando. Era o pior pesadelo de Dylan, a exposição do garoto judeu de classe média – com uma fantasia de vagabundo e um falso sotaque – que manipulou a mídia e foi tão longe a ponto de negar que "Bob Dylan foi Bobby Zimmerman". A acelerada locomotiva que era a carreira de Dylan havia descarrilado. Em um nicho do *show business* em que "autenticidade" tinha uma grande importância para o público, Bob Dylan havia sido exposto como um impostor. Ele estava atordoado. Depois ficou furioso, como se a própria verdade tivesse sido uma mentira e agora os mentirosos o estivessem atacando. Ele repreendeu seus agentes e todos os que tivessem falado com a mulher da *Newsweek*. Esse era o início de uma tempestuosa e combativa relação com a mídia.

Levaria mais de um ano para ele se recuperar da colisão entre Bob Dylan e Bob Zimmerman, o que conseguiu fazer reconstruindo sua arte e sua imagem de um modo tão completo que a ficção, criada por ele em 1961, importaria tão pouco para o público como importou para seus amigos em Nova York. Como Van Ronk disse: "Todos nós estávamos nos reinventando de algum modo, e se esse rapaz queria levar isso adiante um ou dois passos, quem éramos nós para julgar?" Quando descobriram que a história de Dylan sobre seu passado era uma engenhosa ficção, os cantores folk não mudaram muito sua opinião sobre ele. A mudança de forma era parte de uma tradição que remetia a Jack Elliott, Marilyn Monroe, Al Jolson e incontáveis atores e cantores que inventaram histórias sobre eles mesmos.

Entretanto, Dylan estava mortificado, tendo sido apanhado mentindo. Como poeta, talvez fosse mais sensível a isso do que um mentiroso comum. Van Ronk – que, juntamente com Suze Rotolo, ajudou-o a curar seu orgulho ferido durante aquele período embaraçoso – acreditava que Dylan nunca entendeu realmente que "ninguém liga para quem você foi antes de chegar à cidade", e, agora que estava tudo perdido, o jovem artista ainda não compreendia que, em breve,

ninguém ligaria também para o que ele *havia dito* sobre quem era antes de chegar à cidade. Ser criticado faz parte do negócio. Happy Traum relembra que "todos pensávamos que ele era um maltrapilho do Novo México, nós compramos essa história, que ele era um sujeito do sudoeste, um vagabundo ao estilo Woody Guthrie, uma versão completamente romantizada do que pensávamos ser um verdadeiro cantor folk". E Traum não sabia a verdade até que a leu na *Newsweek*. "Nós estávamos surpresos e nos divertindo um pouco com aquilo. Eu não acho que nos incomodou tanto. Era divertido pensar que ele era um garoto judeu de… Minnesota." O personagem lhe serviu bem: Dylan, Van Ronk, Jack Elliott e Happy Traum eram todos artistas. Nenhum deles valorizaria menos um homem caso ele houvesse assumido uma identidade num mundo de ilusão teatral.

Menos de três semanas depois do artigo da *Newsweek* ter "estragado a festa" de Dylan, o presidente John F. Kennedy foi assassinado em Dallas. Os sofrimentos individuais foram apanhados por uma maré de tristeza que varreu os Estados Unidos de um modo que não acontecia desde a morte de Franklin D. Roosevelt, dezoito anos atrás. Bob e Suze assistiram ao noticiário no apartamento da avenida B. Para a geração nascida nos anos 1940, aquele era o evento mais importante de suas vidas. Amigo de Dylan, o compositor Eric Andersen recorda como Kennedy havia inspirado um otimismo e um idealismo sem precedentes nas pessoas que marchavam pelos direitos civis e pela paz mundial. "Era como se o movimento inteiro fosse protegido pela sombra das asas de Kennedy, por sua autoridade como presidente – um falso senso de proteção, talvez. Porque imediatamente depois que ele morreu isso se despedaçou, os Panteras Negras, o movimento pelos direitos civis fragmentou-se, o movimento contra a guerra ficou desamparado. As pessoas estavam sempre sendo recrutadas. Quando Kennedy estava lá, isso realmente não acontecia. Debaixo da asa protetora de Kennedy, parecia um mundo completamente diferente."

Andersen, um dos quatro grandes cantores e compositores do cenário artístico do Greenwich Village (junto com Dylan, Ochs e Paxton), acredita que a música folk forneceu o som para o esplendor do início dos anos 1960. "Os jovens que cresciam naquela época estavam prontos para a mudança… e quem encabeçava isso era o movimento dos cantores e compositores." E Dylan estava na vanguarda desse movimento. "A coisa toda degringolou quando Kennedy foi assassinado", Andersen continua. "A violência era tão americana quanto uma torta de cereja… Esse tipo de existência aconchegante, quase uterina, de cantor e compositor – essas coisas mudaram. Os Beatles vieram. O cristal se partiu, ou

algo assim. Bob era meu orientador na época do alistamento, ele e Jimmy Kweskin [da famosa *jug band*].”

O que ele sugeriu?

“Bem, isso é engraçado. Nós basicamente não tínhamos proteção porque não estávamos na escola [para um deferimento educacional] e não tínhamos nenhum psiquiatra para dizer ‘ele é desqualificado para o serviço’. Quando chegava a época do exame físico, você estava por conta própria. Você tinha que ir lá e realizar a melhor interpretação da sua vida para conseguir escapar – caso contrário, era apanhado e mandado para a guerra.”

“E então?”

“Bem, Bob estava me aconselhando a tomar mescalina. Ele disse: ‘Tome mescalina, tome mescalina.’”

A DRAMÁTICA MUDANÇA de estado emocional que Eric Andersen descreveu não ocorreu de uma vez, mas durante o período de um ano da história norte-americana, 1964; e Bob Dylan havia respondido a ela – emocional e artisticamente – algumas semanas ou meses antes que a maioria das pessoas. Isto não quer dizer que ele estivesse intencionalmente liderando o movimento, mas é compreensível que muitas pessoas achassem isso. Sua noção de tempo era sobrenatural. Ele escreveu “The Times They Are A-Changin’” um mês e meio antes da morte de Kennedy (bem como compôs “Hard Rain” um mês e meio *antes* da crise dos mísseis de Cuba). Em Washington – no dia 14 de dezembro – éramos provavelmente a terceira audiência num concerto a ouvir o hino da revolução estudantil dos anos 1960, “The Times They Are A-Changin’”. E não havia ninguém entre nós naquela data que sabia realmente o que ele pressagiava – a tragédia do Vietnã, as revoltas raciais de 1967 –, ainda que estivéssemos profundamente tocados pelo agourento aviso da canção.

Tão admirável quanto o modo como Dylan executou a canção – elevando-se acima de tudo, de um modo comovente –, e talvez a coisa mais incrível do concerto no Lisner Auditorium, é o fato de ele ter ido adiante, conforme o planejado. Os acontecimentos dos últimos quatro meses haviam deprimido e desmoralizado o cantor. Algumas pessoas da audiência talvez soubessem disso. Os incidentes das últimas 24 horas – nós saberíamos em breve – estiveram próximos de traumatizá-lo.

Ele havia bebido muito. Na noite do dia 13 de dezembro de 1963, Bob Dylan aproximou-se do American Hotel, entre a avenida Sétima e a rua 52, em Manhattan. Adentrou o esplêndido saguão com uma mistura de arrogância e

embaraço por causa da embriaguez – uma mistura perigosa. Adicione a isso uma pitada de ingenuidade política.

O Emergency Civil Liberties Committee (ECLC) o havia convidado para um jantar às seis e meia no grande salão de baile do novo e luxuoso hotel, onde estariam celebrando os 172 anos da Declaração dos Direitos dos Cidadãos. Dylan seria agraciado com o prêmio anual por seu notável serviço à causa dos direitos civis. O vencedor anterior do Tom Paine Award fora o filósofo e pacifista inglês Bertrand Russell. Mesmo não sendo um homem humilde – ao menos aos 22 anos –, Dylan deve ter reconhecido que aquilo estava um pouco além de seu nível, se não de seu universo. A exposição que sofreu na revista *Newsweek* estava fresca na mente de todos. Ele era o homem mais jovem no salão, com exceção de um ou dois garçons; os homens e mulheres mais velhos, sentados às mesas, vestiam paletós e gravatas, vestidos caros, joias e peles.

Naquela noite ele usava uma calça jeans azul, uma fina jaqueta de camurça e uma camisa esporte com o colarinho aberto sobre uma camiseta negra – estava levemente mais bem-vestido que seus amigos que, segundo ele, haviam sido barrados na porta. Essa cena não era o que ele esperava ver, mas naquele momento era difícil dizer o que ele esperava. O ECLC constituía uma força-tarefa dos representantes, autores, organizadores e simpatizantes da antiga esquerda que, como a American Civil Liberties Union (Aclu), levantava dinheiro para defender os cidadãos cujos direitos eram ameaçados pelo governo ou pelas grandes companhias. A diferença entre as duas organizações é que a Aclu pedia uma contribuição dos membros que não fizessem parte do Partido Comunista, e o ECLC não. Existiam alguns comunistas exaltados nas fileiras do ECLC e muitos outros que os aprovavam, então a organização mantinha-se resolutamente à esquerda da mais moderada Aclu.

Dylan sentou-se à mesa principal com homens trajando ternos com flores na lapela, o presidente Corliss Lamont, o autor James Baldwin, a personalidade do rádio John Henry Faulk – que havia combatido bravamente os que defendiam as "listas negras" contra os comunistas – e o diretor Clark Foreman, que entregaria o prêmio, o retrato emoldurado de Tom Paine. Dylan bebia mais e mais para acalmar os nervos. Recusava a comida. Precisava de um cigarro. Perscrutando as 1.400 pessoas que haviam se reunido para homenagear Tom Paine, Bob Dylan e a elas mesmas, ele queria fugir dali. Ele recordaria mais tarde: "Eu olhei para baixo, do tablado, e vi um monte de gente que não tinha nada a ver com minhas opiniões políticas. Olhei para baixo e fiquei assustado."

Apesar dos esforços de Dave Van Ronk e Suze Rotolo – e talvez por causa deles – a compreensão de Dylan sobre política era escassa. Era uma

compreensão tão ingênua quanto era profundo o seu entendimento sobre a natureza humana. Ele conhecia o coração dos homens e das mulheres e começava a compreender o funcionamento dos grupos de pessoas (o mundo do boxe, as empresas de mineração, a luta de classes que matou Medgar Evers), as forças sociais, os efeitos do poder, do dinheiro e da influência. Mas a política prática – a indispensável e corajosa ciência de guiar ou influenciar o governo – estava além de sua compreensão.

Dylan era um dos muitos norte-americanos que lamentavam a morte de Kennedy enquanto se afligiam com nossos conflitos com Cuba – da invasão da baía dos Porcos até a crise dos mísseis e o embargo do país. O assassino Lee Harvey Oswald, certa vez, havia ajudado a distribuir panfletos para o Fair Play for Cuba Committee em Nova Orleans. Suze Rotolo manteve-se firme contra o embargo – acreditando que ele violava nossas liberdades civis – e Dylan fez o mesmo. Ele se considerava um amigo de Phillip Luce, que liderou um grupo de estudantes a Cuba como forma de protesto. Parecia uma questão simples, rotineira, e se Oswald tivesse sido desajustado a respeito de outros assuntos, ao menos ele desejava uma política justa em relação a Cuba. Algumas pessoas acreditavam que se nosso governo não houvesse criado o desastre da baía dos Porcos, Oswald talvez não tivesse atirado no presidente.

Então, o homem que estava prestes a receber o Tom Paine Award tinha uma opinião ou duas sobre Cuba. E ele tinha outras ideias sobre as dinâmicas sociais que eram tão finamente harmonizadas que o permitiram escrever as canções de protesto pelas quais estava sendo homenageado. “Only a Pawn in Their Game” e “Who Killed Davey Moore?” demonstravam que atos de violência e injustiça resultam não de indivíduos depravados, e sim do comportamento do grupo, de cooperação ativa e passiva. Éramos todos responsáveis, éramos todos mais ou menos culpados; havia um pouco do assassino em cada um de nós. Essa não é uma ideia política – é uma crença filosófica e religiosa, útil a poetas dramáticos como Brecht, Shakespeare e Robert Browning e a alguns santos e mártires.

Outra coisa que Dylan tinha em mente logo após o desastre na *Newsweek* era a possibilidade de estar sendo usado. O ECLC o havia escolhido só porque ele estava sob os holofotes: na arena onde a comissão desejava ter influência, Dylan já era um nome rentável, a voz de uma geração de jovens descontentes. O comitê ganharia se o fizesse juntar-se à causa. Enquanto Dylan sabia pouco sobre os princípios políticos e sobre a história do grupo, ele sabia que eles eram a “antiga esquerda” e que não se constrangiam com suas conexões comunistas. Um homem não precisa de sofisticação política para suspeitar que está sendo usado, e Dylan era astuto o suficiente para saber que havia se metido num embaraço.

O agraciado pelo Tom Paine Award ficou de pé – de modo relutante e incerto – para dirigir-se às pessoas no salão. “Eu não tenho um violão aqui, mas ainda assim posso falar. Eu gostaria de aceitar o Tom Paine Award em nome de todos aqueles que foram para Cuba.” Ele deveria ter parado ali, e sentado – isso teria parecido peculiar o suficiente, a menção gratuita a Cuba. Eles teriam aplaudido e ido embora para casa contentes. Mas o orador animava-se com o tema de seu discurso, que era um hino em honra aos jovens protestantes contra o embargo e às glórias da juventude. Isso o levou a refletir sobre a impertinência da velhice. “Vocês deveriam estar na praia… Este não é um mundo para pessoas velhas… As pessoas velhas, quando seus cabelos param de crescer [quando começam a perdê-lo], *elas* deviam ir embora.” Eles riram incomodados, dando ao convidado de honra o privilégio de uma piada à custa deles próprios.

Mas então Dylan continuou a dizer que as mesmas pessoas velhas não tinham nenhum entendimento sobre raça, que eram obcecadas por branco e preto, por vermelho e amarelo, enquanto ele não tinha esse problema. De sua onisciente posição no palco ele falou de modo desconexo, registrando estranhos presentes que as pessoas trazem para o astro nos bastidores: as chaves para o baú de um general, um prendedor de gravata de um líder nazista, o símbolo de um abrigo nuclear, todos roubados *para ele*, todos – de alguma maneira – transmitindo a mensagem de que “não existe mais preto e branco, esquerda e direita para mim… Estou tentando seguir em frente sem pensar em nada tão trivial como política”. Nesse momento ele, provavelmente, *ainda* poderia voltar a seu lugar sem ter causado tanto mal-estar, e ainda teria tido sucesso em se distanciar da ECLC e de qualquer ponto de vista político que, em sua cabeça, o comitê representava.

Infelizmente, Dylan ainda não havia acabado seu discurso. “Eu quero aceitar esse prêmio… em meu nome, mas eu realmente não estou aceitando em meu nome e não o estou aceitando em nome de nenhum grupo, nenhum grupo de negros ou qualquer outro tipo de grupo.” Então ele ofereceu outras centenas de palavras sobre os negros não serem negros, amigos serem amigos, amigos que não usavam ternos e “inflexível” apoio e louvor em nome de “Phillip Luce, que liderou o grupo até Cuba e todas as pessoas deveriam ir a Cuba. Eu não vejo a razão de alguém não poder ir a Cuba”. Dylan estava chovendo no molhado. Ele acreditava que os membros da esquerda do ECLC admiravam a política norte-americana em relação a Cuba? Ou que defendiam o racismo? Ele deveria ter se sentado e eles ainda o teriam aplaudido, perdoando a empolgação da juventude por sua sinceridade, se não por seus sentimentos imponderados. Mas o trem ia ladeira abaixo e o guarda-freio só balançava a cabeça.

“Eu tenho que admitir que o homem que atirou no presidente Kennedy, Lee Oswald, não sei exatamente onde – o que ele pensou que estava fazendo, mas eu tenho que admitir, honestamente, que eu também –, eu vejo algo de mim nele. Eu não acho que poderia ir tão longe. Mas eu tenho que ser sincero e dizer que vejo coisas que ele sentiu em mim… não para ir tão longe e atirar.” Alguém deveria tê-lo chutado por debaixo da mesa. O presidente havia sido assassinado há apenas três semanas. A audiência de velhos liberais, que estava sentada paciente e educadamente enquanto Dylan fazia piadas às suas custas, começou a assobiar e vaiar quando ele se posicionou contra o mártir. A essa altura, Clark Foreman e Corliss Lamont estavam preparados com o “gancho”, caso Dylan fosse ainda mais longe.

“Vocês podem vaiar, mas as vaias não têm nada a ver com isso. É só… Eu só… Eu tenho que dizer a vocês, caras. São os Direitos do Cidadão, liberdade de expressão.” Ele, sumariamente, aceitou o prêmio em nome de James Foreman, do Students Nonviolent Coordinating Committee, e dos que protestaram contra o embargo, e sentou em meio a uma rajada de assobios, aplausos dispersos e vaias.

Dylan havia dito sobre Lee Harvey Oswald: *Eu vi algo de mim mesmo nele*. Isso era provavelmente verdade, neste caso em particular e de forma abstrata. Dylan e Oswald viam o embargo a Cuba do mesmo modo, como uma violação dos direitos humanos. E tudo sobre o processo de educação de Dylan como poeta dramático o ensinou a identificar-se com a vítima e com o criminoso. Se havia meia dúzia de pessoas no salão que entenderam isso – e o falecido James Baldwin deve ser contado entre elas –, ainda assim seria apenas uma pequena onda no oceano de ultraje e desgosto. Naquela época e naquele lugar não havia quase nada que Dylan pudesse ter dito que fosse mais ofensivo.

Durante dez minutos da noite de sexta-feira, dia 13, ele havia definido sua posição política para o resto de sua vida.

Em algum momento no dia seguinte, de ressaca, arrependido, Dylan pegou o violão e a mala e viajou para Washington, D.C., na camionete Ford azul. Naquela noite, ele deu um dos grandes concertos de sua carreira para uma audiência de 1.500 pessoas.

---

1 Trata-se da música conhecida como “Acne”, de Eric Von Schmidt.

2 “Você disse que me convidaria/ Para o baile de formatura/ Descobriu que eu tenho acne/ Agora você não me convidará/ Para o baile de formatura…”

3 Brincadeira do autor com as palavras inglesas “*gross*” (grosseiro, vulgar) e “*man*” (homem).

4 “Se hoje não fosse uma estrada sem fim,/ Se esta noite não fosse uma trilha tortuosa,/ Se amanhã não fosse um tempo tão longo,/ Então estar só não significaria nada para você.”

5 “Eu disse adeus despercebido/ Empurrado em direção às coisas em meus próprios jogos/ Sendo levado

para dentro e para fora de vidas/ Não mencionáveis pelo nome/ Buscando meu duplo, procurando por/ Uma evaporação completa para o núcleo/ Embora eu tenha tentado e falhado em encontrar qualquer porta…”

PARTE II

Madison Square Garden, 1974



6. Nova York, 1974

O MADISON SQUARE GARDEN, uma cavernosa e colossal arena construída acima da Pennsylvania Station, entre a rua 34 e a avenida Sétima, comporta 20.344 espectadores. Na noite de 30 de janeiro de 1974 o estádio estava lotado, todos os ingressos vendidos para ver Bob Dylan e a The Band.

Estava nublado e frio – cerca de um grau negativo – quando nos aproximávamos do estádio segurando nossos ingressos. Passamos por cantores hare krishna de cabeça rapada vestindo mantos, por um bando de malabaristas e por vendedores de suvenir. Não só todos os ingressos para aquela noite haviam sido vendidos, como também para cada pessoa no Madison Square Garden havia outras cinco que queriam estar lá. Era o paraíso para os cambistas: ingressos que custavam 9,50 dólares estavam sendo vendidos por um valor entre cinquenta e 75 dólares. Tudo isso para ver Bob Dylan em Manhattan pela primeira vez desde outubro de 1965.

Ele não dava um concerto solo aqui desde seu acidente de motocicleta em julho de 1966. Dylan parou de sair em turnês justamente no auge das suas próprias – uma atitude sem precedentes. Agora, com 32 anos, ele faria quarenta grandes shows em 21 cidades – um retorno à América do Norte, com previsão de lucro de cinco milhões de dólares, um recorde para este ramo do entretenimento. Duas noites antes, no mesmo Madison Square Garden, Muhammad Ali ganhara 72 mil dólares por minuto ao vencer a decisão do campeonato mundial de boxe, uma luta de doze *rounds*, sobre Joe Frazier – 2,6 milhões de dólares por uma noite de trabalho no mesmo local, mas que incluía também o valor pago pelos espectadores da TV a cabo por todo o país. Comprar um ingresso para ver Dylan, uma lenda mais evasiva, era bem mais difícil.

Minha irmã tornara-se repórter do *New York Post*, e conseguiu então um par de ingressos para a trigésima fileira a partir do palco.

O palco era enorme, bem como o equipamento de som. Antes de suas luzes multicoloridas serem ativadas, ele parecia o Stonehenge numa noite sem lua. Os imensos amplificadores negros e as enormes caixas de som que assomavam no palco destruiriam a noção de perspectiva. Um homem enorme teria parecido pequeno naquele palco, e Bob Dylan – que trajava calças negras, casaco esporte preto e um cinto de pano em volta da cintura – parecia minúsculo. Ele entrou

pelo lado esquerdo, atrás do guitarrista Robbie Robertson e do cantor e pianista Richard Manuel, logo depois do magricela Levon Helm ter assumido seu posto na bateria e do desajeitado Garth Hudson ter se sentado na frente de seu teclado. Rick Danko ajeitava seu baixo.

A plateia estava de pé, aplaudindo, gritando para receber Bob Dylan de volta ao lar. Minha irmã – que tinha olhos afiados para rostos famosos – notou que à nossa frente estavam sentados Jack Nicholson e Bette Midler, John Lennon e Yoko Ono, James Taylor e Carly Simon, Paul Simon, Mary Travers (de Peter, Paul and Mary), Dick Cavett e Judy Collins. Eu estava feliz de saber que Dylan havia providenciado ingressos para minha amiga Nora Guthrie e sua mãe, Marjorie – a viúva de Woody. Mike Porco, que dera a Dylan seu primeiro trabalho importante no Gerde's, estava lá, bem como Happy Traum e seu amigo, o poeta Allen Ginsberg. Todos tinham vindo para dar boas-vindas ao trovador. Apesar de Dylan estar morando em Los Angeles, ele havia dito a um jornalista que era apenas temporariamente – Nova York seria sempre seu lar.

Sem perder tempo com saudações ou sentimentalismos, a The Band começou com tudo, guiada pela guitarra de Robertson na introdução de "Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine)" – tocada numa velocidade vertiginosa.

You say you love me
And you're thinkin' of me,
But you know you could be wrong…[1]

Realmente, qualquer um que achasse estar pensando em Bob Dylan provavelmente estava errado. Sua voz parecia mais profunda e menos melódica do que lembrávamos, mais declamatória. Ele rosnava e gritava as palavras desafiadoramente, "elevando" a palavra "*wrong*" a alguns tons acima da nota esperada, fazendo com que soasse mais como uma fala do que como uma canção.

I'm just gonna let you pass,
Yes, and I'll go last
Then time will tell who fell
And who's been left behind
When you go your way and I go mine.[2]

Não era somente emocionante, era profundamente comovente: emocionante

ouvir a voz dele, ao vivo, depois de onze anos, e comovente porque a canção fala sobre partida, separação e mudança. Dylan não fazia segredo sobre seu rancor em relação ao passado, e agora, com 25 anos, eu podia entender as letras que significavam pouco quando eu tinha dezessete. A poesia cresce com você. Esta canção fora escrita para *Blonde on Blonde* (1966), o brilhante e incrivelmente enérgico álbum de rock lançado dois meses antes do acidente de motocicleta de Dylan e de seu subsequente isolamento. Ele diria que a canção foi "provavelmente escrita após um relacionamento decepcionante de que tive sorte de ter escapado sem um nariz quebrado". O comentário nitidamente se aplica à relação de Dylan com seu público na América, Europa e Austrália. Os puristas do folk chamaram-no de Judas. Os fãs de rock estavam perplexos com a densidade de suas letras, com a duração das canções e com o fato de não conseguirem dançar com a maioria delas. Desde a primeira vez em que tocou guitarra elétrica – no Newport Folk Festival, em 25 de julho de 1965 – até a data do acidente (29 de julho de 1966), o cantor folk/astro do rock esteve numa intensa batalha em duas frentes contra uma audiência que não conseguia decidir se o amava ou o odiava.

Agora ele retornava a Nova York em triunfo, para uma celebração do amor. George Vecsey, que cobria a turnê e escrevia longas resenhas para o *New York Times*, entrevistou um jovem em Uniondale, Long Island, num dos shows, duas noites antes. "É uma peregrinação", disse ele. "Eu devia estar andando de joelhos." Este fervor é curioso quando se considera que o objeto de toda essa adoração tem apenas 32 anos e dificilmente quis que isso acontecesse.

Vecsey e outros jornalistas (incluindo dois que também escreviam para o *Times*) estavam intrigados com o fato de que a maioria da audiência parecia ter 21 anos ou menos. "Isso foi, de alguma forma, uma surpresa para aqueles que previram que a 'geração mais velha' de fãs de Dylan deixaria os filhos com uma babá e iria assistir ao seu herói de outra década." O público da música popular muda rapidamente, é imprevisível. A turnê de 1974 era o primeiro sinal de que o trabalho de Dylan poderia atrair uma segunda geração de fãs, e as provas eram incontestáveis. "Os seguidores do artista", escreveu Grace Lichtenstein para o *Times*, "eram, até agora, os aficionados, não uma audiência de massa no estilo de Elvis Presley ou dos Beatles." Doze anos depois de "Blowin' in the Wind" ele finalmente atingiu o público de massa. Frank Sinatra estava com inveja. Woody Allen estava desconcertado. "Seu apelo finalmente é proporcional à sua importância", disse David Geffen, o produtor do novo álbum de Dylan, *Planet Waves*.

"O senhor Dylan despertou uma quantidade de aplausos comparável aos

recebidos por qualquer grande time que jogue no Madison Square Garden", escreveu George Vecsey. "Dois jovens dançaram de braços dados, próximos ao palco; uma garota entregou ao senhor Dylan um buquê de flores que ele aceitou com o rosto impassível." Antes que ele efetivamente terminasse "Most Likely You Go Your Way" a multidão ergueu-se para saudá-lo de pé. Quando acabou a canção, Bob Dylan, "a figura de preto, sem mudar a expressão, disse de um modo quase severo: 'Uma honra estar aqui', e muitos fãs gritaram".

Ele havia nos dado razão para acreditar que nunca mais se apresentaria naquele lugar.

AQUELES QUE ACOMPANHARAM a carreira de Bob Dylan de 1963 a 1966 fizeram-no a uma grande distância ou por conta própria. Não é possível saber disso por meio dos inúmeros livros e filmes que retratam estes anos, o período de apoteose que o mantém suspenso na memória norte-americana. Alguns o retratam como um flautista liderando um desfile bêbado de costa a costa, ou como um espirituoso anfitrião supervisionando uma festa excêntrica.

Os livros e filmes foram lançados anos após o ocorrido e transmitem apenas parte da realidade. Sua arte atuava num nicho e sua influência era desproporcional em relação à sua popularidade. O gerenciamento que Grossman deu à carreira de seu cliente não convencional foi imperioso, maximizando seu potencial a cada momento. O público de seguidores de Dylan era fragmentado e formado principalmente por intelectuais da classe média alta – incluindo os adolescentes. Se olharmos para as vendas de álbuns e para os lucros dos concertos anteriores aos dos anos 1970 fica óbvio que – como David Geffen diria – seu apelo não se equiparava à sua significância.

Ainda assim, ele estava subindo vertiginosamente, cavalgando num foguete, e nunca há espaço para mais de duas ou três pessoas montarem ao mesmo tempo – Albert Grossman, Joan Baez, Allen Ginsberg, amigos como Paul Clayton e Bob Neuwirth (o pintor e cantor folk excessivamente crítico), Victor Maymudes (seu guarda-costas e ajudante) e Sara Lownds, a futura esposa de Dylan. Suze Rotolo percebeu um elemento de "paranoia" na personalidade de seu amante, desde o início. Talvez a palavra que ela usa seja muito forte, mas conforme a fama de Dylan crescia rapidamente, em 1964, suas defesas pessoais cresciam numa proporção direta e de uma maneira característica. Ele era – como Lady Caroline Lamb diria sobre Lord Byron – louco, mau e era perigoso conhecê-lo. John Sebastian, que recusou um convite para se juntar à banda de Dylan, disse: "Você não pode chegar muito perto de Dylan. Ele brilha com uma chama tão

luminosa que pode te queimar.”

Sob a pressão da celebridade, o que começou como timidez e insegurança aos vinte anos de idade rapidamente tornou-se um sistema de elaborados mecanismos de defesa, alguns pessoais, alguns organizacionais. Suze Rotolo recorda-se que a fama veio tão repentinamente para Dylan, aos 21 anos, e o acertou com tanta força, que devemos dar crédito a ele pelo fato de “aprender como sobreviver à fama com todas as suas pressões e responsabilidades”. Isto começou em Newport com um chicote que dizia alto e claro: para trás, suas feras com dentes e garras; a defesa envolveria em breve a companhia de guarda-costas, de confidentes e de bobos da corte que andavam com ele – o que Clausewitz poderia chamar de falange –, que o protegiam do público e controlavam o acesso aos amigos e aos parceiros de negócios. A paranoia, Rotolo conclui, tornou-se um mecanismo de defesa. “Quer as pessoas pretendessem devorá-lo, quer oferecessem a si mesmas como alimento.”

Alguém espirituoso referiu-se à falange de Dylan como “*The Mind Guard”*.[3] Uma brincadeira esperta e também verdadeira: a mente precisava de proteção; era preciosa e vulnerável, e melhor uma proteção imperfeita e corrompida do que nenhuma proteção.

A companhia incluía Bobby Neuwirth, Victor Maymudes, Geno Foreman, Albert Maher, os cantores folk Paul Clayton e David Cohen, e, com frequência, Albert Grossman, especialmente quando Dylan estava tocando. Robert Neuwirth, nascido em 1939, em Akron, Ohio, era o líder da gangue e o mestre de cerimônias. Bonito, perspicaz e implacável, ele podia cortar alguém em pedaços com um insulto oportuno ou comentário mordaz para, logo em seguida, socorrer este alguém com um sorriso endiabrado. Dylan o conheceu num festival de música folk em 1961. Neuwirth estudava artes em Boston e tocava banjo à noite nos clubes. Em *Crônicas,* Dylan recorda – com admiração – a inclinação de Neuwirth para a provocação e o fato de que nem a consciência nem a etiqueta poderiam impedi-lo de fazer o que quisesse. “Ele estava numa revolta furiosa contra algo.” Contra o quê, ninguém saberia dizer. Com seu dom para o sarcasmo e para a afronta, ele poderia deixar qualquer um desequilibrado. Neuwirth era um bom guardião e ajudaria Dylan, diariamente, a julgar quem estava dentro ou fora de seu círculo exclusivo. Era um tribunal injusto, arbitrário e sem coração.

A ideia de diversão para Neuwirth era ganhar a confiança de alguém, descobrir alguma mágoa ou insegurança e subitamente anunciá-la a todos para que se divertissem. Dylan participava disso. Era tudo “de brincadeira”, é claro, mas era a baixeza das brincadeiras de escola exaltadas pelo *Teatro da crueldade*

de Artaud. Se você tivesse perdido o seu amor, seu trabalho, seu cachorro, tudo seria um bom motivo para uma rodada de drinques no Kettle of Fish. Este tipo de zombaria rabelaisiana era o grande dom de Neuwirth, apesar de ele ter outro talento. Ele poderia espalhar ressentimentos para que pudesse vir a atormentar outra pessoa. Esse Robin Goodfellow servia ao divertimento do rei.

"Foi estabelecida uma espécie de hierarquia de cavaleiros da távola redonda, príncipes de sangue", relembra Van Ronk (que não tinha nada a ver com isso), "todos prestavam homenagens ao imperador de cabeleira longa e espessa. E por causa de quem ele era, aquilo se tornou um cenário muito desagradável." Depois de Neuwirth, hierarquicamente, vinha Victor Maymudes, o gerente de turnê – um magricela de mandíbula proeminente e nariz adunco –, que era quem dirigia na maior parte do tempo. Maymudes abriu a primeira cafeteria em Los Angeles, a Unicorn, e depois tornou-se o produtor de Odetta. Nascido em 1935, filho de ativistas de esquerda, Victor era "o filósofo do Village", o homem silencioso que não precisava falar para ser entendido. Centrado, discreto, ele era o oponente de Dylan no xadrez, no bilhar e no gô – um bom jogador, mas não era páreo para o chefe.

Depois de Victor vinham os guarda-costas, o alto Geno Foreman, com sua esparsa barba castanha, e o intenso Albert Maher, um anarquista simpatizante de esquerda que liderou estudantes em Cuba durante o embargo. Formado em Harvard, ele era filho de um milionário texano. Geno era o desobediente filho de Clark Foreman, o celebrado representante dos direitos civis que Dylan ofendeu no jantar do ECLC em 1963. Joan Baez considerava Clark Foreman um pai e Geno um irmão. Dylan conheceu Geno quando ele se apresentou em Boston em 1961, um competente violonista mais conhecido, talvez, como "o homem que introduziu a maconha no estado de Massachusetts".

Todos os que andavam com Dylan carregavam bengalas do mesmo modo que usavam óculos escuros, como uma demonstração de estilo e também de intimidação. Geno levava consigo um ameaçador porrete esculpido numa raiz de árvore, que podia libertar os miolos de um homem com um só golpe. Foreman dera a Dylan o chicote que ele brandia em Newport em 1963, e logo depois Dylan deixou o chicote de lado e contratou Geno para protegê-lo de fãs excessivamente zelosos.

Esse era o fiel círculo íntimo de um grupo que também incluía Albert Grossman, o agente que preenchia os cheques, fazia as reservas e ia e vinha quando bem entendia. Com uma propriedade em Woodstock e um apartamento em Nova York, ele exercia com frequência o papel de anfitrião para o grupo. Grossman encorajava a atitude e a maneira como eles se portavam como um clã,

acreditando que um astro precisava de proteção e também de cuidado e apoio extraordinários. Ele era apaixonado pela música e comprometido com o melhor do melhor enquanto isso fizesse soar a caixa registradora. Como uma galinha que deitava sobre os ovos de ouro, Grossman pensava que Bob Dylan deveria ter o que fosse preciso – ao menos temporariamente – para mantê-lo feliz e produtivo.

A meia-vida de um astro pop é breve e lucrativa. Os agentes fazem de tudo para agradá-los. Dylan não era tão desregrado quanto Billie Holiday, não era tão ganancioso como Benny Goodman e nem tão lascivo como Errol Flynn. Ele não era um glutão, como Elvis. Mas precisava de uma mistura peculiar de privacidade e companhia, sinceridade e adulação, que era difícil de ser cultivada. Happy Traum tinha a impressão de que "Albert começou a construir um muro em volta de Bob, essa camada protetora que você tinha que ter – você tinha que ter a chave certa para conseguir entrar porque estava realmente trancada". Isso começou, diz Traum, "por volta da época de 'Mr. Tambourine Man', quando Bob começou a superar a pequena cena folk do Greenwich Village e conquistar um público que o adorava. Repentinamente ele tornou-se inacessível … Havia guarda-costas … como um muro ao seu redor. Então aquilo se tornou um séquito, os caras … que participavam do círculo íntimo e que estavam olhando para aqueles que tentavam entrar. Não era algo bonito de se ver".

Grossman, um dos agentes mais bem-sucedidos da história do entretenimento norte-americano, nitidamente dividia o mundo dos homens em dois campos: os amigos de seus clientes e os inimigos de seus clientes. Ou você estava em um ou estava em outro, e se você não houvesse provado sua lealdade recentemente ficaria sob suspeita. Rotolo recorda-se que Grossman, Dylan e Neuwirth tinham um raro talento para encarar uma pessoa; o olhar de qualquer um deles poderia diminuir a temperatura do lugar e acabar com uma conversa. O gordo Albert – com ou sem o seu charuto cubano, sua garrafa de Château Lafite e sua mão prestes a financiar algo ou parar de fazê-lo – tinha um dos grandes olhares de todos os tempos. O de Dylan era muito bom ("o olhar de milhares de milhas"), mas o de Albert era profissional, a consumação de anos de esforço e desconfiança furiosa. As pessoas interpretavam seu olhar de muitas maneiras, mas ele realmente significava uma coisa: o que você poderia dizer ou fazer para provar para mim *que está conosco e não contra nós*? Levando em conta que a questão se originava de uma fonte de poder esmagadora, geralmente tinha o efeito de silenciar seu receptor e de congelar instantaneamente a maioria das pessoas à sua volta.

Ninguém pode medir quanto o comportamento social de Dylan foi

influenciado por Albert Grossman. Isso sem falar também em sua visão de negócios. Grossman aconselhou-o a mudar seu nome oficialmente, o que ele fez em agosto de 1962. Há os que acreditam que o círculo íntimo de Dylan – com sua estrita hierarquia e esnobismo –, os óculos escuros, o sarcasmo e até a crescente relutância de Dylan em sorrir para as câmeras faziam parte de uma encenação orquestrada por Grossman. Uma encenação que despertava interesse, sem dúvida, o jovem indignado e sua mística – este papel consagrou Dylan como o mais *cool* dos artistas descolados dos anos 1960. Não há como negar o sucesso. Grossman já era bem-sucedido antes de assinar com Dylan. O agente tinha quinze anos a mais que seu ingênuo e impulsivo cliente e uma vasta experiência no implacável negócio da música. Dylan – que havia internalizado o modelo militar de Clausewitz – tinha o bom-senso de seguir o conselho de um perito em tática.

É ainda mais provável que Dylan e Grossman fossem como uma só mente no começo dos anos 1960: eles queriam fazer a melhor música possível e alcançar a maior audiência possível (e fazer a maior quantia de dinheiro). É justo dizer que era uma parceria adequada. Ambos teriam vendido a alma ao diabo – ou ao menos vendido a alma do *outro* ao diabo – para alcançar o sucesso. John Cohen, o brilhante cantor e fotógrafo (que formou o New Lost City Ramblers com Mike Seeger), aborda o assunto de modo sucinto: “Eu não acho que Albert manipulava Bob, porque Bob era mais estranho que Albert.” Dylan disse a um amigo nos anos 1960: “Se não fosse por Albert eu poderia estar no Bowery agora. Albert é o maior agente que já viveu em todo o século, no mundo inteiro.” Este é um forte testemunho de que Dylan aceitava os conselhos de Grossman, mesmo que não estivesse sendo “manipulado”. Talvez o aconselhamento do agente para o jovem fosse que o mundo lá fora é cruel, apesar de todo o palavrório sobre paz e amor dos cantores folk, e que para um homem na posição de Dylan o ataque seria a melhor defesa.

EM 1964, DYLAN ENCONTRAVA-SE no polo de um campo magnético. “Mr. Tambourine Man”, “It Ain’t Me, Babe” e suas outras canções de amor haviam atingido uma audiência que ia além do público folk e de um modo que suas primeiras canções não haviam conseguido. Desconhecidos que haviam sido tocados por suas canções tratavam-no como um amigo íntimo ou como um guru, desabafavam com ele, contavam as histórias de suas vidas.

Um dos membros de seu círculo íntimo, o cantor folk David Cohen, disse que “seu poder e sua mística afetavam as pessoas de uma maneira estranha”.

Simplesmente ouvindo suas gravações, Cohen disse, você pode sentir que “esse cara *entende*, esse cara *sente*, e você quer estar com ele”. Rosemary Gerrette, uma atriz australiana que teve um breve caso com Dylan, disse que “ele era Cristo revisitado”. Eric Andersen, mais realista depois de uma amizade de quarenta anos, declara que “ele tinha as vibrações mais pesadas que já senti em alguém”, uma percepção intrigante que se repete nas entrevistas com seus amigos e pessoas próximas.

Satisfeito com a fama crescente, Bob Dylan não estava feliz em ter tão pouco controle sobre as consequências dela. “Isso o assustava”, segundo Van Ronk. “Ele nunca confiou em ninguém na sua vida. Agora havia *muito* mais pessoas à sua volta para causar desconfiança.” Com 23 anos, impaciente, intrépido, ele não poderia simplesmente ficar em casa se escondendo. “A *cena* tinha que ser feita porque ele era o astro número um. O meu papel era algo como proteção”, diz David Cohen, um dos membros da falange que acompanhava Dylan em suas andanças.

Eles passavam o tempo em clubes como o Max’s Kansas City, ao redor de Dylan, ocupando uma mesa. O astro de cabelos revoltos sentava com as costas voltadas para o salão e Neuwirth de frente para ele, tendo uma vista geral do local enquanto os outros iam buscar drinques. O volume das vozes diminuía. Em questão de minutos, amigos, conhecidos e estranhos iam se aproximando da mesa, artistas famosos como Phil Ochs, Eric Andersen, Tom Paxton, Brian Jones (dos Rolling Stones) e também tietes e caçadores de autógrafos.

A tensão aumentava conforme a energia das pessoas gerava uma eletricidade perversa entre Dylan e Neuwirth. Alguém chegava muito perto, ou era atraído para perto, e os jogos começavam. “Neuwirth instigava as brincadeiras e também fazia ele mesmo muitas delas”, recorda-se Eric Andersen. Mas Dylan era quase tão habilidoso na “ginástica mental” que testava a lealdade e bania os que não eram bem-vindos e os que não eram *cool*. “Dylan era muito hostil, um cara maldoso, cruel com as pessoas”, disse David Cohen – completando rapidamente que tudo isso poderia ser explicado pelo fato de que a privacidade do poeta estava sendo invadida. As pessoas perguntavam a ele muitas questões sobre o sentido da vida, e “era muito pesado pra ele ser o centro das atenções”.

As anedotas que chegam até nós descrevendo a região do Village em meados dos anos 1960 são perturbadoras e difíceis de serem explicadas.

Brian Jones, o talentoso e intensamente sensível guitarrista inglês que fundou os Rolling Stones, idolatrava Bob Dylan. Jones era pequeno – dois centímetros menor que seu ídolo –, louro de olhos azuis e de aparência andrógina, ostentava blusas com babados eduardianos e cachecóis brilhantes. Ele era notoriamente

volúvel, carente e viciado em drogas. Aos poucos Neuwirth o conduzia pela mesa, em direção ao maestro que estava falando ao grupo.

Neuwirth deu boas-vindas ao celebrado cantor e multi-instrumentista que havia ensinado Mick Jagger a tocar gaita. Dylan mostrou os dentes. Primeiro declarou que os Stones eram uma piada – eles não podiam ser levados a sério. Disso todos poderiam rir, sendo verdade ou não, afinal, era um comentário qualquer, não arrancava pedaços. Então Dylan explicou a Jones que ele não tinha talento e que a banda, mesmo sendo uma piada, deveria substituí-lo por alguém que pudesse cantar. Isso fez Jones ficar infeliz, logo depois de ter ficado tão feliz de ver Dylan no bar. O inglês tirou o cabelo liso dos olhos, que estavam lacrimejando conforme Dylan detalhava as deficiências musicais de Jones. Jones começou a chorar. Agora todos podiam ver sua fraqueza, era uma visão terrível, as mechas lisas, as mangas rendadas, o choro – a imagem oposta à de um grupo chamado The Rolling Stones, Dylan concluiu. É possível que ele estivesse certo, Jones não parecia pertencer aos Rolling Stones, nem a este mundo, na realidade. Alguns anos depois ele seria encontrado morto no fundo de uma piscina. Há quem diga que Dylan pagou pelo luxuoso caixão de Jones. Phil Ochs, tão inseguro quanto Brian Jones, não apenas reverenciava Dylan como artista, mas também o adorava e, bem como Paul Clayton, conheceu dois lados dele. Quando se estava sozinho com Dylan ele podia ser gentil e atencioso, já em grupo – para manter as pessoas em xeque, talvez – ele se tornava sádico. Ochs, da mesma idade de Dylan, um talentosíssimo compositor – da estatura de Paxton, Andersen e Len Chandler –, era como um mártir na távola redonda, um saco de pancadas que servia para algumas risadas antes que alguém novo aparecesse. Ochs, como Paxton e Andersen, representava a competição – à medida que houvesse alguma – para a fama e a fortuna que vinham da música folk. E Dylan e companhia censuravam Ochs impiedosamente: suas letras, sua dicção, seu estilo de canto nasalado.

“Você deveria achar outra linha de trabalho, Ochs. Você não está fazendo grande coisa nessa.” Quando alguém pedia a Dylan para deixar Ochs em paz por um momento, ele ficava bravo e surpreso. “Sobre o que você quer que eu fale? Eu compro vinho pra você, tento ser seu amigo. Sobre o que você quer que eu fale? Sobre os ratos no esgoto? Sobre o nascer do sol no Hudson?”

Andersen se recorda que as pessoas sentiam-se tão intimidadas por Dylan que quase nenhuma conseguia levantar-se contra ele. Uma noite ele convidou Phil Ochs e David Cohen para ir ao seu apartamento ouvir seu novo *single*, “Can You Please Crawl Out Your Window”. Ele disse que queria a opinião deles. Cohen disse que a canção era ótima e Ochs disse que era boa apenas. A resposta de Phil

estava errada, então Bob tocou a canção mais uma vez, para dar a ele uma segunda chance. Dessa vez Phil confessou que ele realmente não gostava dela. Bob insistiu em saber exatamente o que ele queria dizer com aquilo, então Phil explicou que a canção não era tão boa quanto o material antigo de Dylan e que "comercialmente falando, não acho que venderá bem" – e tudo isso era verdade.

Dylan ruminou por um tempo. Então, eles deixaram o apartamento e deslizaram para dentro de uma limusine, com destino a um clube nos arredores da cidade.

Quando haviam percorrido alguns blocos na avenida Sexta, Dylan explodiu repentinamente, pedindo ao motorista que parasse. Quando o carro parou, encostando-se ao meio-fio, Bob Dylan disse para Phil Ochs sair. "Cai fora, Ochs. Cai fora! Você não é um cantor folk. Você é apenas um jornalista." Ochs saiu e foi embora, mas não para sempre – Dylan ainda entreteria o depressivo compositor algumas vezes durante a próxima década, antes que Ochs se enforcasse.

Até um modelo de amizade e magnanimidade como Dave Van Ronk não foi poupado. Uma noite Dylan estava bebendo com seu bando no Kettle of Fish quando, inesperadamente, voltou-se para Van Ronk e começou a aconselhá-lo sobre como gerenciar sua carreira. Era uma condescendência sem sentido. "Àquela altura", lembra-se Van Ronk, "ele havia se acostumado com todos aplaudindo qualquer ideia que surgisse em sua cabeça." O "prefeito" da rua MacDougal sentou e ouviu, educadamente. Mas sabia que Dylan estava tentando provocá-lo.

"Por que você não desiste do blues?", Dylan perguntou ao renomado *bluesman*, com quem havia aprendido sobre os aspectos mais difíceis da arte. "Você faz isso e eu produzirei seu próximo álbum, você pode ganhar uma fortuna", ele continuou, vaidosamente despertando sorrisos afetados e maliciosos na plateia que havia reunido. Dylan não era produtor. Essa era uma sugestão perniciosa, pois, por mais que fosse um ótimo músico, Van Ronk tinha pouca sorte para gravar álbuns e menos ainda para vendê-los.

Finalmente, com a dignidade que nunca o abandonou, Van Ronk empurrou sua cadeira para fora da mesa e se levantou.

"Dylan, se você é tão rico, como é que não é inteligente?" E saiu do bar.

TAIS CENAS CAUSARIAM POUCO INTERESSE se não coincidissem com uma brilhante produtividade. O *setlist* que ouvimos no Madison Square Garden em 1974 ficava cada vez mais próximo de uma lista de grandes sucessos conforme Dylan tocava

as canções. Dez das dezoito vieram do período de composição impiedoso, 1964-66. Elas são marcas registradas, selvagemente tatuadas: “It Ain’t Me, Babe”, “Ballad of a Thin Man”, “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)”. Estas canções, e outras mais, são poemas cheios de contendas, rancor e vingança.

You see me on the street
You always act surprised
You say, “How are you?” “Good luck”
But you don’t mean it

When you know as well as me
You’d rather see me paralyzed
Why don’t you just come
out once And scream it[4]

(“Positively 4th Street”)

He sits in your room, his tomb, with a fist full of tacks
Preoccupied with his vengeance
Cursing the dead that can’t answer him back
|I’m sure that he has no intentions
Of looking your way, unless it’s to say
That he needs you to test his inventions.[5]

(“Can You Please Crawl Out Your Window”)

As sessenta ou mais canções que Dylan escreveu e cantou naqueles anos estão cheias de extraordinária poesia. Mas a atitude do orador é tão fria quanto predatória, e agressiva na mesma proporção que o jovem Dylan havia sido generoso e vulnerável. É uma mudança de tom como a noite e o dia.

O cantor folk havia devorado seus companheiros no Kettle of Fish; uma solitária barracuda olha para fora de seu aquário em confusão e fúria.

---

1 “Você diz que me ama/ E que está pensando em mim,/ Mas você sabe que pode estar enganada…”

2 “Eu apenas deixarei você passar,/ E irei por último/ Então o tempo dirá quem caiu/ E quem foi deixado para trás/ Quando você seguir o seu caminho e eu o meu.”

3 “A guarda-mente”, em tradução livre.

4 “Você me encontra na rua/ Você sempre finge estar surpreso/ Você diz ‘Como vai você?’ ‘Boa sorte’/ Mas

não sinceramente// Você sabe tanto quanto eu/ Que preferiria me ver incapaz/ Por que você não abre o jogo uma vez/ E grita isso?”

5 “Ele senta-se em seu quarto, seu túmulo, com a mão cheia de tachas/ Preocupado com sua vingança/ Amaldiçoando os mortos que não podem respondê-lo/ Estou certo que ele não tem intenção/ De cruzar o seu caminho, a menos que seja para dizer/ Que precisa de você para testar suas invenções.”

7. Uma mudança drástica

NA ARTE, ASSIM COMO NA VIDA, Bob Dylan mudou tão dramaticamente entre 1963 e 1964, do afetuoso artista no Lisner Auditorium para as gravações amargas do álbum *Another Side of Bob Dylan* – canções como “It Ain’t Me, Babe” e “Ballad in Plain D” (uma narrativa melodramática sobre o seu rompimento com Rotolo) –, que a transformação pede uma explicação.

Seria a perda do amor da sua vida, que finalmente ocorreu em março de 1964? A pressão da fama o desiludiu, deixando-o amargo? Foi alguma má companhia, algo metabólico, algum medicamento errado ou os hormônios? Seria o fato de que o poder corrompe e o poder emocional que Dylan conquistou era mais corrosivo do que qualquer outro?

O número de respostas era tão grande quanto o número de testemunhas das grotescas cenas em bares, cafés e quartos de hotel pelos quais Dylan e sua falange perambulavam em meados dos anos 1960. Há duas pessoas cujas memórias são confiáveis: Eric Andersen e seu amigo, o cineasta Donn Alan Pennebaker, o mago, padrinho do cinema *verité*, que capturou Neuwirth atormentando Joan Baez e Dylan humilhando um repórter da revista *Time* no documentário *Dont Look Back*. Aos 82 anos, Pennebaker continuava ativo e sua memória dos anos 1960, muito afiada. Ele viu muito mais de Dylan e Neuwirth do que o que filmou, e eles causaram uma formidável impressão.

Visitei “Penny” – como seus amigos o chamam – em seu escritório no porão de uma casa geminada perto da Broadway, na rua 91, numa fria véspera de Natal. Pennebaker, um homem alegre e corpulento, com sobrancelhas cerradas, recostou-se em sua cadeira contra uma janela enevoada e se manifestou com longas sentenças dignas de citação. Ele havia estado por toda parte e conhecia a todos: Norman Mailer, John F. Kennedy, Jimi Hendrix, John Lennon, Marlon Brando (seu primo), James Carville – a lista parecia interminável. Ele ainda era amigo de Neuwirth, e o vira havia dois dias, na abertura de uma exposição.

Às vezes quando Penny estava falando seus olhos ficavam semicerrados. Ele inclinava-se para trás, levantando os olhos, e você sabia que ele estava viajando no tempo, olhando direto para o passado como se fosse um filme em progresso, que ainda não acabara de filmar.

Penny encontrou Dylan e Neuwirth pela primeira vez em março de 1965, no

Cedar Tavern, o número 82 da University Place, no Village. Eles se reuniram para discutir a possibilidade de fazer um documentário sobre a futura turnê de Dylan pela Inglaterra. “Neuwirth era o provocador do grupo”, Pennebaker observa. “Você tem dois caras que andam juntos, um deles mantém as coisas em movimento e o outro assiste. Dylan era quem assistia. E também pude perceber na hora que ele era do meio-oeste, que é de onde venho. Eu cresci em Chicago e tenho uma ideia do meio-oeste que alimento. Nova York é um ótimo lugar para ir, como a Disneylândia. Mas penso em todos os que vêm do meio-oeste como alguém que conheço. Neuwirth – eu nunca tive ideia de onde ele veio.”

Eu disse a Pennebaker que Neuwirth era de Akron, Ohio.

“Ele não reflete nenhum lugar”, declarou Penny. Naquela época, ele lembra, havia os “*junkies”* culturais nos Estados Unidos, que se vinculariam à cena musical ou artística e se tornariam parte dela, conhecedores de suas áreas, e “eles simplesmente estavam lá. E Bob Neuwirth era um pouco desse jeito. Eu não sabia que ele era artista plástico. Eu não sabia nem que ele era músico. Ele era muito *hip*,[6] *muito hip*. Logo de cara pude ver que para se dar bem *naquilo* era preciso estar num lugar em que eu não estava. A ideia de que se você disser *qualquer coisa* deve estar preparado para segui-la, independentemente das consequências disso. Eu nunca joguei esse jogo. Eu não sabia o suficiente para sequer *pensar* sobre isso”.

De acordo com Pennebaker, Neuwirth era um perito nos jogos mentais, e por meio deles mantinha Dylan entretido. Dylan, “por outro lado, era interessante para mim não só porque era quem assistia a isso, mas também porque eu conseguia perceber sua ingenuidade de maneiras diferentes, que me impressionavam. Eu achava que todos que conhecia haviam passado pelo mesmo processo educacional que eu. Talvez todos não tivessem lido Thomas Mann, mas Fitzgerald e Hesse, sim, eles teriam lido as coisas que pensamos ser nosso legado cultural”.

O Cedar Tavern estava quase vazio naquela noite. Mas havia uma mulher sentada sozinha na parte de trás do bar. “E imediatamente”, Pennebaker lembrou-se, “ele me perguntou: ‘Essa é a mulher de *A ópera dos três vinténs*, Lotte Lenya, a mulher que se casou com Brecht? Essa é Lotte Lenya?’” Dylan estava deslumbrado com a mulher famosa. O que acontece é que Pennebaker sabia exatamente quem Lotte Lenya era, e a mulher no Cedar Tavern não era Lenya, mas este acabou sendo um momento de revelação sobre a personalidade de Dylan. “Eu pensei: aqui está um cara que abriu certas janelas, mas que também não abriu um monte de outras. Ele dizia coisas que me deixavam surpreso pelo fato de desconhecê-las. E eu pensei: *essa* é uma pessoa

interessante – pelo fato de estar onde estava, no firmamento. Você entende? As pessoas levando-o tão a sério a ponto de mandá-lo para a Inglaterra, sabe-se lá por que motivo.” Aquele foi o momento, segundo o cineasta, em que ele “realmente abraçou o projeto”.

Ele falou sobre ver Dylan passar pelo problema de se tornar mais e mais famoso – sobre quão difícil é imaginar isso. Uma pessoa normal “não tem ideia de quão desgastante e negativo pode ser”. Pedi a ele que explicasse melhor.

“Pessoas puxando você, usando amizades influentes para chegar até você. As pessoas precisam de uma espécie de lealdade quando viajam em pequenos grupos. Todos precisam estar dispostos a uma espécie de laço de lealdade; quando alguém vem e insulta um deles, todos têm que responder.” Pennebaker enfatiza que essa era a essência do *grupo*, da “*mind guard”*, uma intimidade não usual. “Normalmente as pessoas afastam esse tipo de coisa evitando conhecer seus vizinhos e a maioria das outras pessoas à sua volta na maior parte do tempo. Não têm a responsabilidade de ter que comprar a briga.”

Pennebaker acredita que a mudança de Minnesota para Nova York causou quase um trauma em Dylan, um desgaste que o jovem artista, em sua excitação, sequer reconheceu. “Imagino que Bob tenha crescido num lugar onde foi tratado de um modo muito gentil. As pessoas à sua volta provavelmente eram do mesmo tipo de pessoas gentis que conheci em Chicago – não pessoas superagitadas. Elas eram pessoas dóceis. Mais tarde, quando ouvi a canção de Bob ‘Girl from the North Country’ percebi que ela era endereçada a alguém que ele havia perdido, que era uma dessas pessoas gentis.”

Well, if you go when the snowflakes storm
When the rivers freeze and summer ends
Please see if she’s wearing a coat so warm
To keep her from the howlin’ winds.[7]

De modo perceptivo, Pennebaker compreendeu que a canção de amor de Dylan é mais que um adeus para uma namorada – é uma despedida para uma comunidade mais gentil e amável, e também para uma parte mais gentil de si mesmo, que lá floresceu. “E agora as pessoas com as quais ele lidava eram duras porque esperavam algo. Quando você está apenas crescendo [em casa], as pessoas não esperam nada de você. Elas apenas passam o tempo com você.”

Eric Andersen concorda com Pennebaker sobre o fato de Bob Neuwirth ter sido uma ponte importante entre o antigo modo de vida de Dylan e sua nova

conduta. Andersen diz que Neuwirth “era como a Yoko Ono de Bob. Eu acho que ele expôs Dylan a coisas diferentes, coisas que ele normalmente não teria procurado… A maior qualidade que vejo em Dylan é a sua curiosidade. Talvez ela possa matar um gato, mas não ele. Essa é a beleza… o que o torna tão diferente”. Neuwirth poderia “expô-lo a universos mais contemporâneos, pois fazia parte do mundo da arte”.

Andersen apresentou Bob Neuwirth a Edie Sedgwick, uma excêntrica atriz que estrelou os filmes de Andy Warhol, e Neuwirth apresentou-a a Dylan. Andersen fez um filme com Warhol. “Andy era um ícone pop. Seu alcance era maior que o Village, maior que os concertos com Joan Baez. Bob Dylan vinha do meio-oeste e ainda havia *milhares* de novas coisas para ele ver. Neuwirth estava tentando expô-lo a coisas diferentes, e eles também passavam muito tempo juntos, então sua atitude cínica provavelmente contaminou Bob [Dylan].”

O próprio Dylan afirmou que em 1964 e 1965 sua consciência estava mudando significativamente. A multidão no Newport Folk Festival, em 1964, estava espantada com o fato de ele tocar canções como “It Ain’t Me, Babe” e “Mr. Tambourine Man” em vez dos dramas brechtianos de protesto social. A mudança do foco de Dylan, Andersen acredita, estava muito relacionada com a mudança da consciência coletiva daquele período. Ele refere-se novamente ao efeito fragmentador do assassinato de Kennedy. “Lembre-se, as coisas tornaram-se fragmentadas. Quando Johnson surgiu, pode-se dizer que os ventos estavam mudando, politicamente. Então eu penso que ele [Dylan] fragmentou-se também. Apareceu uma rachadura no vidro e proporcionou um efeito prismático.”

Then take me disappearin’ through the smoke rings of my mind
Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves,
The haunted frightened trees, out to the windy beach,
Far from the twisted reach of crazy sorrow.
Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free
Silhouetted by the sea, circled by the circus sands
With all memory and fate driven deep beneath the waves
Let me forget about today until tomorrow.[8]

(“Mr. Tambourine Man”, 1964)

“Sua escrita tornou-se mais particular conforme sua fama aumentava. Esse garoto do meio-oeste, de Minnesota. Meus pais são do meio-oeste, e ele fala igual à minha mãe! E os tipos de expressões que ele usava, ele projetava essa

ideia de uma sensibilidade que era pura, a princípio intocável. Mas então ele realmente decolou, com a música, porque ele a viu como um mecanismo de mudança. Ele poderia ir da música folk para o que amava de verdade, rhythm and blues, rock and roll…"

QUANDO D.A. PENNEBAKER estava filmando Dylan, Baez, Grossman e a falange de Dylan na turnê inglesa do final de abril de 1965, não tinha noção de que estava capturando essa "mudança na consciência" que afetava a arte e o comportamento de Bob Dylan. "Eu estava atrás de algo diferente, eu acho", disse Penny, talvez se referindo a Albert Grossman e sua campanha de conquistar a Grã-Bretanha e fazer de Bob Dylan um astro internacional. Aquela era uma época estranha para um poeta norte-americano aventurar-se no exterior. Pouco antes, Washington anunciara que bombardearia o Vietnã e haviam acontecido grandes manifestações estudantis contra a guerra, no dia 17 de abril, na capital do país. O rock and roll britânico dominava as paradas – "Satisfaction" dos Rolling Stones e "Yesterday" dos Beatles estavam zunindo nos *jukeboxes*. Pennebaker queria ver como Bob Dylan se sairia na "boa e velha Inglaterra", e como o grupo de Dylan reagiria à recepção dos ingleses.

Em primeiro lugar, Pennebaker ficou perplexo com a pouca importância que Dylan parecia dar à câmera. "O que quer que passasse em sua mente estava superando qualquer preocupação de ser observado de um modo tão pessoal. Isso incomodaria algumas pessoas, e outras, não. Isso não incomodava [John] Kennedy. Nunca incomodou James Carville. Eles eram muito arrogantes e não davam a mínima, realmente. Kennedy nunca deu a mínima para o que eu fazia. Eu poderia filmá-lo fazendo coisas completamente embaraçosas e ele nem pensaria no assunto. Você tem que se acostumar com isso." Dylan era desse jeito. "Você pensa: *essas pessoas são o topo da montanha*, você apenas as filma e elas nem notam que você está ali."

"Dylan era meio ausente", recorda-se Pennebaker. "Eu não sabia que ele havia acabado, naquele momento, uma turnê com Joan." Dylan havia acabado mais que uma turnê com Joan Baez, ele havia acabado um caso amoroso que vinha indo e voltando há dois anos, desde o Monterey Folk Festival em maio de 1963. Agora ele queria acabar o romance e transformá-lo em amizade, mas Baez estava muito apaixonada por ele e não queria deixar isso acontecer. "Ninguém me contou isso", disse Pennebaker. "Eu tinha que perceber tudo isso sozinho, ninguém me dizia nada, a não ser Albert. Ele diria: 'Nós iremos ver os Beatles esta noite. Você sabe quem são os Beatles?' 'Sim.' Mas eu não sabia muito sobre

Bob. Albert foi me deixando descobrir sozinho.”

Bob Dylan já admirava Joan Baez muito tempo antes de conhecê-la, rapidamente, no Gerde’s Folk City em 1961. Ele a havia visto um ano antes na televisão, no especial da CBS com Josh White, Cisco Houston e Lightnin’ Hopkins. Não conseguia parar de olhar para ela. Pensou que ela era misteriosamente bela, com seu longo e liso cabelo abaixo da cintura e seus grandes olhos castanhos. Sentia vertigens só de olhá-la. E sua voz de soprano! “Uma voz que espantava os maus espíritos”, ele relembra. Ela era mágica e ele sentia que “inevitavelmente se conheceriam”.

Era óbvio que eles se conheceriam, esses artistas que estavam no auge do sucesso, no pequeno mundo fechado da música folk. Em 1963 o agente de Joan, Manny Greenhill, estava procurando por material – por material de protesto, em particular – que tirasse Baez de seu estreito repertório de antigas baladas e a levasse a uma audiência maior. Num quarto de hotel, Greenhill colocou um disco de acetato de Dylan tocando suas canções para ela ouvir, e ela disse: “Eu fiquei impressionada com a genialidade daquilo tudo.” É claro que eles se conheceriam, e que ela cantaria as canções dele, algumas melhor do que ele poderia. Talvez estivesse previsto que eles se tornariam amantes, esses dois jovens atraentes, de mesma idade, numa época em que era mais provável jovens se tornarem amantes do que não se tornarem.

“Eu queria que as pessoas o ouvissem”, relembrou Baez. “Eu acho que gostávamos um do outro, e eu realmente o amava.” Suas impressões sobre Dylan, em suas memórias, são comoventes. Ela lembra de uma tarde que eles passaram num hotel, olhando para Washington Square. “Seus olhos eram tão antigos quanto Deus, e ele era tão frágil quanto uma folha de inverno…” Ela via a si mesma como “uma companheira fora da lei, rainha de seu valete, uma estrela gêmea do *underground”*. Ele era pensativo e inquieto quando estava com ela. “Suas mãos indescritivelmente brancas moviam-se constantemente: quase sempre colocando um cigarro na boca, puxando sem parar um tufo de cabelo na nuca, sempre derrubando cinzas de cigarro na jaqueta. Ele continuaria pensando, a boca se mexendo, os joelhos subindo e descendo, um de cada vez: direito, esquerdo, direito, esquerdo.” Amava seu humor seco. Ela descreve uma expressão característica de quando ele começa a rir. “Seus lábios movem-se de um sorriso genuíno para um contraído. Então, instantaneamente, ele os aperta de volta, até que uma pequena convulsão de riso os traz de volta para o sorriso…” O sorriso vacilante e contraído – no estilo do jovem Marlon Brando – tornou-se uma característica duradoura da máscara artística de Dylan, fazendo com que seu rosto lembre às vezes uma área em que a comédia e a tragédia lutam pelo

domínio.

Como Baez o adorava e admirava suas canções, queria que ele fosse tão bem-sucedido quanto ela. “Eu queria cuidar dele… Pentear seu cabelo e escovar seus dentes e levá-lo ao palco… Eu queria que o maior número possível de pessoas o ouvisse.” Assim estava ótimo para ele. Eles cantaram juntos em Newport em julho de 1963 e todos amaram. Se Baez quisesse chamá-lo para cantar com ela no Camden County Music Fair em Nova Jersey, alguns dias depois, ele não recusaria. Alegrava Joan Baez tê-lo cantando com ela no concerto em Asbury Park, no dia 10 de agosto, e em concertos em Connecticut e Massachusetts antes de introduzi-lo como convidado especial para um público de 15 mil pessoas no Forest Hills Stadium em Nova York, em 17 de agosto de 1963. As pessoas haviam pagado uma boa quantia de dinheiro para ouvir Joan Baez tocar sozinha. E ainda assim, em vez da rainha da música folk, elas ouviram Dylan bramir o épico “Hard Rain” e a dolorosa “Only a Pawn in Their Game” antes de Baez juntar-se a ele para cantar três composições de Dylan, incluindo “Blowin’ in the Wind”.

No Hollywood Bowl, em outubro, algumas pessoas da plateia protestaram educadamente contra a “versão longa” de quinze minutos da panteísta *artsong* “Lay Down Your Weary Tune”. Joan Baez não se importava com o que a multidão pensava, ainda que seu agente pudesse se importar. Ela havia alcançado seu objetivo de alavancar a carreira de Dylan.

Um ano depois, eles se apresentariam juntos novamente, mas na maioria das vezes era ele que a convidava a subir ao palco e cantar em dueto – em Newport, San Jose e São Francisco. Dylan estava satisfeito em retribuir o favor que ela havia feito a ele. Eles passaram boa parte do verão de 1964 juntos, na casa de Albert Grossman em Woodstock. Os amantes falaram de casamento, ambos ambivalentes sobre o assunto. “Felizmente”, relembra Baez, “nós dois tínhamos juízo suficiente para perceber que teria sido um completo desastre.” Talvez eles percebessem que o mesmo motivo que os juntou, uma tendência musical, poderia separá-los.

Quando Baez deixou Woodstock, Dylan convidou uma mulher mais velha para fazer companhia a ele, Sara Lownds, companheira de quarto de Sally Buhler, a namorada de Grossman. Lownds e Baez não estavam cientes da importância da outra na vida de Bob Dylan àquela altura – ou da existência do triângulo amoroso.

Em algum momento durante o inverno de 1964-65, Dylan alugou um quarto no Chelsea Hotel em Nova York, onde passava o tempo com Sara Lownds, uma deslumbrante mulher divorciada com um passado conturbado. Seu pai, um judeu

dono de ferro-velho, foi assassinado por um exfuncionário bêbado e enraivecido depois de ter perdido o emprego. O pai de Lownds levou um tiro no rosto enquanto fazia compras numa loja de doces. Lownds, nascida Shirley Marlin Noznisky – na cidade de Wilmington, Delaware, em 1939 –, casou-se com o fotógrafo Victor Lownds em Nova York, em 1960, e em outubro de 1961 deu à luz Maria Lownds. Divorciada em seguida, a vivaz e vigorosa mulher trabalhou por um curto período como modelo, garçonete e coelhinha da revista *Playboy* antes de assumir o cargo de secretária e também supervisora de escritório da Drew Associates, uma produtora de filmes da Time & Life Building.

O cineasta Robert Drew lembra dela como "extremamente graciosa e competente". Pennebaker a conheceu naquela época. Ele e seu parceiro Richard Leacock tinham "uma pequena empresa na rua 43. Ela trabalhava como um intermediário entre aquele escritório [Drew Associates], que era organizado – com pessoas especializadas, repórteres com cinegrafistas que eles contratavam e a quem não costumávamos ter acesso normalmente –, e o nosso, que era composto por meia dúzia de pessoas que havíamos trazido das ruas e que eram tão doidas quanto nós; tudo o que elas queriam fazer era filmes. E Sara era o canal de comunicação. Eu realmente gostava dela. Por um tempo ela morou com Sally".

A paixão de Dylan pela filha do judeu proprietário do ferro-velho pôs um término em seu caso com Joan Baez, a mulher que ele chamava de sua "contraparte" na música, aquela cuja voz era um perfeito complemento à sua. No início ela não sabia nada sobre Sara Lownds, apesar de Baez sofrer uma crescente tensão com seu amante enquanto eles estavam em turnê em fevereiro de 1965. Princeton, Newark, Buffalo, Pittsburgh – no fim da turnê, no final de março, eles estavam em quartos de hotel separados. Tinham desavenças por causa de política. Ele criticava o ativismo dela, chamando-a de ingênua, já ela o repreendia por se negar a "assumir responsabilidade" pelos jovens que buscavam nele um guia. Ele estava ficando mais interessado em rock and roll, o que a deixava de lado. Apesar de suas diferenças, Dylan achou difícil abandonar sua parceira artística, quase tão difícil quanto acabar o relacionamento com Suze Rotolo. No final de março, ele se juntou a Sara em Woodstock, mas em meados de abril estava novamente com Joan, que ficou com ele até o momento em que teve que voltar ao trabalho, aos concertos na costa oeste.

Independentemente de qualquer outro sentimento que possa ter sentido em relação a Baez, ele poderia estar certo sobre sua devoção e sobre uma amizade que só pode acontecer entre iguais. Por ora ela era sua igual no mundo para o qual eles mudaram. Joan Baez representou uma tradição musical e um conjunto

de valores que o haviam formado e que ele estava rapidamente superando. Em Nova York ele havia fumado maconha com os Beatles. Em janeiro, começou a gravar canções com uma guitarra e com o acompanhamento de uma banda de rock – canções como “Maggie’s Farm” e “Subterranean Homesick Blues”.

Johnny’s in the basement
Mixing up the medicine
I’m on the pavement
Thinking about the government
The man in the trench coat
Badge out, laid off
Says he’s got a bad cough
Wants to get paid off[9]

Não havia, nesse mundo, um jeito de fazer isso passar por música folk: era rock de primeira grandeza, moderníssimo, pronto para as ruas. O fato de também ser poesia de primeira ordem não serviria de desculpas aos críticos que ficaram desconcertados com a batida.

Em março daquele ano, por volta da época em que Pennebaker se reuniu com Bob Dylan para discutir a turnê da Inglaterra, os fãs de folk foram assaltados pelo curioso som de seu herói cantando rock no *jukebox*. “Subterranean Homesick Blues” havia sido lançada como um *single*. Quando um jornalista do *L.A. Press* o questionou sobre a mudança, Dylan disse: “Eu prefiro ouvir Jimmy Reed ou Howlin’ Wolf, cara, ou os Beatles, ou Françoise Hardy, do que qualquer cantor de protesto… Claro, você pode fazer todo tipo de canções de protesto e colocá-las num álbum da Folkways. Mas quem irá ouvi-las? As pessoas que as ouvem concordarão com você, de todo modo.” O entrevistador mencionou o fato de que as revistas de música folk e muitos dos fãs e artistas da música folk o estavam insultando. Sua explicação era simples: “É que eu sou bem-sucedido e eles querem ser bem-sucedidos, cara. É inveja.”

Uma pessoa sobre a qual Dylan podia ter certeza que não tinha inveja dele era a rainha dos cantores folk, Joan Baez. Ela o amava e era bem-sucedida. Essa era provavelmente a razão pela qual ele a convidou para acompanhá-lo à Inglaterra. Na véspera de uma grande turnê num país estrangeiro, na qual estaria tocando somente “música folk” acústica – um estilo que ele havia começado a depreciar, chamando de irrelevante –, o poeta de 23 anos estava, compreensivelmente, ansioso. Baez estaria com ele, independentemente do que acontecesse. Ela o

ajudaria a passar por isso.

A razão de Baez ter aceitado o convite de última hora (ela teve que cancelar alguns concertos para poder viajar) é menos evidente. Eles ainda eram amantes, apesar do relacionamento estar no limbo. Ela sempre achou difícil dizer não a ele. Anos depois ela explicou que em 1964 deveria fazer uma turnê pela Inglaterra, e "no meio disso tudo a fama de Bob veio tão rapidamente que, alguns meses depois, pensávamos em ir juntos e dividir os concertos". Evidentemente Grossman e Greenhill planejavam que aquela turnê norte-americana que fizeram juntos continuasse na Inglaterra em abril, mas em 1965 ele já era mais famoso que ela.

Um artigo publicado num jornal de música britânico, em 9 de janeiro de 1965, intitulado "beatles dizem: dylan mostra o caminho" inaugurou a "Dylanmania" nas ilhas britânicas, uma febre que passou despercebida, a princípio, do outro lado do Atlântico – excetuando as pessoas que ganhavam a vida com este fenômeno. Para Dylan, não fazia mais sentido para os seus negócios dividir o palco com Joan Baez na Inglaterra, independentemente de seus novos pensamentos sobre estética.

Talvez ele a estivesse enganando. De alguma forma, ela acreditava que Dylan planejava convidá-la para cantarem juntos. "Eu pensei que ele faria o que fiz com ele, que iria me apresentar, e isso seria muito bom para mim porque eu nunca havia cantado na Inglaterra antes." Mais tarde ele negou que a iludia: "Eu disse a ela quando ainda estávamos nos Estados Unidos – que ela não poderia cantar comigo. Eu disse a ela antes de partirmos. E ela veio como uma gatinha… Eu posso me ajustar à música dela, mas ela não pode se ajustar à minha música, ao meu show. Teria sido estúpido. Ela não teria acrescentado nada e seria como enganar a audiência." Conforme os filmes e gravações da turnê inglesa revelam, Dylan está certo. As execuções das músicas que ele ofereceu naquela primavera eram sombrias, hipnóticas e intensamente pessoais – um *tour de force* de um homem só. Elas não deixavam espaço para o romantismo folk e as sérias convicções políticas de Joan Baez.

"Ei, claro, claro, venha para a Europa, você pode me ajudar", é o que ela se lembra dele falando. "Eu pensei que significava que cantaria com ele, e provavelmente pensei também que, de início, ele havia planejado isso e depois mudado de ideia." Mas a ideia de Dylan sobre ela ajudando-o não tinha nada a ver com cantar. Ele a queria lá para lhe dar segurança, para reafirmar sua credibilidade como cantor folk e ajudá-lo a criar interferência contra uma imprensa cada vez mais hostil.

O que Pennebaker viu – o que ele chama de "alheamento" de Dylan – era o

desfecho de um caso de amor sob a pressão da Dylanmania na Inglaterra. Como Baez disse depois ao escritor Anthony Scaduto: “Eu devia ter entendido a sua personalidade e como ele se sentiria… Eu acho que, quando o avião pousou na Inglaterra, Bobby estava aflito porque tinha medo e queria que eu estivesse a seu lado.” Ela não percebeu isso imediatamente. Baez andou três metros atrás dele, através de uma constelação de *flashes*, pois não queria “se impor durante o momento dele”. Muitas vezes ele pediu ajuda a ela, antes ou depois de uma coletiva de imprensa. “Talvez eu devesse ter feito, porque talvez ele precisasse de mim naquele momento.” Mas ela não ajudou porque não queria interrompê-lo. “Então, depois ele nunca mais pediu, então eu nunca mais o vi.” Ela não se encontrou com ele em particular, mas apareceu no quarto de hotel onde Dylan, Grossman e Neuwirth estavam entretendo a nata do folk inglês e do mundo do rock, “aquela cena estúpida e revoltante” – como ela a chamava – em que as pessoas falavam bobagens, bebiam, se drogavam, veneravam Bob Dylan e atiravam pratos pelas janelas.

“O que quer que tenha acontecido na mente de Bobby”, Baez diria a Scaduto seis anos depois, “eu nunca o tinha visto menos são do que quando ele estava na Inglaterra – ele estava arruinado fisicamente e não me convidava ao palco para cantar com ele. Eu me sentia realmente surpresa, e muito, muito magoada.” Pennebaker filmou uma cena particularmente infame em *Dont Look Back*, na qual Dylan e Neuwirth atormentavam Baez e caçoavam da sua aparência, e ela sorria bravamente, segurando as lágrimas. “Eu não poderia acreditar que ele estava sendo tão pernicioso.” O filme captura o momento em que ela o beija na cabeça e vai embora do quarto de hotel e de sua vida. Sara Lownds ocuparia o seu lugar na cama dele, mas ninguém poderia substituí-la no palco, sua contraparte e sua igual. Juntos eles eram mágicos.

Tom Paxton e sua mulher, Midge, estavam presentes na famosa festa que Dylan promoveu no Savoy Hotel em Londres – aquela em que Dylan ficou enfurecido por causa de algum idiota que jogou um copo pela janela. Paxton me disse que estava tão estarrecido com a situação, “uma festa horrível, horrível… nós nos comprometemos a ficar longe do alcance da câmera. Não era o melhor momento de Bob Neuwirth, ele estava realmente se comportando muito mal”. Perguntei a Paxton em que medida as drogas, particularmente as anfetaminas, alimentavam o descontrole. “Eu não sei. Tudo que sei é que essas pessoas ao redor de Bob, que certamente o estavam encorajando, se comportavam muito mal e com *a aprovação dele*.”

Pennebaker não planejou fazer um filme sobre um astro do rock em declínio. Ele disse que foi para a Inglaterra com uma câmera na mão e sem preconceitos,

apesar de sua preferência estética pelos dramas de Henrik Ibsen. Se fosse bem-sucedido, Penny acreditava, qualquer história que ele viesse a contar poderia ter o poder de um drama do grande dramaturgo norueguês. Décadas depois, ele não perdeu o sentimento de admiração pelo que viu através de sua câmera. Não só Dylan e sua comitiva, mas também o público inglês que os recebeu.

"Era um mundo maior do que o que Dylan esperava. E não só os concertos. Por um lado eles não significavam nada, até o entediavam um pouco, porque ele só tinha que ir lá e fazê-los. E as pessoas davam uma enorme importância àquilo. Foi difícil para ele se afastar disso e dizer: 'Esperem! Eu quero fazer outra coisa!'"

Conforme a turnê avançava, um fenômeno diferente de tudo o que o cineasta havia visto ocorria nas províncias inglesas. A comitiva norte-americana apareceria numa cidade pequena como Newcastle, onde *não havia sinal* de que Dylan se apresentaria. Não havia nenhuma divulgação acontecendo, "nada de pôsteres, propagandas, nada. E haveria pessoas, quarenta pessoas sentadas no lado de fora dos anfiteatros, nos degraus, como um conselho druida, esperando por nós. Era uma coisa engraçada, eu pensava: As pessoas sabem de algo que eu não sei ainda? É melhor eu ter cuidado". Os grupos de pessoas aumentavam enquanto a turnê ia em direção ao campo, eles tornavam-se multidões. "Estava acontecendo algo que nunca havia acontecido em minha vida – eu imagino –, então eu estava interessado em apenas observar. Isso é o que eu havia aprendido a fazer. Eu observava sem pensar no que fazer, ou até no que isso ia resultar, observava só para mim mesmo. Eu estava tentando entender o que é que me interessava ali, *por que* eu estava interessado nisso?"

A resposta é simples. Dylan é sempre interessante em *Dont Look Back*. Você não consegue tirar os olhos dele porque ele consome a energia do que acontece ao seu redor.

Eric Andersen, de fato, acredita que Dylan é completamente diferente do resto de nós. "Ele é um ser humano vivo, e eu acho que ele deve *lutar* muito para ser humano, pois sua constituição é completamente diferente da constituição de qualquer um. Eu acho que ele nasceu desse jeito. Ele percebe coisas que as outras pessoas apenas veem. A maioria das pessoas diria: 'Eu vejo. Eu vi o suficiente, é isso, estou indo cuidar da minha vida, receber minha pensão', ou algo assim. Eles não querem mais ver. A principal característica ou marca de Bob Dylan é a sua curiosidade, e esse tipo de desassossego deixaria qualquer um nervoso. E ele não consegue parar. Quer dizer, ele é um maníaco compulsivo."

A mulher de Mike Seeger, Alexia, uma senhora perceptiva, tinha a impressão de que isso era evidente, pois ao encontrar Dylan numa ocasião social qualquer

ele estaria absorvendo mais informação do que qualquer um. Ele é um canal, um conduíte, e isso às vezes o torna radiante e outras vezes muito sombrio.

"Eu te direi o que penso", disse Pennebaker, como se estivesse resolvendo um problema de física de partículas. "Eu conversei com Eric [Andersen] sobre isso. Como era Dylan na primeira vez que o vi? Era como ver pela primeira vez um buraco negro. Você pensa: 'O que é isso?' E você continua pensando, 'eu vou descobrir'. 'Vou observar e vou descobrir' – mas você nunca descobre."

Pennebaker recorda-se que as pessoas que vinham ver Dylan, por toda a Inglaterra, em geral não eram jovens: eram intelectuais, pessoas mais velhas, estudantes universitários e graduados. "Quer dizer, era um impressionante grupo de pessoas que vinha vê-lo, em toda parte." E as palavras que Pennebaker ouvia repetidamente eram: *Bem, eu gosto de sua música, mas ele não é um poeta de verdade*. "E, é claro, estávamos na *nação* dos poetas, então eles estavam pensando em… bem, quem sabe? Mas eu pensava na hora, ele é um poeta. Apenas… ainda não havia aprendido completamente a linguagem."

Darkness at the break of noon
Shadows even the silver spoon
The handmade blade, the child's balloon
Eclipses both the sun and moon
To understand you know too soon
There is no sense in trying.[10]

"Ele estava trabalhando na linguagem. E essa é a época mais interessante para se conhecer um poeta, como você pode imaginar. Você sabe quando ele dirá coisas como *She's true like ice like fire*.[11] Como fogo! E eu pensei: Caramba, isso é assombroso! É o melhor que se pode fazer. Eu pensei, ele é um poeta, mas não inteiramente formado. Não está totalmente consciente. É como um violão com apenas três cordas, ou algo assim."

Então o buraco negro, o mistério, tinha alguma relação com o poeta em formação. Mais interessante do que um poeta "completo" é o processo de tornar-se um poeta, atraindo a energia do Universo para si mesmo com o intuito de fazer seus poemas, e – durante o processo – criando um campo magnético que também atrai as pessoas – multidões delas – sem a ajuda de promotores ou charlatões das relações públicas.

"Então eu continuei observando-o, para ver o que acontecia. Eu não tinha ideia do que fazer com aquilo enquanto filmava – nada. Mas simplesmente não

conseguia parar.”

E sobre essa mistura de ingenuidade e vanguarda que Pennebaker disse ser única – o fato de Dylan ser ingênuo e ainda assim, de alguma forma, sempre saber o que ia acontecer e o que fazer? Isso me lembrou o comentário de Andersen sobre o infalível talento teatral de Dylan.

“Bem”, disse o veterano cineasta, “Dylan é como… eu imagino os pistoleiros, os assassinos profissionais que estão esperando para atirar em alguém que sabem que passará por uma porta, ou que seu carro irá virar a esquina, e eles esperam. Sobre o que eles estão pensando, o que está acontecendo em suas cabeças, isso não é importante porque eles sabem *exatamente* a razão de estarem ali. Eles não têm nenhuma dúvida sobre isso. Ainda que *ninguém* mais saiba a razão de estarem ali, até que aconteça. Dylan tinha essa qualidade.”

---

6 Gíria usada para definir as pessoas descoladas, em sintonia com as vanguardas artísticas ou comportamentais.

7 “Se você for quando estiver nevando/ Quando os rios congelam e o verão termina/ Por favor, veja se ela está usando um casaco quente/ Para protegê-la do vento forte.”

8 “Então me faça desaparecer através dos anéis de fumaça de minha mente/ Abaixo das nebulosas ruínas do tempo, muito além das folhas congeladas,/ Das assustadoras árvores assombradas, para fora da praia tempestuosa,/ Longe do alcance deturpado do sofrimento insano./ Sim, para dançar debaixo do céu de diamantes com uma das mãos acenando livremente/ Uma silhueta contra o mar, circundado pelas areias circulares/ Com toda a memória e o destino conduzidos profundamente abaixo das ondas/ Deixe-me esquecer o hoje até amanhã.”

9 “Johnny está no porão/ Misturando os remédios/ Eu estou na calçada/ Pensando sobre o governo/ O homem vestindo o impermeável/ Sem distintivo, despedido/ Disse que pegou uma forte tosse/ E quer ser recompensado.”

10 “Trevas ao raiar do meio-dia/ Sombras, mesmo a colher de prata/ A lâmina feita à mão, o balão da criança/ Ocultam o sol e a lua/ Para compreender muito cedo/ Que não faz sentido tentar.” Versos da canção “It’s Allright, Ma (I’m Only Bleeding)”.

11 “Ela é verdadeira como o gelo, como o fogo. ” Verso de “She Belongs To Me”.

8. Intoxicado pelo som

QUANDO BOB DYLAN PARTIU PARA A INGLATERRA, em março de 1965, era um popular cantor folk e compositor norte-americano, mais conhecido por suas letras do que por suas apresentações. Quando retornou de Londres, em junho, com a adorável Sara Lownds a seu lado, ele era uma estrela internacional. Como Robert Frost, T.S. Eliot e Ezra Pound, Dylan era capaz de causar uma grande comoção na nação insular, arrastar multidões de adoradores e conquistar resenhas extasiadas e aprovações que nunca conseguiria em sua vasta terra natal.

Os 50 mil ingressos para os oito concertos na Inglaterra se esgotaram em questão de horas. O fato de sua gravadora, a CBS (afiliada inglesa da Columbia), ter começado a divulgar seus álbuns colaborou para isso. Seus quatro primeiros discos estavam entre os vinte mais vendidos no país e *Bringing It All Back Home* (com seu ousado lado A elétrico) era o número um na Inglaterra. Dylan, Columbia Records e Albert Grossman compreenderam que aquele tipo de sucesso se traduziria em dólares americanos, e estavam obcecados com a ideia de "trazer tudo de volta para casa",[1] para o público norte-americano. Pensando no retorno de Dylan, a gravadora lançou uma campanha promocional em todo o país, com o seguinte slogan: "Ninguém canta Dylan como Dylan." Quem poderia discordar disso? Qual parcela da população sabia o que isso significava?

O que ele estava trazendo de volta para os Estados Unidos, aos 24 anos de idade, eram uma atitude e um som diferentes daqueles de quando deixara o país. Na Inglaterra ele apresentou pela última vez os seus mágicos concertos "totalmente acústicos", que o fizeram ser respeitado pelos admiradores da música folk e pelos jovens intelectuais. E fez isso sob coação. Como Baez se recorda, ela nunca o tinha visto em tão péssima saúde. Em seu aniversário, ele sentiu-se mal por causa de um vírus que atacou seu estômago e teve que ser hospitalizado em Paddington por uma semana. Quando Baez apareceu na porta de seu quarto no hospital, para visitá-lo, Sara Lownds mandou-a embora. Dylan havia se afastado de Joan Baez, deixando o que os fãs chamavam de "música folk", pois o estilo começava a parecer irrelevante. Ele estava cansado disso. "Eu preferiria me ver fazendo rock", declarou. Ele já havia escrito "I Ain't Gonna Work on Maggie's Farm No More", um protesto pessoal contra as pressões pelas quais havia passado, por um breve período, no mundo da música folk. E após

seu retorno a Woodstock, em junho, ele escreveu a amarga e mordaz letra de vingança “Like a Rolling Stone”, a qual comparou com “um longo pedaço de vômito” ao falar sobre a atmosfera da composição. “Era sobre meu ódio permanente dirigido a algo, de um modo honesto. No final das contas, não era ódio. ‘Vingança’ é uma palavra melhor.”

Enquanto o ouvíamos cantar “Like a Rolling Stone” no Madison Square Garden, uma década depois, gritando a letra acima do som de parque de diversões do órgão de Garth Hudson, Dylan ainda soava enfurecido conosco, tão cheio de veneno que sua voz perdia qualquer traço de melodia.

Once upon a time you dressed so fine
You threw the bums a dime in your prime, didn’t you?

Now you don’t seem so proud
About having to be scrounging for your next meal…[2]

Ele teria alguém em mente quando escreveu este discurso injurioso, estava “vendo alguém sofrendo o que estava destinado a sofrer”? A canção era puro teatro, teatro da crueldade que Dylan havia estudado nos bares enfumaçados e nos pequenos apartamentos do Greenwich Village. A canção tinha um apelo sobre nós porque a maioria já havia sentido ódio e almejado vingança.

Naquele verão, enquanto “Like a Rolling Stone” berrava nos *jukeboxes* – indo em direção ao topo das listas de mais vendidos, como o primeiro sucesso popular de Dylan –, o cantor cumpria um antigo compromisso: apresentar-se no Newport Folk Festival mais uma vez. Há apenas dois anos em Newport, ao lado de Pete Seeger e Joan Baez, ele havia sido consagrado príncipe dos cantores folk. E lá, no ano seguinte, havia desapontado uma parcela da audiência ao cantar composições mais pessoais, como “Mr. Tambourine Man” e “It Ain’t Me, Babe”, em vez de “canções de protesto”.

Agora, em 1965, seu show daria fim a todas as apresentações no festival folk. Após uma noite de ensaios e uma tensa passagem de som na tarde da apresentação, Dylan vestiu uma jaqueta de couro preta e empunhou sua lustrosa guitarra Fender de corpo maciço para o clímax do evento, o show principal, na noite de domingo. Debaixo de uma lua em forma de foice, Pete Seeger, em uma voz melodiosa, ofereceu o show como “uma mensagem para um bebê recém-nascido sobre o mundo em que vivemos”, um mundo onde a música teria encantos para construir pontes, gerar confiança e promover a harmonia.

Dylan subiu ao palco principal na companhia do guitarrista prodígio de blues Mike Bloomfield, do organista Al Kooper, do pianista Barry Goldberg, do baixista Jerome Arnold e do baterista Sam Lay. A multidão foi pega de surpresa, imaginando se aquilo era uma piada, mas a banda não deu muito tempo para eles pensarem sobre o assunto. Ela decolou com "Maggie's Farm", os *riffs* de guitarra emitindo guinchos e grasnidos por meio dos amplificadores sobrecarregados e falhos. Dylan era uma pantera no show dos gatos da paróquia. O volume era de arrebentar os ouvidos. As pessoas começaram a gritar, berrar e vaiar. Oscar Brand disse que "a guitarra elétrica representava o capitalismo, as pessoas que estavam se vendendo". Eles tocaram tão alto que as cadeiras e os bancos sacudiram, os aparelhos auditivos guincharam, as pessoas taparam os próprios ouvidos e os ouvidos de seus filhos como se o barulho fosse blasfemo. Bloomfield arreganhava os dentes de um modo demoníaco, controlando a distorção. Quando eles terminaram de tocar "Maggie's Farm", puxaram "Like a Rolling Stone" e Pete Seeger teve que ser contido – pois ameaçava cortar os fios elétricos com um machado. Eles tocaram outra canção, "Phantom Engineer", antes de se retirarem para as sombras sob uma cacofonia de aplausos, gritos, vaias e xingamentos quase tão alta quanto a música que a provocara.

Muitas pessoas compararam aquele evento à estreia de *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky em 1913, no Théâtre du Châtelet em Paris, na qual a audiência vaiou, atirou coisas e causou tumulto no palco, ultrajada pelas dissonâncias e ritmos selvagens do compositor. O produtor Joe Boyd, responsável por Newport naquele ano, escreveu de modo perceptivo sobre o assunto em seu livro de memórias, *White Bicycles*: "Qualquer um que queira retratar a história dos anos 1960 como uma jornada do idealismo ao hedonismo pode situar o ponto crítico dessa jornada por volta das 21h30 da noite do dia 25 de julho de 1965." Boyd escreveu isso quarenta anos depois do ocorrido, sua perspectiva foi moldada por uma carreira de sucesso no mundo da música – um mundo tão restrito quanto a maioria dos outros negócios, e também com a mesma propensão a exagerar sua importância. A alegação é grandiosa e, ainda assim, comunica o impacto de Dylan "tornar-se elétrico" sobre seus fãs: um milhão de cidadãos inteligentes e seus amigos e alguns jornalistas e comentaristas culturais autocentrados, sempre inspirados pelo conflito. Não houve tumulto entre o povo pacífico em Newport na noite de 25 de julho, e sim muitos fãs de música folk bastante chateados e irritados. Eles acabaram discutindo com espectadores de mente mais aberta – em sua maioria jovens –, que pensavam que o novo som de Dylan era ótimo. A velha guarda sentiu-se traída – política e esteticamente.

Segundo muitos que estavam com Dylan naquela noite – incluindo sua amiga próxima, a cantora de blues Maria Muldaur –, ele não estava arrependido, mas abalado pela experiência. A resposta do público havia excedido suas expectativas. Quando convidado a dançar na reunião dos músicos, após o evento, ele disse a Muldaur: “Eu dançaria com você, Maria, mas minhas mãos estão pegando fogo”, e foi sentar-se sozinho. Como uma criança atrevida que propositadamente colocou a mão no ferro de passar, ele estava cheio de bolhas e atônito pelo calor que não abria exceções, nem mesmo para ele. A qualquer um que pense que Dylan não estava ciente do rebuliço que causava naquela noite, basta apenas lembrar-se da alusão de Pennebaker ao assassino profissional ou do comentário de Andersen sobre Dylan não cometer erros em termos teatrais. Ele teria que matar alguém no palco para poder despertar uma exaltação maior.

UM MÊS DEPOIS, Dylan formalizou seu novo show. Ele formou uma banda de rock que incluía o bonito e brilhante guitarrista Robbie Robertson, o igualmente talentoso cantor e baterista Levon Helm, o multi-instrumentista Al Kooper e o baixista Harvey Brooks. No Forest Hills Stadium, em 28 de agosto de 1965, ele abriu o show sozinho. Com seu violão e sua gaita, tocou por 45 minutos uma sequência assombrosa de canções que incluía “She Belongs to Me”, “To Ramona”, “Gates of Eden” e uma nova composição de onze minutos de duração, a surrealista “Desolation Row”.

They’re selling postcards of the hanging
They’re painting the passports brown
The beauty parlor is filled with sailors
The circus is in town

And the riot squad they’re restless
They need somewhere to go
As Lady and I look out tonight
From Desolation Row.[3]

Dylan vinha escrevendo algumas de suas melhores canções naquele verão, extasiado por sua fama e intoxicado pela poesia de Rimbaud, dos poetas *beat*, de François Villon – e, é claro, de Dylan Thomas.

Para entender a experiência de Bob Dylan com a poesia surrealista, e a sua

influência sobre suas ferozes letras de 1965, você não precisa ir além de um único disco lançado pela Caedmon Records em 1952: Dylan Thomas lendo seus trabalhos. No lado A está contido o texto completo daquele hino à infância e à época de Natal, “A Child’s Christmas in Wales”, cheio de luz e doces risadas. No lado escuro do álbum há cinco dos poemas de Thomas, incluindo “Fern Hill”, “In the White Giant’s Thigh” e, o mais importante, a balada de 54 estrofes “Ballad of the Long-Legged Bait” – a homenagem de Thomas a Rimbaud, um “barco ébrio” inglês cheio de metáforas avolumadas, sintaxe atormentada e deslumbrantes vogais musicais.

Whales in the wake like capes and Alps
Quaked the sick sea and snouted deep.[4]

Sendo um presente de Natal, o álbum da Caedmon era encontrado em todos os lares da classe média norte-americana nas décadas de 1950 e 1960, como uma aspiração à cultura – contrabandeando em sua manga o subversivo poema “The Ballad of the Long-Legged Bait”, uma mal disfarçada alegoria a uma longa relação sexual e suas consequências. O sotaque galês de Thomas era fascinante, sedutor. Nós ouvimos “A Child’s Christmas” até memorizarmos a maior parte da história, e queríamos mais. Curiosos sobre os outros poemas, viramos o disco e descobrimos “Fern Hill”, “Do Not Go Gentle into That Good Night” e “Ballad of the Long-Legged Bait”, e os memorizamos também.

O impacto do álbum sobre os poetas nascidos na década de 1940 foi imenso, pois, mais do que qualquer livro na estante, era uma presença tridimensional em todo dezembro, como a canção de Nat King Cole, “Christmas Song”. Pessoas que nunca tinham ouvido falar de Rimbaud, André Breton ou de Federico García Lorca estavam repentinamente hipnotizadas pelas metáforas desordenadas de Dylan Thomas, que expandiam a mente, desafiavam a lógica e esquadrinhavam o subconsciente. Se a lógica e a ciência falharam com nossos pais – e nos mandaram para debaixo de nossas mesas, para nos protegermos –, talvez esse belo *dérèglement des sens*,[5] essa poesia da alucinação, fosse a chave para a salvação.

A multidão adorou a parte solo do show de Dylan em Forest Hills naquele mês de agosto. Mas quando ele voltou após o intervalo acompanhado de sua banda de rock, eles não foram bem-vindos. Houve vaias. Assovios e insultos misturaram-se com os aplausos. As novas canções, incluindo a surrealista peça histórica “Tombstone Blues” e a amarga “Ballad of a Thin Man”, eram confrontadoras, como se tivessem sido escritas para complementar ou responder

à hostilidade.

Because something is happening here
But you don't know what it is
Do you, Mister Jones?[6]

Então eles o vaiaram em Forest Hills e ele chegou às manchetes. O *New York Post* enviou Nora Ephron e Susan Edmiston para entrevistá-lo no escritório de Grossman. Dylan sentou-se balançando o joelho e fumando um cigarro após outro, vestindo uma camisa azul e vermelha com estampa ao estilo *op art*, um blazer azul e botas de salto alto e bico fino. Elas perguntaram a ele sobre o seu novo som, que as pessoas chamavam de "folk rock". E como ele se sentia sendo vaiado? "Eu acho que foi ótimo, de verdade. Se respondesse outra coisa, estaria sendo um mentiroso."

As jornalistas queriam saber por que ele deixara de fazer música folk acústica e começara a tocar com um quarteto de rock. Dylan explicou que se sentia bem antes, "era algo garantido, mas eu estava ficando bastante entediado com aquilo… Estava pensando em desistir. Antes era algo garantido. Eu sabia o que a audiência iria fazer, como eles reagiriam". Então as apresentações tinham se tornado automáticas para ele. "É um esforço muito grande continuar sozinho. Exige demais. Eu não estou pronto a abrir mão de uma parcela tão grande da minha vida."

Ele nunca mais estaria pronto para aquele sacrifício. Na realidade, Bob Dylan realizou não mais que 55 concertos solo em sua carreira, do Carnegie Chapter Hall, em novembro de 1961, até o Royal Albert Hall, em Londres, em maio de 1965. Hoje isso parece inacreditável, mas é a verdade. Talvez 200 mil pessoas – no máximo – tenham visto seus recitais ao vivo, e ainda assim ele sempre seria cobrado pelos padrões apresentados neles, um nível de intensidade que não desejava nem era capaz de manter.

Dylan tentou explicar aos entrevistadores – e eles eram muitos naquele ano – que a banda provia não apenas um suporte musical para as novas canções, mas também um suporte moral para a condição vulnerável que se assume numa apresentação ao vivo. "É muito complicado tocar com equipamentos elétricos… Você está lidando com outras pessoas. A maioria das pessoas [músicos] não gosta de trabalhar com outras pessoas, é mais difícil." É claro que ele falava sobre uma maior dificuldade técnica, não emocional. Ele disse aos jornalistas que quando começou não havia como manter uma banda, por mais que preferisse ter uma. "E eu gosto de pessoas. O que estou fazendo agora – é uma

coisa completamente diferente… Eu sei o que vou dizer, o que vou fazer… A banda com a qual trabalho –, eles não estariam tocando comigo se não tocassem como eu gostaria.” Os entrevistadores continuavam confusos, repetindo a enfadonha pergunta: *O que causou essa mudança? Sua viagem à Inglaterra?*

“Eu gosto do que estou fazendo agora. Teria feito isso antes. Mas não era praticável, eu gastava a maior parte do meu tempo escrevendo.” Finalmente ele havia chegado à raiz do problema. Ele é, em primeiro lugar e antes de tudo, um poeta, e a apresentação das canções sempre esteve em segundo plano desde que começou a compô-las com seriedade. Teria Nora Ephron, Robert Shelton ou até mesmo Pete Seeger a menor ideia do que é escrever “Hard Rain” ou “Mr. Tambourine Man”, o trabalho e o êxtase de trazer trabalhos como estes ao mundo? Assista ao vídeo de Dylan tocando “Mr. Tambourine Man” pela primeira vez em Newport em 1964 e você verá a alegria em seu rosto; ele está positivamente incandescente. Como ele disse certa vez a Mick Jagger: “A diferença entre você e eu é que eu poderia ter escrito ‘Satisfaction’. Você não poderia ter escrito ‘Mr. Tambourine Man’.” Isso não é presunção, mas a simples constatação de um fato entre amigos. O cínico H.L. Mencken disse uma vez que se os alemães soubessem o grau de prazer de Beethoven ao compor seu concerto para violino, eles o teriam linchado num acesso de inveja.

“Eu tive que chegar aonde estava indo completamente sozinho”, ele disse às mulheres, tentando explicar que as novas canções só podiam ser apresentadas com a banda que ele não teve nem o tempo nem os recursos para empregar no início de sua carreira. “E eu sei que é real”, ele acrescentou, dizendo que o sentimento nas canções era tão autêntico como antes. “Não importa o que qualquer um diga. Eles podem vaiar até o final dos tempos. Eu sei que a música é real, mais real que as vaias.”

Então eles o vaiaram no Hollywood Bowl, no dia 3 de setembro, mas não tão furiosamente. Ele tocou um bis para eles, “Like a Rolling Stone”, e depois foi para uma enorme festa onde conheceu Marlon Brando. A banda estava escalada para duas apresentações no Texas e Al Kooper saiu da banda com medo de perder a vida: se eles haviam matado John F. Kennedy em Dallas, o que faria a multidão no Southern Methodist University Coliseum com a banda que corrompeu o príncipe da música folk? Kooper havia subestimado o apelo do novo som. No Texas, o público era mais receptivo do que havia sido no norte.

Em sua volta para casa no Carnegie Hall, em 1º de outubro, eles eram muito modernos para vaiar o Dylan elétrico. Mas na noite seguinte, no Symphony Hall, em Newark, as vaias começaram novamente após a parte acústica do show, assim que a banda começou a tocar “Tombstone Blues”.

The sweet pretty things are in bed now of course
The city fathers they're trying to endorse
The reincarnation of Paul Revere's horse
But the town has no need to be nervous.[7]

Essa foi a canção que os irritou, perturbando a paz, aquela na qual "mamãe está na fábrica, descalça" e

Daddy's in the alley
He's lookin' for the fuse
I'm in the streets
With the tombstone blues[8]

O modo como ele alongava a última palavra da estrofe rimava com as vaias da plateia; era um convite, uma provocação musical. Eles o vaiaram para cima e para baixo na costa leste, de Atlanta a Baltimore, em Princeton, Providence, Burlington, Boston, Hartford; eles o vaiaram o mês de outubro inteiro no leste e depois, em novembro, eles o vaiaram no meio-oeste, em Minneapolis, Buffalo, Cleveland, Cincinnati. Em grandes auditórios as pessoas estavam pagando um bom dinheiro e formando filas para ver o velho Dylan tocar a parte acústica de seu show e depois bramir, bater os pés e vaiar durante a segunda metade do show. Robbie Robertson disse ao biógrafo Howard Sounes: "Era um processo muito interessante chegar a uma cidade, se preparar, tocar. As pessoas vinham. Elas vaiavam você. Você fazia as malas. Ia para a próxima cidade. Tocava. As pessoas vaiavam você. E você simplesmente continuava. Você continuava todo o caminho ao redor do mundo com pessoas vaiando você todas as noites." Nem sempre era assim. Às vezes a audiência era mais educada.

Alguns dos membros da banda estavam desanimados e desmoralizados pela experiência. Levon Helm desistiu em novembro e foi trabalhar numa plataforma de petróleo. Até hoje ele se surpreende com a coragem de Dylan diante do constante antagonismo da multidão: "Por Deus, ele não mudava de ideia ou direção nem um milímetro", Helm disse a Sounes. "Bob é um cara engraçado desse jeito. Ele não está nem aí."

Dylan não se importava com as vaias porque estava se divertindo, escrevendo e tocando muitas de suas grandes canções – as que dominariam o *setlist* do show no Madison Square Garden em 1974: "Just Like Tom Thumb's Blues", "Rainy Day Women # 12 & 35" ("Everybody must get stoned"), "Just Like a Woman",

“Like a Rolling Stone”. Ele estava num período mágico. Em agosto terminou de gravar o álbum *Highway 61 Revisited*, incluindo as canções “Tombstone Blues”, “Ballad of a Thin Man”, “Queen Jane Approximately”, a faixa-título, “Just Like Tom Thumb’s Blues” e “Desolation Row”. Menos de seis meses depois ele escreveria grande parte das canções de seu próximo álbum, *Blonde on Blonde*: “Visions of Johanna”, “Leopard-Skin Pill-Box Hat”, “Just Like a Woman” e “Sad-Eyed Lady of the Lowlands”. Impulsionado por uma inspiração como essa e estimulado por uma turba histérica, pela atenção da mídia e por produtos farmacêuticos, o poeta de 24 anos não era perturbado pelas vaias, que se tornaram uma parte previsível da recepção.

Ele não era como Levon Helm ou Robbie Robertson, os rapazes de sua banda; ele foi – por um momento – um Orfeu norte-americano, filho de Apolo e das musas, à prova de fogo, pronto para uma farra no inferno.

DYLAN HAVIA COMPRADO UM CASARÃO numa colina em Catskills, a pouco mais de um quilômetro do centro de Woodstock, em Camelot Road, na antiga colônia de artistas em Byrdcliffe. “Hi Lo Ha” era uma escura mansão ao estilo *Arts and Crafts* com onze quartos, garagem espaçosa, quadra de basquete e uma nascente que alimentava um açude.

Em outubro, Sara estava em seu terceiro trimestre de gravidez. Numa segunda-feira chuvosa e fria, antes do Dia de Ação de Graças, em 22 de novembro de 1965, um juiz de paz realizou o casamento dos dois numa cerimônia privada no cartório da vila de Mineola, Long Island. Era lua nova, época para começos. Ninguém testemunhou as bodas, a não ser Albert Grossman, um advogado chamado Saul Pryor e uma dama de honra cujo nome é provavelmente conhecido somente pelos Dylan.

Bob Dylan não queria que soubessem que estava casado, e quando os rumores circulassem, como circularam, ele negaria – até para amigos como Jack Elliott. Cinco dias após ele pronunciar os votos, Joseph Haas, do *Chicago Daily News*, o entrevistava em Windy City. Quando Dylan foi questionado sobre sua família, respondeu: “Bem, eu não tenho nenhuma família, sou completamente só.” Quando Haas disse que isso soava como se ele estivesse terrivelmente separado das pessoas, Dylan explicou que era simplesmente um hábito. “É apenas o modo como sou. Sei lá, penso que seja mais fácil estar desconectado do que conectado. Eu tenho um grande respeito pelas pessoas que estão ligadas, isso é ótimo, mas não consigo fazer isso. Eu estive conectado muitas vezes e as coisas não deram certo; então, em vez de me arrebentar, simplesmente não me

relaciono.”

Havia duas boas razões para os Dylan manterem o casamento em segredo pelo maior tempo que pudessem – desconsiderando a avançada gravidez de Sara, que, em 1965, não seria aprovada pelas pessoas. Uma era pessoal: Bob Dylan estava começando a tecer o casulo que protegeria sua mulher e filhos do escrutínio público que perturbara sua vida particular no último ano e meio. Ele sentia que a intrusão poderia piorar ainda mais antes de melhorar, e estava certo. Quanto menos pessoas soubessem sobre sua mulher e filhos, melhor seria para eles – veja o que acontecera com Frank Sinatra Jr.

A segunda razão era profissional. Na maior parte do século XX, os jovens artistas eram vistos como mais vendáveis caso não fossem comprometidos. O casamento de um símbolo sexual como Sinatra ou Elvis Presley deixaria centenas de milhares de fãs de luto, e, depois de se recuperarem, as fãs de Bob iriam atrás dos discos de outro artista, de outro rosto bonito, possivelmente disponível. Dylan não só havia se estabelecido como um símbolo sexual nos moldes de James Dean, mas havia se posicionado também como o poeta rebelde, o existencialista *outsider* que desdenha a política, a educação, os costumes e a moral convencionais. Contratar um juiz de paz para realizar seu casamento poderia manchar seriamente a imagem cada vez mais vendável de Bob Dylan. Isso não o impediria de casar com a mulher que amava, mas o impediria de falar sobre isso.

Sara ficou em casa enquanto Dylan continuava em turnê. Uma mulher tímida e introspectiva, ela não se sentia atraída pelo mundo das estrelas do rock, pelas noites na estrada ou pela música alta. E mesmo que ela gostasse dessas coisas, a estrada não seria o melhor lugar para uma mulher na sua condição. Então ele continuou sua turnê no oeste do mesmo modo que havia feito no leste, escrevendo canções surrealistas em seu jato particular Lodestar e em quartos de hotel. Eles o vaiaram em Seattle em 1º de dezembro e depois em Berkeley e em São Francisco no final daquela semana. Em São Francisco, Allen Ginsberg apresentou-o a seu amante Peter Orlovsky e aos colegas poetas Lawrence Ferlinghetti e Michael McClure.

Os poetas *beat* estavam fascinados por Dylan, um recém-surgido poeta que, de algum modo, poderia vender milhares de assentos no Masonic Auditorium. Eles posaram com ele, ombro a ombro, todos fatalmente *cool*, sorrindo, fumando, do lado de fora da livraria City Lights, na avenida Columbus, onde Larry Keenan os fotografou. Eles comeram em restaurantes asiáticos, beberam café no Tosca’s Café e vinho tinto no Mike’s Bar. Quando finalmente chegou a época de a turnê prosseguir, Dylan e a banda se amontoaram na kombi de

Ginsberg e Orlovsky levou os poetas e os músicos até San Jose, Pasadena, e até Santa Mônica, onde a multidão vaiou os artistas. Em 20 de dezembro, Dylan voou de volta para Nova York.

O primeiro filho de Dylan, Jesse Byron, nasceu em 6 de janeiro de 1966. O cantor tinha pouco tempo para passar junto de sua nova família, mesmo se tivesse inclinação para isso. Em 21 de janeiro, ele estava de volta ao Studio A, trabalhando nas novas canções do disco que sucederia e suplantaria o excelente *Highway 61 Revisited*. Naquela data, e nos dias 25 e 27, ele gravou meia dúzia de canções destinadas ao próximo álbum. Seriam necessárias mais seis sessões, em fevereiro e março, no Music Row Studio em Nashville, para completar o trabalho realizado em *Blonde on Blonde*, que foi finalizado no dia 10 de março de 1966.

Além disso, ele estava em turnê com sua banda, no período de 5 de fevereiro a 27 de maio – 21 shows nos Estados Unidos, incluindo o Havaí, e 23 na Austrália, Europa e Inglaterra, capitalizando sua notoriedade como cantor de rock and roll. A meia-vida de um astro do rock, imprevisível pelo fato de o público querer sempre novidades, é geralmente curta – o sucesso não possui nenhuma relação direta com o valor intrínseco do produto. Albert Grossman compreendia isso e pretendia espremer todos os dólares possíveis enquanto Dylan estivesse sob os holofotes. O próprio astro era um parceiro ávido nesse empreendimento – ao menos no início –, então Grossman não pode ser culpado pelo alto preço que essa temporada cobrou do corpo e da mente do poeta. Ainda assim, um ano depois, avaliando os danos, ele resmungaria misteriosamente sobre não escrever até que certas questões fossem resolvidas: “Não até que algumas pessoas venham e tomem providências em relação a certas coisas que aconteceram.”

Enquanto Dylan estava nessa maníaca jornada, afirmava que ela era excitante. Mas ele parece ter passado pelo estado de confusão que Clausewitz chama de “névoa da guerra”.

A antagonística turnê de Dylan em 1966 foi um fato sem precedentes na história da música norte-americana. Artistas lotam anfiteatros e vendem ingressos porque o público ama o seu trabalho. No caso de Dylan, a diferença entre a percepção e a realidade – o cantor folk que alguns compraram ingressos para ver e o astro de folk rock que apareceria no palco – era tão discrepante que deixava as pessoas furiosas. Apesar de ainda tocar a parte acústica do show, ele já não trazia o antigo entusiasmo. Usava um terno justo com uma estampa de losangos coloridos estilo Carnaby Street, tinha o cabelo longo e encrespado, demorava muito afinando o violão e às vezes engolia as palavras das canções ou

as esquecia completamente.

Magro a ponto do definhamento, ele assumia uma pose afeminada enquanto tocava – como se houvesse machucado o pulso –, imitando Mick Jagger. A princípio as plateias ficavam chocadas, depois furiosas. Como as notícias sobre a renúncia ao seu antigo estilo o precediam, o público então *já chegava* furioso e o amaldiçoava antes mesmo que a banda começasse a tocar. Os shows tornaram-se interativos, como o teatro experimental de Jerzy Grotowski e Julian Beck. Não importava quão bem ele tocasse ou quão inteligentes fossem as novas canções, uma grande parcela da audiência odiava o som porque era diferente do Dylan dos três primeiros álbuns, do Dylan que eles pensavam ter pagado para ver.

Então, somado às pressões normais de uma turnê – *jet lag*, os desgastantes ensaios para um repertório complexo, as passagens de som, o nervosismo natural que antecede a apresentação e a necessidade de manter um nível de energia explosivo – estava o peso da hostilidade do público. A histórica turnê de Dylan e sua banda, em 1966, foi como uma guerrilha dos dois lados do palco. Isso pode ter sido emocionante, mas dificilmente prazeroso.

E todas essas demandas e ataques aconteceram justo no calor de um perigoso momento histórico: 1966 foi o ano em que a comunidade internacional ergueu sua voz contra a política dos Estados Unidos no Vietnã. O bombardeio ao Vietnã do Norte se iniciou uma semana antes de Dylan iniciar sua turnê pelos estados da região do médio Atlântico, e nas maiores cidades dos Estados Unidos e do exterior aqueles eram dias internacionais de protesto. Se Bob Dylan – que, na prática, era o nosso poeta de protesto laureado – não tinha nada a dizer sobre o tema (e se recusava a comentá-lo), o público, especialmente no exterior, poderia interpretar seu silêncio como uma aprovação tácita. Estariam ainda mais dispostos a assumir isso quando suas letras encontravam-se permeadas de anarquia.

Muitos *hipsters*, influenciados pelo best-seller de Timothy Leary, *The Psychedelic Reader*, estavam fazendo experimentos com LSD e outras drogas expansoras da mente. Eles haviam seguido o conselho do psicólogo de Harvard de “*turn on, tune in, drop out*”.[9] Esses jovens, fãs dos psicodélicos Jimi Hendrix e Jefferson Airplane, não estavam muito interessados em ativismo político contra a Guerra do Vietnã ou em qualquer outra coisa. Eles se erguiam acima e além desses conflitos mundanos num nevoeiro de haxixe. A lógica havia falhado com os Estados Unidos e agora os jovens norte-americanos a rejeitavam inadvertidamente – a lógica da guerra, da política, a lógica das leis e das instituições religiosas – em favor de uma pura e divertida alucinação, de um novo dadaísmo. O Bob Dylan de 1966, o compositor da anárquica “Rainy Day

Women #12 & 35”, cantava uma agradável cantiga para os dadaístas.

Well, they’ll stone you and say that it’s the end.
Then they’ll stone you and then they’ll come back again.
They’ll stone you when you’re riding in your car.
They’ll stone you when you’re playing your guitar.
Yes, but I would not feel so all alone,
Everybody must get stoned.[10]

A canção – apesar dos furiosos protestos dos parentes, professores, pregadores e pediatras – alcançou o segundo lugar da lista de mais vendidos da revista *Billboard* em 1966.

O USO E O ABUSO DE DROGAS por Bob Dylan estão documentados nos trabalhos de outros biógrafos (Clinton Heylin, Robert Shelton, Bob Spitz e Howard Sounes). O próprio cantor falou sobre o uso de álcool e drogas em entrevistas e outras declarações públicas. O que importa aqui não é tanto o que Dylan fez com as drogas e sim o que as substâncias controladas fizeram com ele.

É uma crença muito difundida a de que Dylan começou a escrever suas letras mais pessoais e surrealistas sob a influência de “drogas expansoras da mente”. A canção “Mr. Tambourine Man”, na qual o cantor implora ao músico “*take me disappearing through the smoke rings of my mind*”,[11] supostamente deve ter sido composta num nevoeiro de haxixe enquanto Dylan estava sentado no chão de uma sala no primeiro andar de um café em Woodstock, recortando e colando imagens caleidoscópicas. Ele negou reiteradamente que escrevia sob a influência de drogas, e como sempre foi franco sobre o uso delas não há muitas razões para duvidar dele nesse sentido.

A ideia de que escritores usam drogas para escrever grande poesia é uma história sem fundamento, uma noção romântica nascida de uma única anedota na vida de Coleridge e de alguns poemas do excepcional adolescente Arthur Rimbaud. Escrever poesia no nível técnico de “Mr. Tambourine Man” requer talento e um foco intenso, desanuviado: sem drogas ou álcool.

Várias entrevistas realizadas em 1966 capturam o estado mental de Dylan, sua energia excitada no limite da exaustão, sua fúria e paranoia. É difícil dizer qual o papel que as drogas tiveram nas mudanças de humor de Dylan. Robert Shelton sentou-se em frente a ele num voo à meia-noite de Lincoln, Nebraska, a

Denver, em 13 de março, e gravou horas de conversação num gravador de rolo. A entrevista, largamente reproduzida e conhecida como *"eight miles high"*, consiste mais num bate-papo empolgado – ritmicamente similar aos que aconteciam tarde da noite nos dormitórios de Cambridge a Berkeley – do que num diálogo propriamente dito.

"É preciso um monte de remédios para manter esse ritmo", começa Dylan, exalando uma nuvem azul de fumaça de cigarro. "É muito difícil, cara. Uma turnê como essa quase me matou. Tem sido assim desde outubro… Realmente me deixou maluco." Então, por que ele está fazendo isso? "Porque eu quero que todos saibam o que nós estamos fazendo." Ainda assim ele insiste, vigorosamente, que "eu realmente não me *importo* – honestamente, não me *importo* – com o que as pessoas falam sobre mim. Eu não me importo com o que as pessoas pensam sobre mim. Eu não me importo com o que as pessoas sabem sobre mim".

Ele se importa que elas saibam, mas não se importa com o que elas pensam.

Quando Shelton perguntou a Dylan o que o faria feliz, o poeta deu uma resposta que se mantém constante ao longo dos anos, com algumas variações, em muitas entrevistas. "Eu sou feliz só por poder vivenciar as coisas. Eu não preciso ser feliz. A felicidade é uma palavra barata… No ano que vem eu serei milionário, mas isto não quer dizer nada. Ser um milionário quer dizer que no próximo ano você pode perder tudo." A única coisa certa é a música: "Eu amo o que eu faço. E também ganho dinheiro com isso… Ei, eu canto uma coisa honesta, cara, e consistente." Ele realmente aprecia o fato de que o dinheiro lhe permite empregar pessoas. Primeiramente músicos. E depois assistentes como motoristas e guarda-costas, para que – ironicamente – ele possa retomar a paz de espírito que tinha antes de ser famoso. "Se eu não tivesse dinheiro, poderia andar sem ser notado. Mas, agora, andar sem ser notado me custa dinheiro."

O compositor David Amram, uma figura central no mundo da arte nova-iorquino – que uniu o subúrbio com o centro, Leonard Bernstein e Arthur Miller com Thelonious Monk e Jack Kerouac –, conheceu Dylan no início dos anos 1960. Uma noite ele e Dylan estavam passeando pelo Greenwich Village e passaram por uma esplêndida residência aristocrática. Dylan sempre foi visto espreitando a janela das pessoas – vendo sem ser visto. Através da janela da frente, eles espionaram algumas pessoas bem-vestidas, de meia-idade, bebericando drinques e conversando. Durante certo tempo os músicos apenas observaram da rua, invisíveis aos participantes da festa. Todos pareciam prósperos, distintos e, para Amram, como "um monte de pessoas muito tensas, não o tipo de gente com quem estaríamos passando o tempo".

Dylan disse: “Eu não sei que tipo de cena é essa. Mas se eu entrar ali, ela vai mudar.” Então eles bateram na porta e se apresentaram. “Nós entramos lá e realmente tudo mudou. Houve um silêncio absoluto. Então todas essas pessoas velhas, e aparentemente muito prósperas, começaram a adular e a olhar embasbacadas para Bob, se esquecendo do que faziam antes de entrarmos pela porta. Era como se o papa tivesse chegado. Eu fiquei perplexo com aquilo. Imagine como é ter que lidar com isso o tempo inteiro.”

Dylan passaria o resto de sua vida na condição de figura pública ansiando e esforçando-se para conseguir “invisibilidade”. Para algumas celebridades essa é uma simples questão de querer ser deixado em paz pelos fãs e pela imprensa; para Bob Dylan existe a complicação de ter que “vivenciar as coisas” como artista, explorar o mundo e as interações humanas sem interrompê-las por causa de sua presença.

Voando alto com Robert Shelton no avião em direção a Denver, Dylan falou sinceramente, e de modo volúvel, sobre tudo – de drogas até poesia. Ele se considerava um poeta? Neste assunto ele é sempre modesto – ou evasivo. “Dizer a todo mundo que eu sou um poeta apenas enganaria as pessoas. Isso me colocaria numa categoria, cara, junto com pessoas como Carl Sandburg, T.S. Eliot, Stephen Spender e Rupert Brooke. Ei, dando nome a eles – Edna St. Vincent Millay e Robert Louis Stevenson e Edgar Allan Poe e Robert Lowell.”

O único poeta vivo que ele louvava incondicionalmente era o seu amigo Allen Ginsberg. “Eu conheço duas pessoas santas. Eu conheço apenas estas duas pessoas sagradas. Allen Ginsberg é uma delas. A outra, por falta de um termo melhor, eu quero apenas chamar de ‘essa pessoa Sara’.” É claro que essa é a mulher de Dylan, que estava em casa cuidando do bebê de dois meses de idade. “O que eu quero dizer com ‘sagrada’ é ultrapassar todos os limites do tempo e da utilidade…” *Como Sara é sagrada?* “Eu quero mantê-la longe disso. Não quero chamá-la de ‘uma garota’. Eu sei que é muito cafona, mas a única palavra que posso pensar é, mais ou menos, parecida com uma ‘madona’.”

Eu quero mantê-la longe disso. Ele foi bem-sucedido. Nas palavras de David Amram, que a conheceu bem, Sara era “extremamente bela, sensível, uma mulher adorável, e eu sempre gostei de sua companhia. Ela era maravilhosa com todas aquelas crianças, uma pessoa muito divertida para se conversar e passar o tempo”. Ela era também uma mulher intensamente espiritual e reflexiva, que conhecia as cartas do tarô, o *I Ching* e lia Dante bem o suficiente para informar ao seu marido que existia um lugar especial no inferno reservado aos críticos. Maria Muldaur a descreve como “bela, elegante e serena”.

Na época em que Dylan e Shelton estavam voando em direção a Denver – e à

sua turnê internacional de três meses – Sara era seu norte, sua conexão com o lar e com o futuro (“ultrapassar todos os limites do tempo e da utilidade”). Shelton, de modo perceptivo, comentou sobre a volatilidade das emoções do poeta: “A ambivalência de Dylan confundiu a todos os que já foram próximos a ele.” E Shelton conhecia não apenas Dylan, mas Rotolo, Van Ronk, Baez e Neuwirth. Todos concordariam. “Isso às vezes o confunde.” Shelton recorda que durante aquele voo noturno, em meados de março, Dylan “estava oscilando largamente”. Em determinada altura, ele confessou: “Eu tenho uma coisa com a morte, sabe. Eu tenho algo suicida, você sabe… Muitas pessoas *pensam* que eu uso heroína… Eu faço um monte de coisas. Ei, eu não vou sentar aqui e mentir pra você… Eu faço um monte de coisas, cara, que me ajudam… E eu sou esperto o suficiente para saber que não dependo delas para a minha existência, sabe…”

É claro, se ele estivesse falando sobre drogas, o artista de 25 anos ainda não era esperto o suficiente para saber que ninguém é tão esperto assim.

EM LOS ANGELES, no início de abril de 1966, antes de voar para o Havaí e depois para a Austrália, Dylan foi a uma exibição de *Dont Look Back*. Vendo a si mesmo, há nove meses, nos palcos da Inglaterra, ele tinha sentimentos conflitantes em relação ao filme. Primeiro ele disse a Pennebaker que queria alguns cortes porque havia cenas no filme que o incomodavam. Vinte e quatro horas depois, após ver o filme novamente, disse a Pennebaker que estava bom daquele jeito. Mas agora ele queria outro filme, um filme que fosse “mais real”, um que ele mesmo dirigiria, com Pennebaker no papel de cinegrafista.

Foi assim que Penny viu-se na Inglaterra ao lado de Dylan, em maio de 1966, durante sua segunda turnê pelas ilhas britânicas. Ele estava lá para filmar material para o documentário que se intitularia *Eat the Document*, um filme que não teve um grande sucesso nos cinemas apesar das dramáticas e reveladoras cenas capturadas.

O cineasta psicologicamente astuto observava, fascinado, enquanto uma tragédia se desenrolava. A diferença entre o Dylan que ele havia filmado em 1965, a quem os britânicos haviam abraçado e exaltado, e o Dylan que retornou à Inglaterra em 1966 era assustadora. A diferença não estava na música – que era soberba – nem nas apresentações, apesar de o conflito com a audiência ter atingido o ápice, com berros e vaias tão altos durante a parte elétrica do show que os membros da banda mal podiam ouvir os próprios pensamentos. As apresentações eram irregulares, mas a maioria delas era entusiasmante, pois a fúria de Dylan se equiparava à da multidão. O assustador era que o jovem poeta

estava se desintegrando, tendo levado a si mesmo além da exaustão, para um estado em que não parecia haver chances de sobrevivência, com ou sem medicação.

O efeito das drogas é evidente nas apresentações capturadas no filme. Às vezes Dylan mal pode manter os olhos abertos durante a parte acústica do show, a cabeça pendente, balbuciando as palavras, perdendo o ritmo das canções. Em outras ocasiões, durante a parte elétrica, ele é agitadíssimo, se contorcendo, pulando pelo palco "como um grilo" (pegando emprestada a expressão de Pennebaker). "Numa noite inteira que passei acordado com ele", Pennebaker se lembra, "ele tentava instruir Robbie [Robertson, o guitarrista principal], e Robbie não estava realmente concordando, mas obedecia. Eventualmente, isso os levaria ao rompimento ou a algo assim. Mas naquele momento Dylan estava apenas pensando sobre as apresentações, e ele realmente amava estar no palco, pulando sobre ele, com aquela banda." Pennebaker viu que Dylan estava tomando anfetaminas e outras drogas e lembra-se de que "ele estava se coçando o tempo todo, nas bochechas, e alguém disse 'oh, isso é a anfetamina'". Na realidade, provavelmente não era o *speed* que causava a coceira. Esse é um sintoma do abuso de opiato em seus estados iniciais, antes que o usuário desenvolva uma tolerância maior a ele.

O incidente mais preocupante daquele ano, de que Pennebaker se recorda, ocorreu no final de maio, pouco depois do último show da turnê mundial, no Royal Albert Hall. Eram sete horas da manhã. O sol acabava de nascer sobre o Hyde Park e Tom Keylock – o distinto guarda-costas inglês, trajando paletó e gravata – havia sido chamado para levar Bob Dylan e John Lennon a um agradável passeio de carro pelas ruas de Londres e redondezas, enquanto Pennebaker filmava os astros conversando.

Keylock está no banco do motorista, no lado direito da limusine, enquanto Pennebaker está sentado, com sua câmera, no lado oposto, de costas para o motorista e com Dylan à sua frente. Lennon está sentado no lado direito, ao lado de Dylan. Bobby Neuwirth está ao lado de Pennebaker, frente a frente com Lennon. Todos estão fumando cigarros e usando óculos escuros, mas Dylan constantemente tira os seus para poder esfregar os olhos.

A conversa é desconexa e descontraída. Dylan olha para fora da janela e declama: "Esse é o poderoso Tâmisa. Isso é o que reteve Hitler, o poderoso Tâmisa. Winston Churchill disse isso." Essa sentença é tão lúcida quanto todas as outras proferidas por Dylan durante os dezoito minutos de duração do filme. Ele beberica de uma garrafa dentro de uma sacola e provoca Lennon sobre sua queda por Mama Cass, a corpulenta cantora dos Mamas and the Papas. Eles

trocam piadas sobre o medíocre cantor Barry McGuire, cada um insistindo que McGuire é amigo do outro. Lennon e Dylan estão embriagados, mas Dylan está perigosamente debilitado, engolindo, enrolando as palavras. Ele se queixa de náusea.

"Eu quero voltar para casa", ele diz com pesar. "Eu quero voltar para casa, cara, ver um jogo de beisebol, TV a noite inteira. Eu venho de um paraíso, cara." Lennon grunhe num acentuado sotaque inglês: "Parece ótimo."

"Bem, eu poderia fazer parecer ótimo se você não tivesse a capacidade de falar."

Eles prosseguem em silêncio, Dylan claramente tendo tonturas.

"Ei, eu estou muito doente, cara… Eu ficarei feliz quando tudo isso acabar, porque eu estou ficando muito doente aqui."

"Com os tremores?", John pergunta.

Dylan pergunta a Penny se ele está ficando doente, também. Penny abre o vidro do carro para conseguir uma imagem do lânguido bardo de fora para dentro. Dylan pede a Penny para fechá-la, está muito frio. Ele geme, dominado pela náusea. "Ah! Estamos muito longe do hotel, Tom?" O motorista garante que faltam apenas mais cinco minutos.

"Meu Deus, eu não quero vomitar aqui." Segurando a cabeça nas mãos, ele resmunga: "E se eu vomitar na câmera? Eu fiz quase tudo com essa câmera, cara. Eu devia vomitar nela."

Pennebaker admite: "Seria um belo final, não seria? Nós o chamaremos de cozinhando com Dylan."

Este trecho, que ficou de fora da montagem de *Eat the Document*, termina com Dylan tirando os óculos, esfregando os olhos e implorando aos outros que o deixem no hotel antes que ele passe mal de verdade. Quarenta e dois anos depois, Pennebaker lembra o que aconteceu depois que a câmera foi desligada, quando a limusine chegou ao Mayfair Hotel.

"John [Lennon] estava apavorado porque pensava que Dylan iria morrer. Algo estava acontecendo com ele, e parecia que ele estava tendo uma overdose. John e eu tivemos de levá-lo escada acima no hotel e John ficava olhando para mim e eu percebia que seu instinto dizia a ele para cair fora, porque ele não gostaria de estar por perto caso algo acontecesse. Ele não queria estar envolvido com aquilo. Mas continuou conosco. E John era um grande amigo de Dylan. John era apaixonado por ele, e vice-versa. Eles adoravam um ao outro. E o resto dos Beatles? Paul se aproximaria para tocar alguma coisa e Dylan se levantaria e sairia da sala."

Anos depois, numa entrevista à *Rolling Stone*, Lennon afirmaria que ele e

Dylan estavam usando “*junk*” (heroína) naquele dia.

HÁ OUTRO TRECHO, um fragmento capturado pelo cineasta, de Dylan no final de suas forças, verdadeiramente no fim da linha – não tão notório como a sequência com John Lennon na limusine, mas tão triste quanto.

Sentado num sofá, de frente para um agente de shows europeu, Dylan está vestido com uma bela camisa de listras coloridas, como a roupa de José no Gênesis. O agente italiano está propondo que Dylan estenda sua turnê, incluindo a Itália no itinerário. O artista está emagrecido, pálido, e se revirando no sofá. Ele argumenta com o cortês agente, que parece incapaz de aceitar um “não” como resposta. “Eu quero ir para casa”, ele roga, numa voz mais infantil e assustada do que petulante ou rebelde. Ele está se balançando para a frente e para trás no sofá, de modo automático, como se movido por uma engrenagem que não pudesse desligar. Fala de modo frenético sobre pessoas em aviões, pessoas como Buddy Holly e The Big Bopper, como os aviões decolam e depois descem e explodem, e que ele não pode fazer isso.

“Eu só quero ir pra casa”, ele se queixa. “Eu não quero mais ir para a Itália. Eu não quero mais ir para lugar nenhum. Você acaba se espatifando nas montanhas do Tennessee. Ou da Sicília.” Ele sustenta as pálpebras abertas com os dedos indicadores.

“Quando você voltará?”, o italiano pergunta.

“Eu não sei. Eu só quero ir para casa. Você sabe o que é uma casa? Eu não quero ir para a Itália.”

No final de maio, Sara foi buscá-lo. Eles voaram até a Espanha para alguns dias de férias antes de voltar para Woodstock.

Seus demônios o perseguiam na forma de opressivas obrigações de negócios e problemas de saúde. Há dois anos ele havia aceitado um adiantamento de 10 mil dólares da Macmillan Company pelo romance experimental que chamaria de *Tarantula*. Dylan havia trabalhado nele de vez em quando, com pouca convicção. Então, sob a pressão de uma data de entrega, havia submetido um esboço do livro à editora. Revisando as provas naquela primavera, ele sabia que aquilo não era bom o suficiente para ele, não importava o que os editores pensassem. “Eu sabia que não podia deixar aquilo continuar”, ele relembra. “Então, eu levei a coisa toda comigo, durante a turnê. Eu iria reescrevê-lo inteiro. Carregava uma máquina de escrever ao redor do mundo. Tentando cumprir este prazo… Eles me encurralaram num canto. Este monte de pessoas invisíveis.” As pessoas invisíveis da Macmillan haviam iniciado uma campanha

promocional amplamente visível com sacolas de compras e bótons com dizeres do tipo “Bob Dylan: *Tarantula*?”. Depois de seu retorno da Europa, os editores informaram-no de que precisavam de suas revisões imediatamente.

Tarantula não era o pior dos seus problemas. Albert Grossman havia agendado uma turnê americana de 64 shows, que começaria no início de agosto com uma apresentação em New Haven, Connecticut. Enquanto isso, Dylan trabalhava dia e noite com o cineasta Howard Alk para cortar e montar centenas de horas de filmagem bruta que Pennebaker havia capturado para *Eat the Document* – a ABC planejava colocar o filme no ar durante o outono.

Ele não estava em forma para escrever um livro, editar um filme ou tocar em New Haven. Ele não estava bem o suficiente para negociar um prazo sensato a fim de cumprir todas essas obrigações.

Na sexta-feira do dia 29 de julho de 1966, a notícia chegou pelo rádio: Bob Dylan fora gravemente ferido num acidente de motocicleta. Os detalhes eram vagos e preocupantes. Os rumores se espalhavam: o cantor estava morto, paralisado, horrivelmente desfigurado; havia quebrado o pescoço, as costas, o nariz. Inevitáveis homenagens fúnebres o comparavam a Shelley, James Dean e a Richard Fariña, o amigo de Dylan que havia morrido num acidente de moto há sessenta dias.

Restaram poucas pessoas que sabem o que realmente aconteceu na manhã de 29 de julho, e nenhuma delas concordou em ser citada sobre o assunto. A polícia não foi chamada ao local imediatamente, logo, não há um relatório policial. Ninguém levou Dylan ao hospital próximo, em Kingston, a quinze minutos dali, então não há registros médicos. A imagem do astro do rock sendo levado pelo destino, inclinado para a frente em sua moto Triumph 500, os cabelos cacheados soprados para trás pelo vento, olhando nos olhos da Morte enquanto entra numa curva fechada numa estrada rural é uma imagem de sacrifício romântico que dificilmente poderia ser melhorada.

Graças aos céus que não houve nenhum acidente de moto na vizinhança naquela manhã. Havia uma motocicleta e havia um poeta muito fatigado e desajeitado que queria andar nela. Ele disse que não dormia havia três dias. O veículo empoeirado, fora de uso, estava na garagem de Albert Grossman em Bearsville; não estava pronto para ser usado pois os pneus estavam murchos. Bob Dylan estava levando a pesada moto da casa de Grossman pela Striebel Road em direção a Glasco Turnpike, onde iria consertá-la, e Sara estava seguindo-o no carro. De algum modo Dylan perdeu o equilíbrio na estrada escorregadia e a motocicleta caiu sobre ele. Foi assim que ele se machucou. Esse foi o acidente de motocicleta.

Ouvindo as notícias em seu escritório em Manhattan, Albert Grossman exclamou: “Como ele pôde fazer isso comigo?”

Sara levou seu marido até a casa do dr. Edward Thaler, em Middletown, a pouco mais de vinte quilômetros de Woodstock. O médico e sua mulher, Selma, prepararam uma cama para Dylan no quarto de hóspedes do terceiro andar da espaçosa casa vitoriana. Lá ele ficou até meados de setembro e às vezes Sara ficava com ele. Thaler tinha suas próprias cirurgias e curas. Na casa de Thaler, Dylan estava a salvo de repórteres curiosos e fãs, livre de agentes, divulgadores, editores impacientes, executivos de gravadoras e produtores de televisão. Naquele santuário – e depois em sua casa em Woodstock – Dylan encontrou tempo para curar suas feridas físicas e psíquicas, que ele havia carregado durante os dois últimos anos.

Numa entrevista com Jann Wenner para a *Rolling Stone*, no final de 1969, Dylan admitiu que parou com as turnês porque “me desgastava. Eu estava usando drogas, um monte de coisas. Um monte de coisas apenas para manter você indo em frente, sabe? E eu não quero mais viver dessa maneira”. Nessa entrevista ele alude ao fato de o acidente de moto ter sido mais simbólico que literal. “Eu ainda não havia sentido a importância desse acidente até, no mínimo, um ano depois que ele aconteceu. Eu compreendi que ele foi um acidente *de verdade*.” Em outras palavras, por pelo menos um ano ele lembrou-se do fato como irreal, ou inventado, uma oportunidade para se recuperar. “Quer dizer, eu pensei que eu simplesmente iria me levantar e voltar a fazer o que estava fazendo antes… mas eu não poderia mais fazê-lo.” Dylan, inicialmente, deve ter pensado que o incidente lhe traria um ano de descanso e depois ele voltaria à estrada. Mas alguns meses de recuperação o convenceram de que precisava de anos, não meses, para recuperar sua vida.

PENNEBAKER VISITOU DYLAN alguns dias depois do acidente, para ver como seu amigo estava passando e também discutir o documentário.

O músico estava em casa, usando um colar cirúrgico flexível, cor da pele, mas fora isso estava bem. “Eu nunca soube de verdade o que aconteceu”, disse o cineasta. Dylan estava extremamente irritadiço, e Pennebaker não sabia a razão. “Achei-o muito desagradável e também não tão interessante. Era como se ele tivesse sido apanhado por algum problema e não estivesse indo muito bem.” Pennebaker pressentia que Dylan poderia estar bravo com ele por causa do caminho que o filme estava tomando – apesar de ser um projeto de Dylan e não dele. “Esses caras, a mesma coisa aconteceu com Norman Mailer, eles não têm

paciência para se dedicar a nada. Eles querem que tudo aconteça como uma apresentação no palco, que esteja pronto, e é isso. A coisa que o estava irritando era que ele pensava que Robbie havia tirado dele seus solos de guitarra. E que Robbie tinha colocado os próprios solos no lugar. E isso era injusto. Ele estava tendo alguns problemas com Robbie. E isso se refletia em tudo o que dizia a todos. E eu pensei: isso não é muito interessante."

Evidentemente foi cogitada a possibilidade de Pennebaker continuar a filmar cenas para o filme, mas Dylan não era mais um tema "interessante" para Penny. O que havia fascinado o grande documentarista foram as apresentações de Dylan e sua interação com o público, agora essas coisas haviam dado lugar a um retiro taciturno e à convalescência.

Em 19 de agosto Allen Ginsberg veio de Manhattan visitá-lo, carregando uma sacola de livros, poesia em sua maioria – Pound, Eliot, Yeats, Cummings e "alguns antigos poetas como sir Thomas Wyatt, Campion, Dickinson, Rimbaud, Lorca, Apollinaire, Blake, Whitman". Ao retornar a Nova York, Ginsberg disse a Robert Shelton que "não achava que Dylan estivesse seriamente machucado". Ele precisava de tempo para descansar, ler e refletir. Ele nunca havia sido um leitor voraz. Quando era mais jovem, lhe faltava a atenção para sentar por longas horas com um livro; então, durante anos, existiram muitas distrações. Agora ele iria construir sua própria biblioteca na sala de estar de Hi Lo Ha e estudar os livros que não havia lido no colégio.

Descendo a colina onde Dylan e Sara criaram seus filhos no final da década de 1960, Happy Traum ainda vive – numa elegante e contemporânea casa projetada em madeira e vidro – com sua mulher, Jane. Traum foi músico durante a vida inteira, e está casado com Jane há meio século – uma raridade no mundo do entretenimento. Poderia Bob Dylan ter desfrutado uma estabilidade similar em sua vida familiar?

"A única época que posso ter pensado isso", diz Traum, "foi quando ele se casou com Sara, porque parecia ser algo bastante estável e ele parecia ter mudado completamente a sua vida, de um modo substancial. Parecia ser um relacionamento sólido àquela altura." Traum fala em nome de pouquíssimas pessoas que conheceram Dylan naqueles anos. Traum havia passado um bom tempo com ele no início dos anos 1960, mas "depois que John Kennedy foi baleado, eu perdi o contato". Por alguns anos os amigos tiveram um contato menor por causa da mudança da posição de Dylan no mundo da música. Ele mudou-se para uma camada diferente, enquanto Traum seguiu sua carreira com o New World Singers e como professor de violão.

Woodstock os uniu novamente. Os Traum se estabeleceram em Woodstock

em 1966, “e Dylan vivia logo ali, acima da colina, naquela época, em Byrdcliffe, logo acima de nós. Iniciamos uma amizade que durou até ele se mudar para a costa oeste”. Até que isso acontecesse, eles estavam em contato quase diariamente.

Jane e Happy Traum tinham três filhos. A mais velha, Merry, tornou-se amiga da filha de Sara, Maria, que tinha cinco anos em 1966; depois o filho mais velho de Traum, Adam, tornou-se amigo do pequeno Jesse Dylan. “Nós passávamos bastante tempo com ele e sua família. Isso foi logo depois de seu acidente com a motocicleta, então, ele estava… bem, você não via sinais daquilo. Nunca o vi com machucados ou algo do tipo, mas eu conhecia o médico que cuidava dele. Mas ele realmente se acalmou. Parou de fumar por um tempo, parou de beber. Parou com tudo. Tornou-se basicamente uma pessoa caseira. Nós adorávamos aquilo. As crianças cresciam juntas. Era muito, sabe, era uma coisa familiar.”

Eles foram a Hi Lo Ha várias vezes para os jantares nos dias festivos. “Na realidade, a primeira vez que me encontrei com os caras da The Band foi no Dia de Ação de Graças de 1968. Nós estávamos em sua casa aqui em Byrdcliffe, e Bob disse que ‘os garotos’, ou alguém, viriam. E, de repente, chegam esses caras, parecendo que vinham do meio do mato, e foi uma grande noite. Eu lembro de Richard [Manuel] sentado ao piano tocando e Rick [Danko] cantando. Deve ter sido a primeira vez que ouvi ‘I Shall Be Released’.”

They say ev’ry man needs protection,
They say ev’ry man must fall.
Yet I swear I see my reflection
Some place so high above this wall.
I see my light come shining
From the west unto the east.
Any day now, any day now,
I shall be released.[12]

Uma boa refeição de Ação de Graças, a melodia em forma de hino que Dylan havia acabado de escrever, e Happy Traum fica genuinamente comovido com a recordação da cena. “É uma linda experiência ouvir algo como aquela canção ao piano.” Todos – todas as idades – juntaram-se em volta do piano enquanto Richard Manuel tocava e Rick Danko cantava “I Shall Be Released”, a canção que há alguns meses não existia. Ela poderia nunca ter existido, caso o poeta não houvesse saltado do trem desgovernado.

“Foi uma transformação incrível”, afirma Traum. “Apesar de não estar pessoalmente com ele durante o período ‘Like a Rolling Stone’ ou durante a viagem à Inglaterra, eu vi várias vezes as filmagens da turnê inteira. *Eat the Document*. Nós vimos este filme com Bob, lá em sua sala de estar. Divertido. Eu me lembro dele arrumando o projetor.” As imagens deixam pouco espaço para dúvidas – Dylan estava louco naquele período, fora de controle. “Mas quando o vimos, ele havia se transformado nesta pessoa calma, pensativa, que estava interessado nas coisas e bastante retirado. Muito quieto. Outra coisa, ele estava extremamente protegido. Não tanto por guarda-costas ou algo assim, mas pelas pessoas da cidade, que relutavam em dizer onde ele morava.”

Um persistente fluxo de pessoas perambulava por Woodstock, procurando por Bob Dylan. Elas invadiriam sua propriedade, bateriam em sua porta. “Algumas coisas bem esquisitas aconteceram e ele ficou maluco, preocupado com suas crianças, como qualquer um ficaria.”

“Eu acho que ele estava tentando viver uma vida o mais próximo do normal possível. Mas a fama e a adoração, e tudo o mais, se intensificaram nesse período em que se afastou, porque, de repente, havia ainda *mais* mistério sobre ele do que o usual.” Então, em certo sentido, sua estratégia falhou. “De certo modo, sim”, Traum concordou. “Mas de um modo ainda mais importante, não. Na maior parte do tempo ele ainda estava escrevendo canções e tocando.”

“There must be some way out of here,” said the joker to the thief,
“There’s too much confusion, I can’t get no relief.
Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth,
None of them along the line know what any of it is worth.”

“No reason to get excited,” the thief he kindly spoke,
“There are many here among us who feel that life is but a joke.
But you and I, we’ve been through that, and this is not our fate,
So let us not talk falsely now, the hour is getting late.”[13]

(“All Along the Watchtower”, 1967)

DURANTE A PRIMAVERA E O VERÃO DE 1967, Dylan juntou-se a Robbie Robertson, Garth Hudson, Richard Manuel, Rick Danko e Levon Helm num estúdio improvisado no porão de uma casa rosa que eles alugaram nas proximidades, em West Saugerties. Ao meio-dia, cinco ou seis dias por semana, Dylan aparecia na

Big Pink, como a casa era conhecida, fazia café para os músicos dorminhocos e começava a martelar na máquina de escrever, acordando-os.

Entre junho e novembro, Garth Hudson gravou cerca de 150 canções em um gravador de rolo que funcionava dia e noite enquanto os músicos tocavam e faziam baderna. Um poodle chamado Hamlet cochilava no chão. Este cachorro foi uma das primeiras criaturas do planeta a ouvir canções como “Quinn the Eskimo”, “Tears of Rage”, “This Wheel’s on Fire”, “Too Much of Nothing” e “You Ain’t Goin’ Nowhere”.

Essas canções de Dylan surgiram como fantasmas de vapor de um caldeirão – o ensopado e a mistura do folclore americano e da música popular. Ele chegava à Big Pink com uma lista de músicas conhecidas para a banda tocar, baladas como “Young but Daily Growing” e “Wildwood Flower”, uma canção dos Everly Brothers como “All You Have to Do Is Dream”, uma canção soul como “People Get Ready”, “Folsom Prison Blues”, de Johnny Cash, todos os despojos da sacola de música americana, tudo desde “She’ll Be Comin’ ’Round the Mountain” e “Nine Hundred Miles” até “Spanish Is the Loving Tongue”. Os rapazes improvisavam em cima dessas canções, como um aquecimento, e, mais cedo ou mais tarde, Dylan trazia as letras – alguns ou todos os versos de uma nova canção em progresso. Ele começava tecendo as estrofes e os coros sobre o tear dos *riffs* de guitarra de Robertson, dos ricos acordes de órgão de Hudson e das penetrantes harmonias de voz de Danko.

“The Basement Tapes”,[14] como viriam a ser chamadas as gravações, são um precioso registro do processo criativo de Dylan – seus antecedentes e influências, bem como o modo improvisado e espontâneo como dá forma às letras, no ritmo do momento; então o que começa como um uivo, murmúrio, ou como uma linguagem inarticulada, gradualmente toma a forma de linguagem articulada. “Ele tirava essas canções do nada”, recordou-se Robertson. “Nós não sabíamos se ele as escrevia ou se lembrava delas. Você não saberia dizer, quando ele as cantava.” Foram escritos livros inteiros sobre as “Basement Tapes”, em que se destaca a reflexão histórica de Greil Marcus, *Invisible Republic* (originalmente intitulada *The Old Weird America*), na qual o autor posiciona as trinta e tantas canções inéditas que Dylan gravou naquele período no contexto do renascimento do folk nos anos 1960. “Se elas eram um mapa, qual país, qual fonte perdida, é o seu centro e sua exata localização? Elas podem começar a soar como um experimento instintivo, ou como um laboratório: um laboratório onde, por alguns meses, certos sons musicais fundamentais da linguagem cultural norte-americana foram recuperados e reinventados.”

Esse trabalho com a banda o inspirou e o renovou. “Nós estávamos tocando

com absoluta liberdade", Robertson disse a Marcus, "não estávamos fazendo algo pensando que alguém escutaria enquanto vivêssemos." Por causa dessa estimulante liberdade Dylan pôde escrever – na privacidade de seu escritório – uma sequência de letras cujos temas eram liberdade e confinamento, privilégio e coerção, permissão e compromisso. Sabendo das vantagens da compartimentação, ele não dividiu esse trabalho com Robertson, Danko, ou com os outros companheiros de banda, colegas nas farras musicais da Big Pink. Isto era segredo, um trabalho oculto que necessitava de um ânimo diferente. Na sala de estar/biblioteca de Dylan havia um pequeno apoio para livro onde descansava uma Bíblia aberta. De todos os livros, era para esse que ele se voltava mais frequentemente. A Bíblia na versão do rei James, com sua linguagem rica e seu tom, teria a maior influência sobre as doze canções que ele estava escrevendo para seu novo álbum de estúdio, *John Wesley Harding*.

"All Along the Watchtower", inspirada na profecia da queda da Babilônia em Isaías 21, veio a ele numa repentina inspiração durante uma trovoada em Catskills.

---

1 O autor brinca com o título do álbum de Dylan, *Bringing It All Back Home*.

2 "Era uma vez, você se vestia tão bem/ Você atirava uns tostões aos vagabundos quando estava no seu auge, não é mesmo?// Agora você não parece tão orgulhosa/ De ter que se virar para arrumar a sua próxima refeição…"

3 "Eles estão vendendo cartões-postais do enforcamento/ Eles estão pintando os passaportes de marrom/ O salão de beleza está cheio de marinheiros/ O circo está na cidade// E a tropa de choque está inquieta/ Eles precisam de um lugar para ir/ Enquanto Lady e eu vigiamos esta noite/ Da fileira da desolação."

4 "Baleias em sua esteira como cabos e cumes/ Estremeceram o mar enfermo e farejaram seu fundo."

5 "Desregramento dos sentidos". Referência à célebre carta de Arthur Rimbaud a Paul Demeny, na qual o primeiro afirma que o poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos.

6 "Porque algo está acontecendo aqui/ Mas você não sabe o que é/ Você sabe, Mister Jones?"

7 "As coisas belas e doces estão na cama agora, é claro/ Os vereadores estão tentando endossar/ A reencarnação do cavalo de Paul Revere/ Mas a cidade não precisa ficar nervosa."

8 "Papai está no beco/ Ele está procurando pelo fusível/ Eu estou nas ruas/ Com o blues da lápide."

9 Numa tradução literal: "se ligue, sintonize, caia fora". Frase da contracultura popularizada por Timothy Leary.

10 "Bem, te apedrejarão e dirão que é o fim./ Então eles te apedrejarão e depois voltarão./ Eles te apedrejarão quando você estiver andando em seu carro./ Eles te apedrejarão quando você estiver tocando seu violão./ Sim, mas eu não me sentirei tão sozinho,/ Porque todo mundo tem que ficar doidão.
Dylan construiu sua letra em cima da ambiguidade da palavra *"stoned"*, que pode significar tanto "apedrejado" quanto "drogado", "doidão".

11 "Faça-me desaparecer através dos anéis de fumaça de minha mente."

12 "Dizem que todo homem precisa de proteção,/ Dizem que o homem deve cair./ Ainda assim, juro que vi meu reflexo/ Em um lugar tão acima deste muro./ Eu vejo minha luz vir brilhando/ Do oeste até o leste./ Qualquer dia, qualquer dia,/ Eu serei libertado."

13 “‘Deve haver algum modo de sair daqui’, disse o curinga ao ladrão,/ ‘Há muita desordem, eu não consigo um descanso./ Homens de negócios bebem meu vinho, lavradores escavam minha terra,/ Nenhum deles sabe o valor disso tudo.’// ‘Não há razão para ficar nervoso’, disse amavelmente o ladrão,/ ‘Há muitos entre nós que acham que a vida não é mais que uma piada./ Mas você e eu, nós passamos por isso, e esse não é nosso destino,/ Então não falemos com falsidade agora, está ficando tarde.’”

14 “As fitas do porão.” Vendidas inicialmente como cópias caseiras ilegais, parte das gravações realizadas na Big Pink foi lançada oficialmente em 1975, no álbum *The Basement Tapes*.

9. O poeta no jardim

A GRANDE DIFERENÇA entre assistir a um show de Bob Dylan em 1963 e em 1974 é que agora mal se conseguia vê-lo. Era possível ouvir a banda a cinquenta metros de distância, mas como um entre os 20 mil espectadores num ginásio de esportes, não dava para ter qualquer ilusão de intimidade com o cantor. Parecia que ele preferia dessa forma.

Ele aparecia e desaparecia sem qualquer cerimônia. Cantou cinco canções com sua banda e sumiu, após gritar a letra de "It Ain't Me, Babe" e desferir os assustadores e desmoralizantes insultos de "Ballad of a Thin Man":

You try so hard
But you don't understand
Just what you'll say
When you get home

Because something is happening here
But you don't know what it is
Do you, Mister Jones.[1]

Cobrindo sua saída, a The Band cantou, propositadamente, a canção "Stage Fright" [Medo do palco]. Eles tocaram por quinze minutos sem o astro e não nos importamos, porque suas canções eram incríveis – a The Band havia ficado famosa por mérito próprio, gravando clássicos norte-americanos instantâneos como "Up on Cripple Creek", "Rag Mama Rag" e "The Night They Drove Old Dixie Down". Depois de cantarem a canção de Dylan "I Shall Be Released", o astro reapareceu como se a canção o houvesse convocado, libertando-o de um autoimposto exílio.

Na realidade, enquanto a The Band tocava "Stage Fright" ocorreu-me que a rapidez com que Dylan cantou as canções no início do show resultasse de nervosismo, talvez terror, ao se deparar com as expectativas de dezenas de milhares de fãs. Ele precipitou-se por "Lay Lady Lay" como um pesadelo, sua voz trinando e enganando a melodia. Cantou em seguida "It Ain't Me, Babe"

com os dentes cerrados, carrancudo, queixoso e defensivo, como se estivesse ralhando com alguém. O arranjo da música, em particular as linhas em *looping* do órgão de Hudson, curiosamente soava como "Rocky Raccoon", dos Beatles.

Uma de minhas canções favoritas, "Just Like Tom Thumb's Blues" – uma delicada balada cheia de nuanças, que narra a jornada do herói através de um imaginário induzido por drogas ao sul da fronteira –, perdeu todas as sutilezas com os rosnados e gritos do cantor, especialmente ao final dos versos e das estrofes.

Now if you see Saint Annie
Please tell her thanks a lot
I cannot move
My fingers are all in a knot
I don't have the strength
To get up and take another shot
And my best friend the doctor
Won't even say what it is I've got[2]

Dylan parecia estar impaciente com a história, querendo colocar seu pathos atrás de si, bem como algum antigo empecilho que pudesse fazê-lo se aproximar da audiência. O medo do palco o perseguia, medo do público e uma inquietante preocupação sobre um repertório que o deixava muito desprotegido, muito vulnerável, como um nervo exposto. Então, em canções como "Tom Thumb's Blues", ele se refugiava atrás de uma melodramática superfície vocal, "falando a canção" e geralmente evitando a melodia que poderia encadear o sentimento.

A voz que certa vez havia sido uma janela transparente se tornara uma tela, um anteparo.

Talvez Happy Traum estivesse pensando sobre essa tela quando disse, mais tarde, "eu não gostei das primeiras três ou quatro canções, e aí percebi a razão. Eu tinha expectativas". Traum sentou-se ao lado de Allen Ginsberg naquela noite. Eu conhecia Allen do mundo da poesia, uma pequena e sectária colônia em que ele sempre fora um espírito amigável e acessível. Em quase todas as vezes que falei com Ginsberg a conversa voltou-se para Bob Dylan. Allen apaixonou-se por Dylan desde o momento em que se conheceram, em 1963. Ele provavelmente não tinha as mesmas expectativas que Traum, tendo conhecido Dylan após o espírito de ironia ter banido as notas de sentimentalismo de seus primeiros trabalhos.

Como eu, Traum esperava que Dylan mostrasse alguma vulnerabilidade e sensibilidade em relação ao seu material. Ele provavelmente não havia visto Dylan se apresentar durante uma década. “Eu senti que não havia emoção no concerto. Foi poderoso em certo sentido. E havia algum tipo de emoção, talvez fosse raiva… que era muito poderosa, mas houve talvez uma falta de suavidade.” Essa era a imperfeição: o show era fascinante – cheio de fúria, terror e ironia –, mas era cruel, sem o pathos que todos sabiam estar no sangue das canções. É claro, Traum concluiu, se a apresentação de Dylan no Madison Square Garden *não houvesse* sido tão cuidadosamente protegida contra os sentimentos, “realmente teria feito as pessoas chorarem, porque aquelas eram as canções mais poderosas”.

O aroma agridoce da maconha temperava o ar.

As três últimas canções da primeira parte do show representavam três fases da carreira – anteriores e posteriores ao louco desabrochar de meados dos anos 1960 – de Dylan: “All Along the Watchtower” (final de 1967), “The Ballad of Hollis Brown” (1962) e “Knockin’ on Heaven’s Door” (1973).

Nós aprendemos a letra de “All Along the Watchtower” quando a canção foi lançada no ansiosamente esperado e meditativo álbum *John Wesley Harding*, no Natal de 1967. Dylan aparecia na capa sépia, sorrindo, com um contorno de barba (que não melhorava nem piorava muito seu visual), em pé contra um tronco de árvore e ladeado por dois menestréis errantes indianos trajando túnicas e contas, os Bengali Bauls. Em 1967, o rock and roll havia se tornado rococó e psicodélico. Depois de os Beatles lançarem *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e de o Jefferson Airplane ter lançado *Surrealistic Pillow* naquele ano, o *John Wesley Harding* de Dylan soava antiquado, quase excêntrico. Alguns fãs de *Blonde on Blonde* e de *Highway 61 Revisited* estavam tão desapontados com o baixo custo de produção do novo álbum (somente um baixo, uma bateria e uma guitarra *steel* davam suporte à voz, ao violão e à gaita de Dylan) e com o tom arcaico das canções que desistiram do cantor. Como aqueles que pararam de ouvir Dylan depois de *Bringing It All Back Home* (1965) – depois que assumiu a guitarra elétrica –, alguns fãs de *Blonde on Blonde* não entrariam mais em contato com a música de Dylan após o acidente de moto, não importava o que ele cantasse.

Pete Seeger certa vez confessou que não costumava ouvir discos. Mas quando *John Wesley Harding* foi lançado, no inverno de 1967-68, ele o ouviu repetidas vezes. Perto de sua casa em Fishkill, Nova York, ele havia construído uma pista de patinação coberta com um sistema de som. Ele colocava o álbum de Dylan no prato do toca-discos, meditando sobre as letras enquanto patinava

ao redor da pista. Em 1968, Seeger era um dos muitos aliviados pelo fato de Dylan ter sobrevivido a uma espécie de provação que não parecia ser física. Novamente ele havia retornado do lugar “onde preto é a cor e nada é o número”,[3] com doze canções, um verdadeiro ciclo de canções, tão poderosas e coesas quanto qualquer uma que ele já escrevera.

Albert Grossman observou que enquanto a maioria das letras avança de forma linear, do início até o fim, muitas das canções de Dylan são escritas de maneira “circular”. Ele quis dizer que a narrativa, ou o movimento retórico da letra, termina onde começa, retornando – no final – à sua fonte. Talvez essas canções se assemelhem mais a uma fita de Moebius – quando uma chega ao final dos versos a outra está mais próxima do interior do que do exterior, e uma vez mais no início.

Em seu ano e meio de reclusão e convalescência, Dylan havia construído uma *persona* dramática para proferir as parábolas, meditações e as otimistas canções de amor que compõem *John Wesley Harding*. Tão comedido como soou em 1968 – um turbulento ano de protestos contra a guerra, assassinatos e revoltas raciais –, *John Wesley Harding* tinha infinitas profundidades e dimensões. Foi um trabalho de ambição enganosa. Da faixa de abertura – a lenda do Robin Hood do faroeste que “*traveled with a gun in every hand”* e “*was never known/ To make a foolish move”*[4] – até a branda e confortadora “I’ll Be Your Baby Tonight” – que apaga as luzes, fechando o álbum – Dylan teceu uma alegoria sobre o fora da lei que pega em armas contra o mundo dos homens e seus ideais, buscando redenção e liberdade, até que finalmente encontra a salvação nos braços de seu verdadeiro amor.

As imagens de sua alegoria são explícitas. Em “Drifter’s Escape” o herói está sendo julgado por um crime que desconhece, e é salvo do “amaldiçoado júri” quando um raio acerta o tribunal; a epistolar “Dear Landlord” é um velado apelo para que todos os agentes, gerentes, produtores e editores não coloquem um preço em sua alma.

My burden is heavy,
My dreams are beyond control.[5]

A sua arte – bem como seus sonhos – não responderá a nenhuma autoridade, política ou necessidade de mercado. “Dear Landlord” é delicadamente equilibrada, uma carta que apresenta o seu caso com todo o respeito ao proprietário e finaliza com a surpreendente promessa:

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.[6]

Essa é a mais completa declaração de sabedoria, adquirida a duras penas, que poderíamos pedir de um homem que sofreu com uma relação de negócios que exigia dele mais do que ele imaginava; ao esperar que ele entregasse incessantemente um produto que era impreciso e completamente variável.

O MADISON SQUARE GARDEN não é o lugar ideal para o poeta reproduzir as sutis alegorias de "Drifter's Escape" ou "Dear Landlord", e sim uma arena cavernosa que demanda som e fúria – e mais som.

Então a única faixa de *John Wesley Harding* que ele tocou para nós foi a oracular, visionária "All Along the Watchtower". A força desta canção é monolítica, um bloco de rocha descendo ladeira abaixo, que não depende do bom funcionamento das partes. O Curinga diz ao Ladrão essencialmente o mesmo que Dylan diz ao Proprietário:[7] homens de negócio consumiram seus bens sem ter ideia do valor deles. O Ladrão explica ao Curinga que eles já superaram esse estado de ignorância. Os dois – os dois lados da personalidade geminiana de Dylan – podem procurar por um destino mais sério. Mas está ficando tarde.

Two riders were approaching, the wind began to howl.[8]

A canção, do modo como foi tocada, era um longo uivo do começo ao fim. A melodia é composta por um pouco mais de quatro compassos nos quais se sucedem três acordes básicos, Lá menor, Fá maior e Sol maior. Os mesmos acordes e as mesmas notas, repetidamente, durante 48 compassos – desnecessário dizer que a melodia é monótona. Como acontece também com "Masters of War", quando "Watchtower" é tocada vigorosamente – como foi no Madison Square Garden –, com o fogo de metralha da guitarra de Robertson e o intermitente som de circo do órgão de Garth Hudson, o efeito é hipnótico. Ela é uma das letras mais curtas de Dylan e ninguém nunca quis que ela fosse maior.

Dylan cantou "Watchtower" rapidamente, rosnando, encurtando a última palavra de cada verso, gritando algumas e, ao final, dando tempo para seu

guitarrista arrancar um selvagem e lastimoso solo em homenagem a Jimi Hendrix. A personificação do rock psicodélico havia feito uma versão da canção – e tomado a canção para si – em 1968, enfeitando a simples melodia com um ornamentado traje e adornos de guitarra adequados para os anos 1960. Hendrix, ele mesmo uma vítima da desordem e do excesso que a canção prevê, viveu somente o suficiente para tornar famosa a sua versão, morrendo em 1970 de uma overdose. Quando Dylan começou a tocar a canção ao vivo com sua banda, em 1974, o fez do modo floreado que Jimi Hendrix criou, em homenagem a esse espírito dos anos 1960.

Depois que os aplausos e assovios cessaram, ouvimos o início de uma melodia na guitarra de Robertson. Então ele a dedilhou com força e Levon Helm iniciou um vigoroso ritmo 2/4 em sua bateria. Poderia ter sido a abertura para uma das canções "grosseiras e sujas" de Billy Boy Arnold, como "I Wish You Would" ou alguma agitada canção de Bo Diddley. Mas quando Dylan começou a cantar, a letra veio como uma surpresa.

Hollis Brown he lived on the outside of town
With his wife and five children
And his cabin breakin' down.[9]

A execução desta composição de 1962 – uma das primeiras grandes canções de Dylan – demonstrava que uma canção feita para ser tocada por um violão acústico poderia muito bem ser tocada por um quinteto. O arranjo de rock encaixava-se perfeitamente ao inexorável *momentum* da tragédia. Ele cantou "desmoronando" em vez de "ruindo", conforme a letra original. Seria um escorregão da língua ou uma variação expressionista?

Way out in the wilderness
A cold coyote calls
Your eyes fix on the shotgun
That's hangin' on the wall.[10]

Enquanto cantava, ele seguia a melodia e concentrava-se na história. Finalmente ele contava uma história como havia feito uma década antes, habitando aquele mundo de miséria e desespero em que a catástrofe é uma certeza. Sua voz, que nesta noite havia sido uma tela (uma fascinante tela pintada), tornou-se uma janela. Ele estava, de fato, *dentro* da história mais do

que havia estado em 1963, estava mais velho agora, ele mesmo um marido e pai de cinco filhos.

Depois do ritmo potente de “Hollis Brown”, Dylan e a The Band desaceleraram para apanhar outro personagem, o xerife do filme *Pat Garrett and Billy the Kid*. Dylan havia passado a maior parte do inverno de 1972-73 em Durango, no México, atuando no papel de Alias no filme de Sam Peckinpah. Seu desempenho como ator foi apenas tolerável, mas ele escreveu músicas memoráveis para a trilha sonora do filme. Um ano antes ele havia composto “Knockin’ on Heaven’s Door” para uma cena na qual um xerife ferido está morrendo enquanto sua mulher o observa:

Mama, take this badge off of me
I can’t use it anymore.
It’s gettin’ dark, too dark for me to see
I feel like I’m knockin’ on heaven’s door.[11]

A canção foi gravada no mesmo mês em que foi declarado o cessarfogo no Vietnã, trazendo oficialmente um fim ao envolvimento dos Estados Unidos naquele longo e desmoralizante conflito. A letra era apropriada à disposição americana. Elegíaca, descendo de Ré maior para Lá menor ao final de cada verso, a canção era composta simplesmente por dois quartetos e pelo refrão “*Knock, knock, knockin’ on heaven’s door”* – uma canção fácil de aprender, para que todos cantassem juntos. Lançada em julho de 1973, tornou-se um surpreendente sucesso.

Dylan entoou a letra – como fez com “Hollis Brown” – com seu coração e sua alma, no ritmo da melodia. Rick Danko e Richard Manuel somaram suas vozes em elevadas harmonias e coros.

Esse foi o último número antes do intervalo. As luzes se acenderam assim que os músicos se moveram para as sombras. Minha irmã e eu ficamos próximos a nossos lugares, inicialmente sem palavras, e depois comparando apontamentos sobre o que tínhamos ouvido. Nós concordamos que a tensão e o terror haviam pesado sobre as cordas vocais de Dylan e o tornado trinado e estridente; ele gritava e “excedia o canto” para pronunciar as notas o melhor que podia. O que ouvíamos era algo mais grave que o simples medo do palco após anos de isolamento.

Ele tinha boas razões para ter medo de seu público.

Em 1965, Phil Ochs havia dito: “Não sei se Dylan poderá subir no palco

daqui a um ano. Acho que não. Quero dizer que o fenômeno Dylan será tão grande que será perigoso… Dylan tornou-se parte da psique de tantas pessoas, e há tantas pessoas doidas na América, e a morte é uma parte integrante do cenário americano agora… Eu acho que ele terá que desistir." Em dezembro daquele mesmo ano, uma entrevistadora numa conferência de imprensa para a televisão confrontou Dylan com a profecia apavorante. O artista encolheu os ombros e disse apenas: "Bem, é assim que as coisas são, você sabe. Eu não, certamente eu não posso me desculpar."

Dylan nos prometeu uma vez: "Eu deixarei você estar em meus sonhos, se puder estar nos seus." Isso fora em 1963. Um poeta que entra nos sonhos de outra pessoa pode, com a mesma facilidade, entrar num pesadelo. Ninguém poderia imaginar o tipo de impacto que Bob Dylan teria na psique das pessoas – para o bem ou para o mal – em 1963, e mesmo que tenha desejado o resultado criou involuntariamente um monstro, fora de seu controle, que estava tornando a vida difícil para ele e a família.

DURANTE UM ANO OU MAIS após seu acidente de motocicleta, o mundo permitiu a Bob Dylan viver em paz. Foi uma grande época, um cessar-fogo. Os vizinhos em Woodstock eram protetores, se recusando a revelar seu paradeiro. Sua filha Anna Leigh nasceu no dia 11 de julho de 1967, e os pais de Dylan foram a Woodstock naquele verão para ver o bebê. Uma das vantagens de seu isolamento era poder retomar uma comunicação e um contato mais regulares com a mãe e o pai. Não era fácil ser pai ou mãe de um homem que – por algum motivo – negava ser seu filho.

Pennebaker lembra que após visitar Woodstock, Abe Zimmerman veio vê-lo em Manhattan. Apresentando-se como "o pai do senhor Dylan", Abe apareceu na entrada da porta de Penny com o chapéu na mão. Ele falou humildemente e referiu-se à sua mulher como a senhora Dylan. Em maio, *Dont Look Back* havia tido uma pré-estreia em São Francisco e agora estreava oficialmente. Abe disse que não tinha visto, mas que alguns de seus amigos tinham. Ele estava preocupado que seu filho tivesse usado alguma linguagem imprópria no documentário e perguntou ao cineasta se as imprecações podiam ser retiradas. Pennebaker explicou gentilmente que isso era impossível e que no contexto do filme as palavras não eram, em geral, consideradas ofensivas.

A visita dos Zimmerman a Hi Lo Ha naquele verão não poderia ter vindo em melhor hora. Em menos de um ano Bob Dylan perderia seu pai artístico, Woody Guthrie – que sucumbiu à doença de Huntington aos 55 anos, no dia 3 de

outubro de 1967 – e seu pai biológico, Abe Zimmerman, que morreu após um ataque cardíaco em 5 de junho de 1968, aos 56 anos.

Sara estava no sétimo mês de gravidez e precisava ficar em casa com a filha mais nova, Anna. Então Dylan voou sozinho de Nova York para Minnesota no dia seguinte. Seu irmão o recebeu no aeroporto, debaixo de chuva. Eles encontraram a pequena casa onde cresceram lotada de amigos e parentes, e a intenção de Dylan era ficar só com a família. Um dia antes do funeral, na Dougherty Funeral Home, na avenida Primeira, Bob e David suportaram uma não convencional – e provavelmente inesperada – "observação" dos restos mortais de seu pai (caixões abertos são desaprovados em cerimônias funerárias judias). No cemitério, em Duluth, Bob se rendeu à emoção, soluçando enquanto o rabino pronunciava as últimas preces e cobriam o caixão de terra. Não há tristeza maior que a do filho ou filha que não teve tempo de dizer adeus ou de fazer as pazes com o pai. Havia palavras que ele gostaria de ter dito e coisas que queria ter feito por seu pai. Abe havia sido um pai mais amoroso e atencioso do que Bob havia sido como filho, e não havia existido tempo suficiente para equilibrar as coisas. Dylan tinha apenas 27 anos de idade e passara a maior parte da última década numa intensa revolta em escala épica.

Quando seu novo filho nasceu, em 30 de julho, Bob e Sara batizaram-no de Samuel Abram, em homenagem ao avô.

Dylan nos conta em *Crônicas* que pouco tempo depois de retornar do funeral de seu pai recebeu uma carta de Archibald MacLeish. Naquela época, MacLeish era o poeta vivo mais famoso e respeitado nos Estados Unidos. Ele havia ganhado três prêmios Pulitzer, o mais recente deles por uma obra dramática escrita em versos para a Broadway – *J.B.*, uma versão moderna do livro de Jó. Ele também trabalhou na Biblioteca do Congresso como bibliotecário e foi secretário assistente de Estado no governo de Franklin D. Roosevelt. Esse era o tipo de poeta e influência que Beatty Zimmerman e o falecido Abraham teriam aprovado. Ele aparece, providencialmente, nas memórias de Dylan no exato momento em que o poeta admite que ansiava compartilhar algumas coisas importantes com seu recém-falecido pai.

Dylan sempre havia admirado Archibald MacLeish, bem como havia admirado Carl Sandburg e Robert Frost. Quando soube que o velho poeta queria que ele escrevesse algumas canções para uma peça baseada em *The Devil and Daniel Webster*, decidiu ir visitá-lo. Ele não diz se estava lisonjeado ou empolgado com a perspectiva da colaboração com MacLeish, apenas que visitá-lo parecia ser a coisa civilizada a ser feita. Então, no outono de 1968, quatro meses após a morte de seu pai, ele e Sara pegaram o carro e dirigiram para

Conway, Massachusetts, até o chalé construído em pedras de MacLeish, num bosque de bordos.

Dylan escreve que MacLeish era um cavalheiro de enorme vigor e de "sangue nobre". Com sua atitude de militar e aura de autoridade, ele não se parecia com qualquer poeta da margem esquerda do Sena ou do Greenwich Village. O venerável MacLeish tinha bastante coisa a dizer sobre a poesia de Dylan, e todas elas eram elogiosas. Que o poeta laureado de 76 anos – que havia conhecido Pound, Eliot e Frost – tivesse ouvido cuidadosamente o trabalho de Dylan e o levado a sério já era, por si só, um elogio. MacLeish apreciou os versos de "Desolation Row", nos quais o compositor descreve os dois poetas modernistas Ezra Pound e T.S. Eliot lutando numa torre enquanto cantores de calipso riem deles e pescadores seguram flores. Ele disse ter entendido o que Dylan quis dizer sobre os poetas brigando (apesar de não dizer o que entendeu, exatamente). A percepção de MacLeish era que Pound e Eliot eram muito "livrescos", e que os poetas mais jovens tinham de fazer as pazes com figuras tão imponentes.

MacLeish disse muitas coisas que Dylan gostaria que seu pai tivesse dito a ele, ou que ao menos tivesse ouvido – Abe Zimmerman, infelizmente, não o havia compreendido. MacLeish considerava Dylan um "poeta sério" e acreditava que suas canções seriam "uma pedra de toque para as gerações futuras". Isso era algo prazeroso de se ouvir, a muito almejada aprovação de um leitor sério. Em resposta à curiosidade de Dylan sobre seu lugar na história, MacLeish disse que Dylan era um poeta da Era de Ferro (dos períodos históricos de Ovídio – Ouro, Prata, Bronze e Ferro –, Ferro é o mais desenvolvido e corrupto) com um toque do "metafísico de uma era passada". Ele disse a Dylan quanto apreciava o modo que suas canções se engajavam com os problemas sociais. Ele falou sobre a distinção entre arte e propaganda, sobre Homero, Villon e sobre os desafios técnicos da versificação.

Quando a conversa se aprofundava durante o crepúsculo, MacLeish perguntou a Dylan do que ele desistiria para perseguir os seus sonhos. E então ofereceu este conselho: o valor real das coisas não pode ser medido pelo valor que você paga por elas, mas sim pelo que custa a você ganhá-las. E se "qualquer coisa custar a você sua fé ou sua família, então o preço é muito alto". Esse era um presente de sabedoria tão útil quanto o que qualquer pai poderia passar a seu filho.

Esse diálogo com MacLeish e a colaboração que nunca ocorreu na peça da Broadway chamada *Scratch* constituem um capítulo inteiro de *Crônicas*, chamado "New Morning". Nessas páginas Dylan tem menos a dizer sobre a peça do que sobre seu esforço em defender a privacidade de sua família durante os

anos anteriores ao seu retorno às turnês em 1974. Não era uma espécie de esconde-esconde o que ele estava fazendo com os fãs, ou algum tipo de estratégia para aumentar sua mística. Ele realmente gostaria de ser deixado em paz para ficar com sua mulher, suas crianças e seu trabalho – e o público tornou isso quase impossível.

Os Estados Unidos durante o auge dos anos 1960 eram um país tão caótico e turbulento como haviam sido desde a década de 1920. A ofensiva do Tet e o massacre de My Lai subiram a temperatura do movimento antiguerra. Quatro padres católicos e cinco ativistas em Maryland entraram no escritório do Serviço Militar de Catonsville, arrastaram os arquivos para fora, molharam-nos com napalm e atearam fogo em protesto contra a Guerra do Vietnã. O assassinato de Martin Luther King causou revoltas nas cidades, incalculáveis danos à propriedade e 46 mortos.

Na Convenção Nacional Democrática, em 1968, a Guarda Nacional e mais 20 mil policiais de Chicago – armados com cassetetes, pistolas e gás lacrimogêneo – dispersaram uma massa de protestantes liderada por Abbie Hoffman, do Youth International Party, Tom Hayden e Rennie Davis, do Students for a Democratic Society (SDS), e pelos Panteras Negras. Em 1969 aviões bombardeiros americanos atacaram bases no Camboja enquanto a guerra – para o horror da maioria dos americanos – evoluía. No final daquele ano, 300 mil manifestantes invadiram Washington chamando a si mesmos de New Mobilization Committee to End the War in Vietnam. A polícia metropolitana bloqueou os manifestantes às portas do Departamento de Justiça.

Alguns estudantes, impacientes com os modos de ação pacíficos do SDS, formaram uma organização paramilitar chamada The Weathermen ou The Weather Underground. Eles explicaram que o nome da organização se originava da canção “Subterranean Homesick Blues” de Dylan, do verso em que ele diz que não é necessário o homem do tempo [“*weatherman*”] para saber de onde o vento está soprando. Os Weathermen tinham predileção por pequenas bombas, e toda vez que uma delas explodia próximo a uma seção de recrutamento do Exército, ou a um escritório do Serviço Militar, as pessoas pensavam – sombriamente – em Bob Dylan.

Apesar dos Acordos de Paz de Paris, a guerra continuava no sudeste da Ásia e os conflitos violentos contra a política externa do país continuavam nos Estados Unidos. Nossas tropas invadiram o território do Laos e, cada vez mais, soldados americanos eram acusados de crimes de guerra e atrocidades. Em 4 de maio de 1970, milhares de estudantes protestaram contra a guerra na Kent State University em Ohio – a poucos quilômetros de onde eu estudava, na Kenyon

College –, e foram recebidos a tiros pelos soldados da Guarda Nacional. Quatro foram mortos e oito saíram feridos.

Talvez Kent State tenha sido o momento crítico. Faculdades fechavam por todo o país para planejar – unidas – greves e manifestações. Nem o presidente Richard Nixon poderia ignorar o assassinato de estudantes desarmados pelos homens da Guarda Nacional. O secretário do Interior, Walter Hickel, informou ao presidente que sua administração estava provocando anarquia e rebelião, fechando a porta para a próxima geração. O aviso não foi ouvido. Não haveria cessar-fogo até janeiro de 1973, e a esta altura já chegava a 45.958 o número de norte-americanos mortos em combate.

Durante esses anos de guerra não declarada no sudeste da Ásia e contendas corrosivas nos Estados Unidos, Bob Dylan – como Confúcio e os quacres – estava fazendo paz. Neil Young poderia escrever a angustiada "Ohio" sobre os quatro estudantes mortos em Kent State. Mas Dylan estava cultivando ordem ao seu redor, da melhor maneira possível, criando ordem *dentro* de si mesmo. A coisa mais importante para ele era sua família. Os álbuns que lançou, de *John Wesley Harding* (1967) até *Planet Waves* (1973), eram ramos de oliveira, óleo sobre águas turbulentas, quer o mundo escolhesse ou não ouvi-los desta forma. O que o governo havia feito para subverter nossos direitos constitucionais fora um horror – o modo como conduziu a guerra, a promulgação de mentiras que se passavam por notícias. Dylan estava gerando ondas gentilmente, despertando-nos para as possibilidades de uma resistência não violenta.

Durante os quatro anos seguintes à morte de seu pai, ocorrida em 1968, a vida de Dylan era mais simples e mais pacífica do que seria por muitos dos anos que viriam. Para seus amigos e sua família, ele era o que aparentava ser – os álbuns eram mais transparentes, afetuosos e autobiográficos do que quaisquer outros que ele viesse a fazer. Apaixonado pela esposa, devotado aos filhos e absorto em sua arte, ele permanecia em casa.

Em abril de 1968, a sutil coleção de canções de *John Wesley Harding* já havia vendido mais de 250 mil cópias. Com o constante fluxo dos direitos autorais, ele podia manter sua família muito bem na casa na colina sobre Woodstock, sem ter que fazer concertos.

Em apenas algumas ocasiões especiais ele emergiu de seu retiro e encarou uma audiência: um tributo a Woody Guthrie no Carnegie Hall em janeiro de 1968; um show de uma hora no festival da ilha de Wight em agosto de 1969 (pelo qual ele ganhou a considerável soma de 50 mil dólares); e algumas músicas para o beneficente Concerto para Bangladesh, em agosto de 1971, a convite de seu amigo George Harrison. Essas apresentações – bem como sua

aparição no show de TV de Johnny Cash em 1º de maio de 1969 – tranquilizaram qualquer temor que o público pudesse ter sobre o seu acidente. Ele estava com uma saúde incrível. Tendo ganhado cinco quilos, cortado o cabelo e deixado crescer um contorno de barba, Dylan parecia mais um jovem professor de filosofia do que um astro do rock que viajara pelo vale da sombra da morte.

Ele fez um modesto álbum de otimistas canções country, *Nashville Skyline*, que foi lançado na primavera de 1969 e incluía o sucesso "Lay Lady Lay". Ele tentou uma nova voz – cantando mais através do diafragma do que pelo topo da cabeça –, e quando os críticos se maravilharam e o questionaram ele riu e disse que isso era o que acontecia quando se parava de fumar. Um ano depois ele lançou um álbum mais eloquente e pessoal. Em *New Morning* estavam inclusas carinhosas canções sobre o amor conjugal como "The Man in Me" e "If Not for You".

If not for you
Winter would have no spring,
Couldn't hear the robin sing,
I just wouldn't have a clue
Anyway it wouldn't ring true,
If not for you.[12]

Havia também canções que sugeriam que o idílio na floresta poderia não durar para sempre. A perfeição tem limitações e desvantagens, principalmente para um homem cuja vida fora guiada pela ambição e pela disparidade entre o real e o ideal. O tédio e o vagaroso passar do tempo são o preço que se paga pela paz.

Time passes slowly up here in the daylight,
We stare straight ahead and try so hard to stay right,
Like the red rose of summer that blooms in the day,
Time passes slowly and fades away.[13]

Dylan havia encontrado um equilíbrio entre seu trabalho artístico e sua vida pessoal, e se, na balança, ele tivesse que escolher a favor de um, durante aqueles anos ele certamente teria escolhido a vida pessoal. Ele colocou sua família em primeiro lugar. E quem poderia dizer que seu trabalho, durante aquele período, sofreu por causa dessa decisão?

As luzes no Madison Square Garden diminuíram e voltaram novamente, o espaço enfumaçado ficou escuro. Sentamos em nossos lugares. A audiência começou a aplaudir e a assoviar novamente, conforme o astro emergiu das trevas.

BOB DYLAN RETORNOU SOZINHO aos holofotes – com o violão e a gaita –, passeando por ondas de aplausos.

Ele começou a tocar "The Times They Are A-Changin'" e a plateia aplaudiu assim que reconheceu a letra.

Come gather 'round people wherever you roam
And admit that the waters around you have grown
And accept it that soon you'll be drenched to the bone.[14]

Desde que minha irmã e eu ouvimos pela primeira vez esta letra, há onze anos, ela ficou relacionada a espantosos acontecimentos – marchas pela liberdade, assassinatos, protestos contra o alistamento militar, pouso na Lua. Desde 1963, suas palavras e advertências haviam se provado proféticas. Agora Dylan cantava aquela canção numa velocidade vertiginosa, como se a mera menção a ela fosse o suficiente para evocar uma fotomontagem de rostos e de multidões – sua voz, por vezes, corria na frente do acompanhamento do violão. A gaita também era apressada e rude. Talvez ele estivesse ainda mais nervoso ao encarar, sozinho, a audiência. Ele tocou essa famosa canção como se não pudesse esperar para deixá-la para trás, junto com toda essa carga de história pessoal e compartilhada. Ao final de cada verso ele erguia a voz acima da melodia, em ênfase.

E a multidão respondia a ele, gritando e aplaudindo de modo barulhento, às vezes tão alto que você não conseguia escutá-lo. As pessoas queriam ser ouvidas. A canção pertencia a elas agora, e o cantor estava ansioso para entregá-la. Durante esta parte do show a audiência nunca estava parada; o aplauso enfraquecia enquanto ele cantava e voltava a rugir quando terminava o número. Antes que terminassem de gritar e bater palmas por "The Times They Are A-Changin'", Dylan começou a cantar "Don't Think Twice, It's All Right" em um andamento ainda mais rápido – como se estivesse tentando fugir de nós, correndo através desta história de amor que deu errado, arranhando violentamente as cordas do violão em vez de dedilhá-las, sua sutileza afogada naquele estrondo.

Uma raiva opressiva, pensei, esmigalhava as nuanças do tom. O que quer que o cantor desse, nunca era o suficiente. "*I gave her my heart but she wanted my soul*."[15] Dylan soava como se estivesse cantando num barril cercado por lobos. Ele estava desafiando todos aqueles que, de forma intencional ou inconscientemente, desperdiçaram seu tempo.

I ain't sayin' you treated me unkind
You could have done better but I don't mind
You just sort of wasted my precious time
But don't think twice, it's all right.[16]

Tendo aprendido do modo mais difícil quão precioso era o tempo, ele havia se estabelecido com a família, em 1966, em Woodstock, e por alguns anos encontrara paz ali. Então estranhos começaram a aparecer na estrada para Byrdcliffe, nos caminhos da floresta, intrusos batendo em sua porta, entrando na casa dia e noite, sem aviso.

Ele e Sara chegavam em casa e podiam encontrar estranhos copulando em sua cama, ou ouviam os passos de espiões no telhado. Dylan imaginou que deveriam existir mapas para sua casa espalhados por todo o país "para gangues de desocupados e drogados". A princípio ele admitiu que pessoas sem-teto quaisquer estivessem tropeçando em sua propriedade por acidente. Depois ficou claro que havia um fluxo de peregrinos procurando pelo profeta dos dias atuais, o autor de "The Times They Are A-Changin'" e "Chimes of Freedom", para que ele viesse pregar na encosta da montanha, engajar-se em diálogos socráticos com radicais e fazendeiros orgânicos, para liderar "o movimento".

Ele tinha pistolas em casa e um rifle Winchester. E apesar de não gostar da ideia de realmente apontar a arma para alguém num ímpeto de raiva, irritou-se quando o chefe de polícia local o informou que não deveria atirar a não ser para cima, um tiro de aviso, caso contrário seria acusado de tentativa de agressão.

Então em setembro de 1969, quando Sara estava grávida de seu quinto filho, eles compraram uma casa em Manhattan, no número 94 da rua MacDougal. Felizmente eles mantiveram a casa em Woodstock, porque a situação no Greenwich Village estava ainda pior. A cidade grande havia provido asilo e um relativo anonimato para muitas celebridades do século XX, de John Barrymore e Edna St. Vincent Millay até Greta Garbo e Woody Allen. Mas não para Bob Dylan. Eu me lembro de passar em frente à sua casa na MacDougal em 1970 e ver barricadas de cavaletes com listras vermelhas na calçada e policiais

patrulhando.

Até aqui, na sofisticada cidade de Nova York, estranhos estavam batendo na porta de Dylan a qualquer hora. Pessoas esquisitas remexiam seu lixo, procurando pistas para sua vida secreta. Manifestantes buscavam autorização para marchar na frente da casa do poeta, gritando para que ele mostrasse o rosto e falasse, explicasse seu retiro misterioso e que "os liderasse para algum lugar". Um homem atarracado com um megafone o repreendia e rogava que ele viesse e aceitasse o papel a ele destinado, sua responsabilidade como o porta-voz de sua geração.

Os vizinhos odiavam isso tanto quanto Dylan, e o culpavam pela interrupção de suas vidas. O cantor disse que eles começaram a olhá-lo como se ele fosse uma aberração, uma atração de circo. Em breve, ele desistiria e se mudaria, comprando ou alugando casas em Long Island, Arizona e Califórnia. A cada nova residência eles podiam contar com algumas semanas de privacidade antes que algum batedor liberasse seu endereço para os jornais locais – então toda a turnê de curiosos e o desfile de manifestantes começariam novamente.

PARA CANTAR SOLO ESTA NOITE, e permanecer no palco sozinho, deve ter sido necessária muita coragem a ele. Para algumas pessoas na audiência – Happy Traum, Allen Ginsberg, Mike Porco e Nora Guthrie, amigos que tinham ouvido Dylan tocar em recitais em 1963 – a parte solo do show do Madison Square Garden foi o auge de sua apresentação. E ela não se deu com facilidade. Ele havia tocado as duas primeiras canções, "The Times They Are A-Changin'" e "Don't Think Twice", de modo automático, sem muitas sutilezas, como se aquecesse as cordas vocais e achasse seu centro naquela colossal arena, com 40 mil olhos fixos sobre ele.

Depois de dez minutos tocando sozinho, ele estava pronto para navegar pelas corredeiras e profundezas de "Gates of Eden". Escrita no final do verão de 1964, a letra é uma das muitas que marcam a transição dos narradores brechtianos das canções de protesto para uma voz mais pessoal e autoral, influenciada por Dylan Thomas, William Blake e pelos surrealistas franceses. Ele passava boa parte do tempo com o poeta e romancista Richard Fariña, em Woodstock e Carmel. Em uma competição amigável, Fariña escrevia canções enquanto Dylan escrevia poemas e esquetes literários. O seu foco no mundo escrito reforçou uma dimensão de sua composição que havia aparecido em "Hard Rain" e "Lay Down Your Weary Tune", a beleza da linguagem por si só, separada de qualquer conceito ou mensagem.

“Gates of Eden” tem um escopo moral, bem como um arcabouço religioso, como referência. Mas não é uma alegoria de *O peregrino*, de John Bunyan, ou do Adão de Milton, examinando o Éden do Gênesis e o território que o circunda. Este é um moderno poeta no jardim, avaliando o Éden conforme o funcionamento das coisas. O seu Éden é perfeito e imutável, o mundo lá fora é caótico. Ele inicia cada estrofe com um elaborado voo de fantasia – improvável, ilógico, por vezes cruel, o detrito da ambição e do desejo: um anjo caubói cavalgando nuvens de quatro pernas, segurando uma vela enegrecida, um soldado selvagem e um caçador surdo e descalço permanecem na praia, observando os navios com destino aos portões do Éden:

The motorcycle black madonna
Two-wheeled gypsy queen
And her silver-studded phantom cause
The gray flannel dwarf to scream
As he weeps to wicked birds of prey
Who pick up on his bread crumb sins
And there are no sins inside the Gates of Eden.[17]

O acompanhamento do violão era fantasmagórico, ressaltando o surrealismo da letra, deslizando de Sol maior para Fá maior, da tônica para a sensível entre as estrofes.

O Éden da canção de Dylan é uma ilha dos abençoados, perfeita e pura, definida principalmente pelo que exclui. Lá não há reis, pecados ou julgamentos. Nenhum som vem dos portões, apesar de risadas serem ouvidas lá dentro, quando “promessas sobre o paraíso” são murmuradas, lá fora, por aspirantes como Aladim e o monge utópico. O Éden está acima de todo o domínio da verdade: fora dos portões a verdade não existe, discussões triviais sobre o que é ou não real não acontecem no Éden. Este é o reino onde a vela do anjo caubói pode derrotar a escuridão.

Durante o aplauso para “Gates of Eden” eu me lembrei da canção seguinte no álbum *Bringing It All Back Home*, “It’s Alright, Ma”, uma letra meditativa muito mais longa e tão concentrada quanto “Gates of Eden”. Eu não acho que conseguiríamos absorver “It’s Alright, Ma” logo em seguida, e talvez tivesse sido muito intenso para Dylan cantá-la ao vivo, na sequência. Então o artista respirou, afinou o violão e cantou uma canção curta muito popular, um sucesso que estava na lista dos quarenta mais vendidos em 1966.

Nobody feels any pain
Tonight as I stand inside the rain
Everybody knows
That baby's got new clothes…[18]

Nós tínhamos ouvido Richie Havens sussurrá-la, com sua rica voz de ouro; tínhamos ouvido Joe Cocker uivá-la e Nina Simone e Roberta Flack transformarem "Just Like a Woman" numa sombria canção de ninar.

She takes just like a woman, yes she does
She makes love just like a woman, yes she does
And she aches just like a woman
But she breaks just like a little girl.[19]

Quando chega à palavra final do refrão, ele prolonga a vogal e o "*r*", fazendo um furioso e zombeteiro resmungo, "*girrrrll*", como um garoto provocando algum rapaz efeminado no pátio da escola.

Algumas feministas usaram "Just Like a Woman" como uma prova irrefutável da misoginia de Bob Dylan, como se a personagem descrita na canção não fosse uma mulher em particular – com vários atributos de maturidade e vulnerabilidade – e sim todas as mulheres, vistas por um olhar saturado. Isso era um absurdo – mais um caso de críticos interpretando as letras de Dylan para satisfazer a ordem do dia. Havia milhares de críticos, centenas de pautas. Nenhuma delas importava quando o cantor colocava todo o seu sentimento na ponte da música, mudando o acorde da tônica em Sol para mediante em Si. A letra é arquitetônica, enquadrando um espaço interior e exterior. Na ponte o cantor aparece na chuva, morrendo de sede, entrando na casa metafórica do relacionamento (água, água por toda parte, mas nem uma gota para se beber). Sua amante lançou uma maldição sobre ele, que o perseguiria para sempre. Mas muito pior que a maldição é esta dor que ele sente *interiormente*, no lar do coração. Ele está condenado a abandonar o lugar onde residiu sua maior esperança de refúgio.

Com um completo e viçoso refrão na gaita, Dylan finalizou "Just Like a Woman", favorecendo a melodia para nos lembrar que não era só um letrista, era um compositor que havia criado canções que a audiência poderia sair do show cantarolando.

Mas antes que os aplausos diminuíssem e se tornassem um zunido de

assovios, nós podíamos ouvir o violão começar novamente, a afinação drop-D que o poeta usava constantemente para a batida de um épico. Algumas pessoas começaram a gritar, encorajando-o antes que ele cantasse as primeiras palavras.

Darkness at the break of noon
Shadows even the silver spoon
The handmade blade, the child's balloon
Eclipses both the sun and moon…[20]

Essa era, acima de todas, a canção que eu mais queria ouvi-lo cantar esta noite: a canção complementar a "Gates of Eden". Era Dylan em seu melhor estado cáustico, como Juvenal catalogando os vícios do Império Romano. A diferença na composição de Dylan é o tom – com exceção do título irônico, a canção era implacavelmente séria. "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)", carregando suas 113 linhas e quase setecentas palavras, era uma das canções mais longas de Dylan e, como qualquer um pode perceber pelo quarteto anterior, dificilmente uma palavra seria desperdiçada.

A escuridão ao meio-dia é uma metáfora que serve de legenda para a intervenção do ser humano na natureza – este é o tema que permeia toda a canção. As invenções mais simples, a faca e o balão, o útil e o divertido, separam-nos do resto do reino animal. Nossas consciências, nossa habilidade de criar ferramentas, ocultam a luz do Sol e da Lua; então ninguém é poupado pela escuridão, nem mesmo os ricos e privilegiados, aqueles que nasceram com colheres de prata na boca.

Na fogueira de Dylan nada é poupado: ele coloca em seu espeto pregadores que falam sobre o inferno, educadores avarentos, agências de propaganda, velhas senhoras – juízas – que elaboram leis de moralidade sexual, banqueiros, propagandistas e poetas desmoralizados.

…even the president of the United States
Sometimes must have
To stand naked.[21]

Em 30 de janeiro de 1974, estes versos ganharam a grande irrupção de aplausos da noite: assovios, gritos estridentes, grande barulho e clamor. As manchetes do *New York Times* naquela manhã estampavam o escândalo na Casa Branca. Por quase dois anos a polícia e o Senado estavam investigando uma

invasão da sede do Partido Democrata no edifício Watergate, e as evidências levavam ao Salão Oval – uma conspiração criminosa para roubar segredos dos democratas durante a campanha eleitoral. “A alta administração republicana no House Judiciary Committee disse ontem que o presidente Nixon não pode se valer do privilégio executivo para reter informações sobre o inquérito do *impeachment*”, escreveu Bill Kovach. E nas manchetes em negrito, numa coluna à direita da notícia acima, lia-se “JUIZ ORDENARÁ QUE NIXON TESTEMUNHE NO JULGAMENTO ‘EX-AIDES’”. Em Los Angeles, um juiz declarou que “ordenaria que o presidente Nixon testemunhasse pessoalmente no julgamento de John D. Ehrlichman e no de outros dois antigos assistentes da Casa Branca, agora sob acusação formal de invasão ao escritório do antigo psiquiatra de Daniel Ellsberg”. Um ativista antiguerra, Ellsberg divulgou informações secretas do Pentágono – *Pentagon Papers* – para a imprensa, e Nixon esperava obter informações que pudessem ser usadas para puni-lo.

Então, agora, os guardiões da justiça estavam voltados, de costa a costa, para Richard Nixon e Bob Dylan estava cantando de um púlpito intimidador – para 20 mil eleitores em potencial – que o presidente “deve ficar nu” (com a tacanha redundância “must have to”[22] pressionando a nudez no final do verso), e ele realmente ficaria. Quando Dylan escreveu “It’s Alright, Ma” em 1964, Lyndon Baines Johnson havia sido presidente. A poesia, como Allen Ginsberg lembrava seus amigos, é uma notícia que *permanece* atual. Dylan havia lançado seus versos para o futuro – uma década inteira – profetizando o *impeachment* de nosso chefe de Estado.

Tematicamente, a canção é um epílogo para a odisseia de 1962, “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, o relatório de testemunha ocular que o jovem poeta havia prometido entregar. Como a raça humana havia se retirado da ordem natural do Universo? Como isso nos fazia sofrer? O que podíamos fazer em relação a isso? Quem, entre nós, havia reclamado para si mesmo os poderes de Deus? Quais líderes e quais instituições abusaram de seu poder e autoridade?

Enquanto Dylan responde a essas questões uma por uma – com seriedade, evocando um cenário social desolador de hipocrisia, de devastadora soberba, de avareza e, acima de tudo, de idolatria –, ele continua assegurando à sua mãe que está tudo bem, que tudo está bem. Esse é o azedume de ironia com que o poeta envolve o poema, impedindo que ele se perca e soe como um acesso de raiva. Ele resistirá apesar de o mundo não ser o que esperava que fosse. É apenas, no final das contas, a “vida e simplesmente a vida” – provavelmente não muito pior que a vida desde o início da experiência humana, e talvez não tão ruim quanto poderia ser. “Hard Rain” é uma canção de inocência. “It’s Alright, Ma” é uma

canção de experiência duramente adquirida.

ENQUANTO O CANTOR SE CURVAVA AOS APLAUSOS no final da parte acústica do show, a The Band juntou-se a ele: o ágil Levon Helm assumindo seu lugar na bateria, o corpulento Garth Hudson dedilhando o órgão, Robbie Robertson checando os níveis de som da guitarra.

O show acontecia há duas horas e ainda não tínhamos ouvido nenhuma canção do novo álbum, *Planet Waves*, gravado em novembro e lançado a tempo para esta turnê. O álbum era essencialmente uma coleção de canções de amor para a mulher de Dylan – cartas de amor em sua maioria, amarradas aqui e ali com algum verso mais amargo ou interrompidas por alguma carta anônima mais crítica. O casamento, na melhor das hipóteses, é uma aventura perigosa. Ao lado de "Wedding Song", que atesta "*I love you more than life itself*",[23] Dylan gravou "Going, Going, Gone", uma justificativa para sair da linha: "*I been hangin' on threads/ I been playin' it straight,/ Now, I've just got to cut loose/ Before it gets late*."[24]

Com uma voz vagarosa e carinhosa, Dylan cantava agora "Forever Young", uma doce canção de *Planet Waves* escrita para seu filho.

May your hands always be busy,
May your feet always be swift,
May you have a strong foundation
When the winds of changes shift.[25]

Eles armaram a melodia numa escala tão baixa que o barítono de Dylan não conseguia alcançar as notas mais baixas do quarto verso. Mas isso deixava mais espaço para sua voz elevar-se nas notas mais altas do refrão.

May your heart always be joyful,
May your song always be sung,
May you stay forever young,
Forever young, forever young…[26]

Dylan recorda-se de ter escrito esta canção em Tucson, Arizona, na época em que estava fazendo o filme de pistoleiros com Sam Peckinpah. Ele disse que estava "pensando em um dos meus garotos, sem querer ser muito sentimental.

Os versos vieram a mim, estavam prontos num minuto", um desses momentos de inspiração quando a letra vem como um presente inesperado. "Eu esperava algo diferente, a canção se escreveu sozinha… você nunca sabe o que irá escrever." A apresentação, com um acompanhamento simples, moderado da The Band, foi prolongada por mais um minuto num longo solo de guitarra de Robbie Robertson – demonstrando a exuberância juvenil que a letra solene do hino requeria. Robertson estava encantador, com um charme infantil de seus dentes separados contrastando com o imutável visual de ansiedade controlada de Dylan.

Então me peguei imaginando se Bob Dylan alguma vez conheceu os prazeres de ser jovem, já que foi capturado na adolescência por uma obsessão que o levou, abruptamente, a uma tempestuosa vida adulta. Aos dezenove anos ele havia tentado – e, essencialmente, conseguido – soar como um velho. Em "Forever Young" ele rogava por coragem, retidão e um forte alicerce, tudo o que sempre se esquivou dele desde que saíra de casa – tudo menos a coragem.

Agora, como um poeta, trovador e aventureiro de 32 anos, ele não parecia inclinado a colocar em prática a vida que sonhou para os filhos. O destino de Dylan, e sua autoproclamada obrigação, era ir até "as profundezas da floresta negra" repetidas vezes, ao perigoso local "onde preto é a cor e nada é o número", e tal odisseia não é condizente com uma vida familiar estável.

Eric Andersen afirmou que "a razão de Bob inspirar outras pessoas é ter visto o outro lado – ter ido à escuridão e voltado para contar o que viu. Como os antigos faraós, os sacerdotes, os curandeiros. As pessoas dariam poções a eles e eles submergiriam – quase a ponto de morrer. Se não ficassem incapazes, se pudessem ser acordados, falariam novamente e teriam enormes poderes perceptivos e proféticos".

E foi o que aconteceu com Dylan, que pagou um alto preço por isso.

Ele estava feliz, vivendo em reclusão com a família em Woodstock. O músico havia recuperado sua saúde física e mental e escrito uma centena de boas canções enquanto estava livre da obrigação de tocá-las ao vivo. Ele era, durante aqueles anos, o homem que aparentava ser – cantando os deleites e os consolos do casamento, a tranquilidade de viver no campo, "vendo o rio fluir"[27] e expressando sua gratidão a Deus.

O problema com o paraíso na terra, como é possível suspeitar, é a mesmice do dia a dia. Há pequena variação na perfeição e algumas pessoas podem achar isso tedioso, principalmente um artista que floresce na tensão entre o real e o ideal, no conhecimento do sofrimento e da ânsia – dos outros e dele próprio.

Outside the lights were shining

On the river of tears,
I watched them from the distance
With music in my ears.[28]

("Went to See the Gypsy", 1970)

Dois músicos distintos nasceram dos anos passados em Catskills, representando dois impulsos antagônicos no artista. O Dylan dionisíaco e hard rock de *The Basement Tapes* e o apolíneo e doméstico Dylan dos álbuns comerciais *Nashville Skyline* (1969), *New Morning* (1970) e *Planet Waves* (1974).

Andersen, Pennebaker e outras pessoas que visitaram Dylan em Woodstock notaram sua inquietação, sua recorrente obsessão com as possibilidades de apresentar-se. Naquela época ele era como o personagem condenado em "House of the Rising Sun" com "*one foot on the platform/ And the other foot on the train*",[29] levando, de dia, a vida de um pacato estudante e, de noite, tocando rock com os meninos do coral do inferno no porão da república de estudantes Big Pink.

A serpente no jardim era o próprio artista. Apesar de Bob Dylan ter culpado o público por atrapalhar sua vida familiar nos anos 1970, é difícil separar o poeta do público que ele enfeitiçou. Era uma atração mútua e irresistível. Como MacLeish certa vez o advertiu, "as coisas não podem ser mensuradas pelo que custam", mas pelo que custam ao homem para obtê-las. Se algo custa a uma pessoa sua fé ou sua família, então não vale o seu preço. Essa era uma lição que Bob Dylan pagaria um alto preço para aprender.

MARIA MULDAUR, UMA DAS MAIORES CANTORAS de blues brancas de nossa geração, é amiga de Dylan desde 1961. Nascida Maria Grazia Rosa Domenica D'Amato em 1943, em Nova York, ela cantava em *jug bands* quando Dylan chegou de Minnesota. Desde o início de sua carreira ela tem uma mistura de *sex appeal* magnético, sagacidade afiada e um instinto infalível como contadora de histórias para cantar a música americana em sua ampla voz de contralto.

Após juntar-se à Jim Kweskin Jug Band, em 1963, ela apaixonou-se pelo guitarrista e cantor Geoff Muldaur, casou-se com ele e mudou-se para Cambridge, Massachusetts, no mesmo ano. Sendo agenciada por Albert Grossman, a banda fez meia dúzia de álbuns de sucesso naquela década – primeiro com a Vanguard, depois com a Warner Reprise. O grupo separou-se no final dos anos 1960, mas Grossman continuou a trabalhar com os Muldaur como

um dueto de muito sucesso. Com sua filha, Jenny, eles gravitavam em torno de Woodstock, pois Albert Grossman estava lá.

Suas memórias da família de Dylan em Woodstock remetem a 1967, quando a Warner Brothers deu aos Muldaur dinheiro para se mudarem para lá, comprar uma casa e ensaiar. “Aquela era a época pra se viver!”, ela relembra. “Eles nos pagavam um salário só para passarmos o tempo nos bosques, ensaiar canções e tentar novas ideias musicais. Woodstock, superficialmente, parecia uma pequena cidade sonolenta, no meio de um vale sonolento em Catskills. Mas, espreitando nas florestas, estavam Paul Butterfield e toda sua banda, Todd Rundgren e sua banda, John Sebastian, Happy e Artie Traum e Bob Dylan e a The Band. Então, lá estava essa terra rica e fértil com todos estes grandes músicos passando o tempo, tocando juntos e fazendo muitas experimentações musicais.”

Sua filha, Jenny, tinha dois anos quando eles se mudaram para Woodstock e Jesse Dylan era um ano mais novo. “Sara o traria, para que eles pudessem brincar. Eu me lembro de conhecer Sara e pensar quão bonita, elegante e serena ela era. Nós nos sentávamos na varanda de Albert e falávamos sobre as crianças e como era viver em Woodstock, e assim por diante. Quando realmente nos mudamos para lá, houve várias ocasiões em que juntamos as crianças para que brincassem juntas. Na época em que nos mudamos, acho que ela tinha um casal [de filhos]. Ela e Bob tiveram dois ou três seguidos.”

“Uma vez ele convidou Geoff, Jenny e a mim para o jantar, e havia muitas crianças, um monte de filhotes correndo pra lá e pra cá. Eles tinham uma bela casa antiga, grande e confortável.” Fotografias mostram grandes janelas panorâmicas que davam para as colinas cobertas de árvores, antigos tapetes persas, um piano de cauda, paredes repletas de livros, grandes cadeiras estofadas e um sofá. “Eles tinham uma babá, como uma ajudante doméstica, mas era tudo muito informal. Quando jantamos, notei que os pratos não combinavam. Não era tudo realmente *hippie*, era informal e não completamente padronizado.”

Sara cozinhou um pouco da comida e a babá a ajudou. “Quer dizer, havia crianças subindo por *toda parte*. Então, é compreensível que ela tenha tido ajuda. Logo todos nos sentamos. As crianças se deram muito bem. Eu me lembro de pensar comigo mesma como era legal eles terem todos os tipos de pratos e copos que não combinavam. Era tudo muito legal. Ninguém estava tentando aparecer.”

“Eu me lembro de uma conversa que tivemos. Dylan começou a falar, ‘Sabe, eu acho que seria ótimo se todos nós arrumássemos um trem, nós podíamos pegar um trem que cruzasse o país. Eu poderia ir com a The Band e você com a sua banda e Butterfield…’ Ele tinha essa grande ideia. E nós conversamos sobre

como Bessie Smith viajara pelo país, e ele disse: ‘Antigamente, vários músicos de jazz e de blues viajavam de trem.’ Nós pensamos que era uma grande ideia. E todos expusemos nossas opiniões sobre essa turnê de trem, e esse foi o tipo de noite que tivemos. Então nós sentamos juntos e tocamos algumas músicas. Mas naquela época havia muitas crianças para botar na cama.”

Maria Muldaur sempre fala sobre Bob Dylan com profunda afeição, como se ele fosse um amável e genioso irmão mais velho. Depois de tantos anos de amizade – e de compartilhamento das raízes da antiga tradição da música folk e do blues – ela viu muitos lados dele. Um espírito generoso, ela nunca o julgará pelas coisas que ele fez ou deixou de fazer. Atribui a longevidade da conexão platônica existente entre eles ao fato de ela não querer nada dele, e de ele parecer não querer nada dela, a não ser a amizade e a aceitação que ela dá a ele há tanto tempo.

Ela estava em sua vida antes, durante e depois de seu casamento com Sara. Ela se lembra de Bob brincando com seus filhos Jesse, Sam e Anna. “Eles subiam nele e ele era muito tolerante com tudo isso, muito devotado.” E também, “se eles estivessem sendo muito impetuosos, ele diria ‘Não, você tem que parar com isso’. Ele os disciplinava gentilmente. Não era rude, ou algo assim. Era tudo muito leve e acho que o nível de graça e de tranquilidade de Sara fazia com que todos parecessem brandos”.

Então o que aconteceu? Havia algum sinal de inquietação quando ele estava em Woodstock? Algo que indicasse que ele queria voltar à estrada?

“Ele nasceu inquieto”, disse ela. “Mas eu acho que ele realmente deu o seu melhor. ‘Ok, eu serei um marido e um pai, eu farei *isso.’* E ele realmente tentou fazer isso, fez o melhor que pôde, considerando que havia pessoas aparecendo em sua janela a todo momento. Ele simplesmente queria fazer coisas como lavar o carro, passear com o cachorro e levar o lixo para fora. Não havia um monte de empregados para cima e para baixo ou algo do tipo.”

Em maio de 1969, os Dylan mudaram-se para o outro lado da cidade, para uma casa maior de cerca de dezesseis hectares de terra numa colina com vista para o rio Hudson. Eles esperavam ter mais privacidade, o que acabou não acontecendo. Então, em setembro, eles compraram a casa na rua MacDougal onde estranhos os atormentavam dia e noite. Por um tempo a família mudava-se de casa em casa. O irmão de Happy Traum, Artie, morou em Hi Lo Ha durante um inverno, logo após a maior parte da mobília ter sido levada para a nova residência. Não havia nada no sótão escuro a não ser um baú. Curioso, Artie levantou a tampa. Estava cheio até a borda com cartas endereçadas a Bob Dylan, todas elas fechadas.

“Entretanto”, Maria disse, “ele tinha esta criatividade intensa. Quero dizer, uma vez que ele tivesse tido um bom *descanso* – que ele realmente precisava porque estava numa trajetória para… explodir, de algum modo – então a criatividade começaria a borbulhar, entende? Tudo o que se ouve sobre… bem, isso não é nenhuma surpresa, porque eu tenho visto acontecer com todos. Eu vi acontecer em meu casamento. As pessoas entram em turnê. E começam a ter pequenas aventuras, você sabe. Então mesmo se elas *não* estiverem fazendo isso, elas estão longe, então boa parte da conexão do casal se perde, caso você não esteja trabalhando nisso. E nós éramos tão jovens! Não tínhamos as habilidades necessárias para fazer funcionar. Some-se a isso o fato de que no universo do astro do rock as fãs estão, literalmente, se jogando em você 24 horas por dia. E ele não era um santo, sabe?” Naquelas circunstâncias, a separação de Bob e Sara era inevitável.

“Mas eu realmente acho que ele deu tudo de si, e certamente se saiu bem. E ele continuou sendo um pai muito devotado e até mesmo um avô muito devotado. Mesmo depois da separação, ele cuidava muito bem dos filhos.”

QUANDO ACABOU DE CANTAR “FOREVER YOUNG”, a canção dedicada aos filhos em *Planet Waves*, ele cantou uma canção para sua mulher. Numa entrevista com John Rockwell, do *New York Times*, Dylan havia destacado que gostava “particularmente da canção ‘Something There Is About You’. Ela completa um ciclo para mim, sobre certas coisas que passaram por mim”. A canção era uma escolha curiosa num álbum de dez canções, em que sete delas eram sobre a vida de casado e cinco eram também hinos de louvor, agradecimento e adoração à sua mulher. Havia versos como “*You angel you/ You got me under your wing*”[30] e estrofes como:

You gave me babies, one, two, three, what is more you saved my life,
Eye for eye and tooth for tooth, your love cuts like a knife,
My thoughts of you don’t ever rest, they’d kill me if I lie,
I’d sacrifice the world for you and watch my senses die.[31]

(“Wedding Song”)

Mas a canção que ele escolheu cantar naquela noite no Madison Square Garden – para testemunhas que incluíam muitos amigos antigos e a própria Sara – era uma declaração pessoal mais complexa. “Something There Is About You” trata do mistério do amor. Por que ele se importa tanto com essa mulher? É por

causa do modo como ela se move, ou de como o seu cabelo desliza? Ela o lembra alguma figura romântica do passado, alguma aura ou glória perdida no tempo? Ele pensou – seu verso continua – que havia desistido de buscar tais coisas, quando era um menino em Duluth.

Something there is about you that brings back a long-forgotten truth.
Suddenly I found you and the spirit in me sings
Don't have to look no further you're the soul of many things.
I could say that I'd be faithful, I could say it in one sweet easy breath
But to you that would be cruelty and to me it surely would be death.[32]

O cantor havia retido uma nascente de ternura que agora despejava na simples melodia em tempo 4/4 – ele estava sussurrando a letra, afagando as notas no registro médio, segurando as últimas notas em vez de gritá-las. Ele a ama tão profundamente que só pode dizer a verdade a ela: não importa quanto a ame, ele não pode prometer ser fiel, ainda que

Something there is about you that moves with style and grace.
I was in a whirlwind, now I'm in some better place.[33]

O furacão era o ataque violento da fama e da fortuna chegando ao mesmo tempo em que uma criatividade superabundante alimentava isso – e se alimentava disso –, junto com uma tempestade de *flashes* e de repórteres com perguntas loucas e tolas. O furacão era a falange da "*mind guard*" envolvendo-o e o "teatro da crueldade" no Max's Kansas City e no Kettle of Fish, onde idólatras e fãs eram espetados e consumidos. Era o agenciamento predatório de Albert Grossman e a cultura da ganância e da inveja. Era *Blonde on Blonde*. O furacão era a Inglaterra em 1966, bebedeiras em que as pessoas tomavam pílulas para ficar acordadas e pílulas para dormir, onde quer que fosse. Era o mundo que aplaudia e vaiava enquanto Bob Dylan cantava "Like a Rolling Stone", "Tombstone Blues" e "Everybody Must Get Stoned".

O "lugar melhor" era Hi Lo Ha, a casa nas montanhas Catskill, onde ele viveu com sua graciosa mulher, onde eles criaram os filhos; a casa na colina onde ele construiu sua biblioteca e lia e estudava a Bíblia, Walt Whitman, William Blake, Emily Dickinson, W.B. Yeats e T.S. Eliot. Hi Lo Ha foi onde ele escreveu as inteligentes parábolas de *John Wesley Harding* e os epitalâmios de *New Morning* e *Planet Waves*. A casa era um lugar melhor para crescer e

aprender, fosse ou não um lugar melhor para se criar música.

Quando ele havia acabado de cantar a canção para Sara as luzes se apagaram, sinalizando que o show havia terminado. O público começou o seu clamor queixoso pelo bis, que eles sabiam que viria por causa das resenhas dos shows – um bis com três músicas que era puro *show business*. A canção começou sem muita hesitação. As luzes voltaram e podíamos ouvir uma enganosa introdução da usualmente esperada e entusiasmante "Like a Rolling Stone". A multidão se levantou, todos cantavam juntos.

How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown…[34]

Alguns se lembram do tremeluzir de milhares de isqueiros na penumbra, pequenas tochas como uma forma de aplauso visual – mas isto deve ter ocorrido em alguma outra noite porque tudo o que consigo lembrar é da voz da multidão abafar Dylan e a The Band até que eles pararam antes de começar a próxima canção. Era preciso mais de uma canção para o bis desta grande apresentação, e a próxima nos traria um ciclo completo: Dylan cantou novamente – e em sua totalidade – a conclusiva "Most Likely You Go Your Way (and I'll Go Mine)".

I'm just gonna let you pass
Yes, and I'll go last.
Then time will tell who fell
And who's been left behind,
When you go your way and I'll go mine.[35]

Ele não nos deixaria, seus amigos, sua família, seu público, com aquela nota amarga. Suas palavras de despedida nesta noite de inverno seriam os versos da canção mais amável, a canção pela qual a maioria dos Estados Unidos o ouviu pela primeira vez:

How many roads must a man walk down
Before you call him a man?
Yes 'n' how many seas must a white dove sail

Before she sleeps in the sand?
Yes 'n' how many times must the cannonballs fly
Before they're forever banned?
The answer my friend, is blowin' in the wind,
The answer is blowin' in the wind.[36]

Era um antigo enigma rimado, que nos mandou embora transbordando de questões e maravilhados. O concerto no Madison Square Garden ofereceu uma certeza em meio a muitas questões: Bob Dylan havia saído de casa após anos de estabilidade e caíra na estrada novamente. A turnê havia começado no dia 3 de janeiro em Chicago, depois passara por Filadélfia, Toronto, Boston e Washington antes de seguir para o sul. O que havíamos visto e ouvido esta noite, ele tocaria novamente amanhã, no mesmo palco, numa matinê e num concerto à noite. Então ele visitaria Ann Arbor, Bloomington, St. Louis, Denver, Seattle, Oakland e, finalmente, Los Angeles.

Depois de Nova York, ele nunca mais cantaria aquela canção agridoce para sua mulher. Essa parte da vida de Bob Dylan estava encerrada.

---

1 "Você se esforça tanto/ Mas não entende/ O que dirá/ Quando chegar em casa// Porque algo está acontecendo aqui/ Mas você não sabe o que é/ Você sabe, Mister Jones?"

2 "Mas se você vir Saint Annie/ Por favor, diga a ela muito obrigado/ Eu não consigo me mexer/ Meus dedos estão todos atados/ Eu não tenho forças/ Para me levantar e levar outro tiro/ E o meu melhor amigo, o médico,/ Nem mesmo diz o que eu tenho."

3 Referência ao verso "*Where black is the color, where none is the number*", da canção "A Hard Rain's A-Gonna Fall".

4 "Viajou com uma arma em cada mão" e "nunca foi conhecido/ Por dar um passo em falso", respectivamente.

5 "Meu fardo é pesado,/ Meus sonhos estão além do controle."

6 "Veja, cada um de nós tem seu próprio talento/ E você sabe que falo com sinceridade,/ E se você não me subestimar,/ Eu não subestimarei você."

7 Referência a "Dear Landlord" [Caro proprietário].

8 "Dois cavaleiros se aproximavam, o vento começou a uivar."

9 "Hollis Brown vivia nos limites da cidade/ Com sua mulher e cinco filhos/ E sua cabana desmoronando."

10 "Lá fora, no deserto/ Um gélido uivo de coiote/ Seus olhos fixos na espingarda/ Pendurada na parede."

11 "Mãe, tire este distintivo de mim/ Não posso mais usá-lo./ Está ficando escuro, muito escuro para que eu veja/ Sinto que estou batendo na porta do céu."

12 "Se não fosse por você/ O inverno não teria primavera,/ Eu não poderia ouvir o tordo cantar,/ Eu não teria uma pista/ Não soaria verdadeiro,/ Se não fosse por você."

13 "O tempo passa devagar aqui em cima, na luz do dia,/ Nós olhamos para a frente e tentamos com afinco nos mantermos no caminho,/ Como a rosa vermelha do verão que desabrocha durante o dia,/ O tempo passa devagar e desaparece."

14 "Venham todos, reúnam-se aqui, por onde quer que tenham vagado/ E admitam que as águas à sua volta

têm subido/ E aceitem que em breve vocês estarão encharcados até os ossos.”

15 “Eu dei a ela meu coração, mas ela quis minha alma.”

16 “Não estou dizendo que você me tratou mal/ Você poderia ter feito melhor, mas eu não ligo/ Você apenas desperdiçou meu tempo precioso/ Mas não pense duas vezes, está tudo certo.”

17 “A motocicleta, negra Madona/ Rainha cigana de duas rodas/ E seu espectro cravejado de prata compelem/ O anão em flanela cinza a gritar/ Enquanto ele chora para as ímpias aves de rapina/ Que apanham pecados em suas migalhas/ E não há pecados dentro dos Portões do Éden.”

18 “Ninguém sente qualquer dor/ Esta noite, enquanto fico parado na chuva/ Todo mundo sabe/ Que *baby* tem novas roupas…”

19 “Ela aguenta como uma mulher, sim ela aguenta/ Ela faz amor como uma mulher, sim ela faz/ E ela cobiça como uma mulher/ Mas ela se desespera como uma garotinha.”

20 “Trevas ao raiar do meio-dia/ Sombras, mesmo a colher de prata/ A lâmina feita à mão, o balão da criança/ Ocultam o sol e a lua…”

21 “…até o presidente dos Estados Unidos/ Às vezes deve/ Ficar nu.”

22 Em tradução literal, “deve ter que”.

23 “Eu amo você mais que a própria vida.”

24 “Estive andando na linha/ Estive jogando honestamente,/ Agora, eu tenho que me soltar/ Antes que seja tarde.”

25 “Que suas mãos estejam sempre ocupadas,/ Que seus pés sejam sempre velozes,/ Que você tenha um forte alicerce/ Quando soprarem os ventos da mudança.”

26 “Que seu coração esteja sempre alegre,/ Que sua canção seja cantada sempre,/ Que você permaneça jovem para sempre,/ Jovem para sempre, jovem para sempre…”

27 Brincadeira do autor com “Watching the River Flow”, título de uma das canções de Dylan.

28 “Lá fora as luzes brilhavam/ Sobre o rio de lágrimas,/ Eu observei-as a distância/ Com música em meus ouvidos.”

29 “Um pé na plataforma/ E o outro pé no trem.”

30 “Você, meu anjo/ Você me tem debaixo de sua asa.”

31 “Você me deu bebês, um, dois, três, e mais, você salvou minha vida,/ Olho por olho e dente por dente, o seu amor corta como uma faca,/ Meus pensamentos sobre você nunca descansam, eles me matariam se eu mentir,/ Eu sacrificaria o mundo por você e veria os meus sentidos morrerem.”

32 “Há algo em você que traz de volta uma verdade há muito esquecida./ De repente eu te encontrei e o espírito em mim canta/ Não preciso mais procurar, você é a alma de muitas coisas./ Eu poderia dizer que seria fiel, eu poderia dizê-lo em uma doce e suave respiração/ Mas para você isso seria crueldade, e para mim com certeza seria a morte.”

33 “Há algo em você que se move com estilo e graça./ Eu estava em um furacão, agora estou em um lugar melhor.”

34 “Como você se sente?/ Sem ter para onde ir/ Como uma completa desconhecida/ Como uma pedra que rola?”

35 “Eu apenas deixarei você passar/ E irei por último./ Então o tempo dirá quem caiu/ E quem foi deixado para trás,/ Quando você seguir o seu caminho e eu o meu.”

36 “Quantas estradas deve um homem percorrer/ Antes que seja chamado de homem?/ E quantos mares uma pomba branca deve singrar/ Antes de dormir na areia?/ E quantas vezes mais as balas de canhão devem voar/ Antes de serem banidas para sempre?/ A resposta meu amigo, está soprando com o vento,/ A resposta está soprando com o vento.”

10. Solstício de inverno: um entreato

NÓS RECEBEMOS A LIGAÇÃO do escritório de Bob Dylan em meados de dezembro de 1980 – a semana lúgubre depois que John Lennon foi baleado do lado de fora do edifício Dakota, no Upper West Side em Manhattan. Tínhamos ouvido falar que Dylan estava a caminho para visitar a viúva de Lennon, Yoko Ono. Seu representante perguntou se podíamos fazer a gentileza de ir até seu escritório, no centro da cidade, no início do ano. Bob estava interessado, fomos informados, em explorar ideias para um musical da Broadway e queria nossa opinião.

"Nós", neste caso, era uma comissão de dramaturgos: o diretor musical John Richard Lewis, o autor de peças e letrista Murray Horwitz e eu. Tínhamos todos trinta e poucos anos e havíamos trabalhado com Joseph Papp no Public Theather, na rua Lafayette. Um de meus dramas em verso, *Jenny and the Phoenix*, estava, naquela época, sendo cogitado para ser produzido lá. Lewis e Horwitz haviam colaborado numa comédia musical no Public chamada *Hard Sell*. Horwitz era conhecido como autor de *Ain't Misbehavin'*, o sucesso da Broadway baseado na vida e nas canções de Fats Waller. O espetáculo estava em seu terceiro ano de sucesso no Plymouth Theater. John Lewis era um diretor raro, que sabia como montar rapidamente um musical em cima de números de rock ou country – ele seria reconhecido em breve como diretor do bem-sucedido *Big River*, baseado em *Huckleberry Finn* e nas canções de Roger Miller.

Em algum momento do outono de 1980, Ben Saltzman, o administrador do escritório de Dylan, tinha visitado Gail Merrifield Papp, mulher de Joe Papp e diretora de produção teatral do Public Theater, para discutir o interesse de Dylan num projeto da Broadway. Gail Papp ligou para Murray Horwitz, que então recomendou seu colaborador Lewis e a mim.

Horwitz, Lewis e eu nos encontramos na manhã do dia 7 de janeiro no Pete's Tavern, um antigo centro literário na esquina da rua 18 com a Irving Place. O Pete's tem servido drinques desde a Guerra Civil – inclusive nos anos da Lei Seca. Walt Whitman, Eugene O'Neill, Edna St. Vincent Millay e Nathanael West frequentavam o lugar; O. Henry escreveu "The Gift of the Magi" numa das mesas da frente. Bob Dylan havia tomado várias doses em seu bar esculpido em madeira. Nesta manhã, nós tínhamos vindo para tomar café e discutir ideias para a reunião das 10h30 no escritório de Dylan.

Havia caído uma nevasca na noite anterior e Manhattan estava agora sob uma camada branca que parecia ter operado uma grande mágica nesse lugar tão cheio de sujeira, fuligem e tumultos a serem amenizados. Os removedores de neve trabalhavam na avenida Park. Os portões forjados em ferro do Gramercy Park estavam cobertos de branco.

Janeiro de 1981 foi o solstício de inverno da carreira de Bob Dylan como músico. Com sua paixão característica, ele estava cantando música gospel em lugares pequenos. A maioria dos adolescentes tinha pouco interesse em música folk ou no fenômeno datado do folk rock. A *disco music* havia tomado conta dos *jukeboxes* e das rádios no final dos anos 1970, com as vozes agudas dos Bee Gees, Jackson Five e de Donna Summer. Eles deixaram espaço apenas para o rock polido de Steely Dan, Fleetwood Mac e Rod Stewart, e um pouco menos para as baladas afiadas do jovem Bruce Springsteen e de Elvis Costello.

Em 1980, o rei da música popular era o modesto e sentimental Christopher Cross (“Sailing”, “Never Be the Same”, “Ride Like the Wind”), que cantava em falsete e cujo álbum *Christopher Cross* ganhou mais prêmios e vendeu mais cópias que a soma dos outros artistas de sua área.

A década começou com um voto esmagador do ouvinte por uma música de escape – previsibilidade e facilidade. Os Estados Unidos haviam testemunhado muitas discussões e muito protesto, e o público não queria ser lembrado disso em suas horas de lazer. A breve supremacia da música folk e do rock mais cerebral fora um curioso desvio no progresso do entretenimento popular. Agora o público queria as canções de ninar de Lionel Richie, Billy Joel e, por uma lógica inexorável, o sedativo e esquecível Christopher Cross – um nome que se apaga sozinho.[1]

Bob Dylan, o homem que, com relutância, foi o dono dos anos 1960, mal tinha um lugar para pendurar seu chapéu no início da década de 1980. Após a turnê de 1974 (aquela que o havia trazido ao Madison Square Garden), iniciou-se o fim de seu casamento. O fato inspirou o brilhante álbum *Blood on the Tracks*, que trazia canções de furiosa decepção com os ideais românticos e domésticos, caso de “Tangled Up in Blue” e “Idiot Wind”, canções sobre despedidas suaves e de partir o coração, como “You’re Gonna Make Me Lonesome When You Go” e “If You See Her, Say Hello”, e a magnética “Buckets of Rain” (o último desempenho inventivo de Dylan ao violão).

Life is sad
Life is a bust
All you can do is do what you must.

You do what you must do and ya do it well.
I'll do it for you, honey baby
Can't you tell?[2]

Esta e outras canções do álbum podem não ter sido escritas para a mulher do cantor, e sim para Ellen Bernstein, uma executiva de 24 anos do mundo da música, que Dylan conheceu em São Francisco enquanto estava em turnê em fevereiro de 1974. Ele voltou a vê-la algumas semanas depois do show a que nós assistimos, no Madison Square Garden, em Nova York. Durante os primeiros meses da primeira separação de Dylan, no verão daquele ano, Ellen passou os fins de semana com Bob e seus filhos numa fazenda que ele havia comprado em Crow River, Minnesota. Lá, no norte do país, ele escreveu as canções para *Blood on the Tracks*.

Tudo, desde o título até o último verso desse disco, pareceu sublime para mim, capturando emoções até então inacessíveis para a voz dos Estados Unidos. Pensei que era o melhor álbum feito por ele em pelo menos dez anos, independentemente do que lhe houvesse custado em termos pessoais – e nós tínhamos ouvido o boato de que havia custado metade de sua fortuna, sua família e talvez sua sanidade. No período de três anos entre o final da turnê de 1974 e a finalização de seu divórcio com Sara, em 1977, Bob Dylan passou por uma odisseia quase tão violenta e transformadora como a dos três anos que o levaram ao seu acidente de motocicleta em 1966.

Blood on the Tracks foi lançado em 17 de janeiro de 1975 e vendeu muito bem por causa do boca a boca, antes mesmo que os críticos de rock se voltassem para ele. Eu sabia, desde o primeiro dia em que ouvi o álbum, que alguém mais exigente do que eu viria para achar algum defeito nele. Em menos de um mês, *Blood on the Tracks* vendera mais de 500 mil cópias (ganhando disco de ouro), mais do que qualquer outro disco de Dylan em suas primeiras semanas. As resenhas estavam divididas, uma resposta apropriada para uma obra-prima acidentada e perturbadora que os críticos naturalmente consideraram como autobiográfica e, portanto, exibicionista.

Primeiro Robert Christgau, escrevendo para o *Village Voice*, notou "momentos de raiva que parecem imaturos, e o tema predominante do amor interrompido lembra angústias adolescentes, mas no conjunto é o trabalho mais maduro e seguro do artista". A revista *Time* rejeitou o trabalho, chamando-o de inconsistente. Jon Landau, na *Rolling Stone*, concluiu que *Blood on the Tracks* continha uma escrita poderosa, mas que estava condenado, pois a produção do álbum inteiro deixava a desejar. Paul Cowan, na mesma revista, o chamou de "o

excruciante choro de um homem atormentado por sua própria liberdade", e descreveu o dilema peculiar de Dylan: "Ele parece incapaz de estabelecer relações afetuosas e duradouras, mas ainda assim é ávido demais pelo amor para tomar a decisão fria de sacrificar sua vida pessoal em nome de sua arte, como Joyce ou Mailer fizeram." O crítico afirmou que este seria um grande disco, pois confrontava inteiramente esse problema.

Robert Shelton, que conhecia Dylan pessoalmente, não participou da psicologia barata e avisou seus colegas sobre a má interpretação do papel do artista. Quem presumiria que Shakespeare se sentia culpado porque Lady Macbeth lavou as mãos? "Mesmo se *Blood on the Tracks* fosse literalmente confessional", como Shelton escreveu depois, a visão de Cowan estaria errada. É verdade que Dylan *havia* sido por um tempo "um solitário cruel e autocentrado". Mas isso fora antes do acidente de motocicleta em 1966. Depois, "ele tentou mudar seus modos. Após voltar ao Village em 1969, estava procurando também retomar suas antigas amizades… Dylan quis ser amado, mas buscou equilibrar essa necessidade tentando ser verdadeiro com muitos, e conflitantes, eus artísticos".

Esse equilíbrio revelara-se impossível. Havia muito mais "amigos" do que um único homem pudesse satisfazer, então a maioria das pessoas sentiu-se deixada de lado. O verdadeiro dilema, suspeito eu, era matemático e não pessoal.

Por um longo período, Dylan havia sonhado em reviver o tipo de comunidade artística que conhecera no início dos anos 1960: Jack Elliott, Dave Van Ronk, Paul Clayton, Joan Baez, Allen Ginsberg, Bobby Neuwirth e companhia. "Do verão de 1975 em diante", Shelton recorda-se, "Dylan fez um esforço ainda mais concentrado para forjar uma comunidade de cantores." A oportunidade surgiu apenas "depois de ele haver expurgado seus sentimentos, e o de muitos outros, com as catarses brilhantes de *Blood on the Tracks"*.

I been double-crossed now for the very last time and now I'm finally free
I kissed goodbye the howling beast on the borderline which separated you from me.
You'll never know the hurt I suffered nor the pain I rise above
And I'll never know the same about you, your holiness or your kind of love,
And it makes me feel so sorry.[3]

("Idiot Wind")

AQUELE ÁLBUM ERA UMA CATARSE e também uma declaração de independência.

Ele ainda não estava livre do matrimônio, mas não estava mais ligado às suas convenções e aos acordos familiares que correspondiam aos Dylan de Woodstock, do número 94 da rua MacDougal e agora de Point Dume, Malibu, próximo a Los Angeles. Lá eles estavam construindo um palácio com domos de cobre, um lugar idílico. O casal havia arranjado algo intermediário entre o casamento e o divórcio – talvez não exatamente um casamento aberto, mas um estado conjugal que permitia a intimidade de um tempo juntos e de um tempo separados, sem satisfações.

Alegre, Dylan retornou ao Greenwich Village na primavera de 1975, procurando por sinais de vida artística. A Guerra do Vietnã havia terminado. Gerald Ford absolvera Richard Nixon dizendo que "o longo pesadelo acabou". Dylan apareceu no Bottom Line em 25 de junho, tocando gaita para Muddy Waters e Victoria Spivey. Três noites depois ele compareceu ao show de Patti Smith em Other End, onde posaram juntos para os fotógrafos. Dylan, com 34 anos, dormiu num *loft* emprestado na rua Houston. Uma noite ele dirigia ao longo da rua 13 em direção ao East Village, quando notou uma garota alta, de cabelos longos, carregando um estojo de violino no ombro. Ele perguntou se ela sabia tocar. Quando respondeu que sim, ele disse para ela entrar no carro, e ela entrou e bateu a porta.

Era a beldade ítalo-irlandesa Scarlet Rivera, que até aquele verão nunca vira o interior de um estúdio de gravação. Sua técnica era peculiar e esquisita, com excesso de movimento. Antes que a noite acabasse, Dylan tinha ouvido ela tocar não somente em seu estúdio de gravação, mas também no palco com Muddy Waters. Ele estava apresentando Scarlet como um membro de sua nova banda.

Das ruas e apartamentos do Soho, dos clubes e hotéis temporários em Manhattan, ele estava reunindo não só uma banda, mas uma pequena tribo, uma família prolongada que ele lideraria para fora da devastação da *disco music* dos anos 1970 – como um antigo patriarca, redescobrindo os Estados Unidos, um paraíso perdido. A companhia que ele em breve chamaria de Rolling Thunder Revue foi traçada a partir do passado, presente e futuro de Dylan. Rivera, encontrada na rua por um capricho, representava seu futuro, seu violino cigano guiando-o por estranhos compassos em músicas fantasiosas como "Isis".

I married Isis on the fifth day of May,
But I could not hold on to her very long.
So I cut off my hair and I rode straight away
For the wild unknown country where I could not go wrong.[4]

De acordo com Ramblin’ Jack Elliott, Dylan mencionou pela primeira vez a ideia de um espetáculo itinerante em meados de julho de 1975, quando Jack estava fazendo um show no Other End. Dylan disse: “Vamos lá, Jack, você e eu reuniremos um bando de músicos, arrumaremos um ônibus e tocaremos por toda parte, em campos de beisebol, em saguões de igreja e teatros.”

“Simples assim”, Jack se lembra. “E foi o que nós fizemos.”

Bobby Neuwirth estava de volta à cena, tocando no Other End. De algum modo eles haviam superado qualquer mágoa que tivesse restado entre eles e Neuwirth novamente se tornaria Robin Goodfellow, mestre de cerimônias e contrarregra extraoficial de uma caravana desordeira. Quando a ideia se desenvolvesse na mente de Dylan, ele chamaria Louis Kemp – uma figura de seu passado distante, um amigo de infância de Minnesota – para produzir a Rolling Thunder Revue. Eles haviam frequentado o acampamento Herzl juntos nos anos 1950. Louis era herdeiro da Kemp Fisheries Incorporated, de Duluth. Ele tinha assumido o negócio da família em 1967, o expandira de modo hábil e rentável e estava a caminho de vender sua marca para a Tyson Seafood quando Dylan chamou-o para a Rolling Thunder.

Quase ninguém conseguia dizer não para Bob Dylan. Joan Baez viria junto, bem como Sara Dylan, as crianças e até a vovó Beatty Zimmerman. Sam Shepard, um dos grandes dramaturgos dos Estados Unidos, concordou em juntar-se ao grupo e escrever os diálogos para um filme que Dylan planejava fazer com Joan, Sara, Neuwirth, Ramblin’ Jack, Allen Ginsberg, Roger McGuinn e alguns outros. O filme era sobre o espetáculo itinerante e o espetáculo estava obcecado com o filme. Os trovadores tornaram-se atores, usando máscaras, chapéus e plumas, pintando seus rostos. Arte e vida amalgamadas.

Tudo isso se passaria em outubro. Mas a música, como sempre, viria primeiro. Novas canções e melodias criariam a trilha sonora para o filme de Dylan, para o espetáculo e para sua vida. Ele sentou a uma mesa ao fundo do Other End, bebendo vinho tinto e ouvindo os músicos jovens. Ele gostou de Mick Ronson, o guitarrista que tocava com David Bowie. Ele conheceu Rob Stoner, que tocava baixo para Ramblin’ Jack. Gostou do baterista Howie Wyeth (sobrinho de Andrew Wyeth), do virtuoso guitarrista Eric Clapton e das doces vozes country de Emmylou Harris e Ronee Blakley. Havia também David Mansfield, de dezenove anos, que era uma banda de um só homem, tocando violão, violino, bandolim, dobro e guitarra *steel*. Allen Ginsberg o chamava de “o garoto com o rosto de Botticelli”.

Dylan aliou-se a Jacques Levy, o psicólogo que havia se tornado diretor teatral (*Oh! Calcutá!*), e que já havia colaborado com Roger McGuinn, dos

Byrds, em letras de canções para um musical. Uma noite, num apartamento em La Guardia Place, eles escreveram a mística canção “Isis”. Encorajados pela conquista, retiraram-se para uma casa em East Hampton, Long Island, por três semanas e escreveram, juntos, mais meia dúzia de canções que comporiam a espinha dorsal do exótico e suave álbum chamado *Desire*. O título diz tudo. Ou melhor, o título – combinado com o poema em prosa de Dylan chamado “Desire (liner notes)”, que vinha no encarte do disco – deixa pouco espaço para a imaginação. O fluxo de consciência desse texto diz respeito a cada uma das nove canções: “O romance está tomando conta. Tolstói estava certo… de Lowell a Durango, oh irmã, quando eu caio em seus braços hipnóticos, você não pode sentir o peso do esquecimento e as canções de redenção em suas costas… Nós temos relações em Moçambique. Eu tenho um irmão ou dois e um monte de carma para queimar…”

Blood on the Tracks tinha sido tematicamente centrado, visceral, intenso. O drama implicava unidade de tempo e espaço, situando o cantor numa moldura familiar, endereçando canções a sua amada, às vezes em agonia, às vezes em deleite. *Desire* é o id sem obstáculos, explorando todo o tempo e o espaço, o tradicional e o tabu, do Brooklyn a Durango e Moçambique, de uma praia no Atlântico onde ele se divertiu com a mulher e os filhos até a fantástica paisagem ártica onde pirâmides estão incrustadas em gelo, um túmulo para onde Ísis o mandou. As melodias têm uma atmosfera moura ou do Oriente Médio, e a voz de Dylan às vezes solfeja num estilo grego ou árabe, quando canta “One More Cup of Coffee” e “Oh Sister”. Ele havia aprendido com Om Kalthoum, a grande cantora egípcia. Allen Ginsberg tinha a opinião de que as inflexões eram judias ou, ao menos, semíticas.

Dylan estava estudando pintura com Norman Raeben em seu estúdio em Manhattan. Raeben nasceu na Rússia em 1901 – filho do escritor iídiche Sholem Aleichem –, e o que tinha para oferecer a Dylan não era meramente orientação na arte de desenhar e pintar, mas uma nova maneira de ver o mundo. “Eu já conheci mágicos”, recordou-se Dylan, “mas esse cara é mais poderoso que qualquer mágico que já conheci. Ele olha para você e diz o que você foi.” Ele disse a Jonathan Cott, da *Rolling Stone*, que Raeben o ensinou “como enxergar. Ele uniu minha mente, minha mão e meu olho, de um modo que me permite fazer conscientemente o que eu sentia inconscientemente.” Ele também aprendeu através de Raeben uma técnica para escrever canções que escapem da tirania do tempo, como as pinturas. “Você tem ontem, hoje e amanhã no mesmo lugar, e existe pouca coisa que você não pode imaginar acontecendo.”

Mudar de *Blood on the Tracks* para *Desire* é como deixar uma exposição da

estruturada “fase azul” de Picasso e entrar numa galeria com os tumultuosos épicos de Delacroix – o mundo dos turbantes, guerreiros a cavalo e haréns. Ciganos. Gladiadores. Criminosos. Ouvimos a indulgente canção de protesto defendendo o boxeador negro Rubin “Hurricane” Carter, que Dylan acreditava ter sido vítima de uma armadilha ao ser acusado de homicídio. Há então uma elegia sentimental para um violento gângster, Joey Gallo – um *outsider*, como o artista –, culpado por fazer negócios às margens da sociedade, negócios fora da lei e que desconsideravam as convenções de seus colegas do crime. Nestas canções, e nas canções de amor de *Desire*, a paixão de Dylan está derrubando as distinções e as barreiras que separam o negro e o branco, o comércio criminoso e o legalizado, a irmã da amante, o irmão do amigo.

Oh, sister, when I come to lie in your arms
You should not treat me like a stranger.
Our father would not like the way that you act
And you must realize the danger.[5]

O público pode pensar que a letra é um flerte com o incesto – e se pensar, realmente é um modo de chamar a atenção das pessoas –, mas este não é, nem de longe, o ponto. Ele estava brincando com o vernáculo, com o uso das palavras pelos negros no sul, e também com os significados religiosos das palavras “*sister*” e “*brother*”. Nós todos, enquanto filhos de Deus, somos irmãs e irmãos cujo Pai no Céu não aprovaria nossas desavenças com os outros. Tendo conhecido os prazeres e agonias de Eros – o comportamento possessivo do amor romântico e conjugal –, agora o poeta liberto louva uma maneira mais calma de fazer amor, algo mais próximo da generosidade da amizade ou do carinho familiar, um modo ainda sagrado e em certa medida erótico, mas não limitador.

“Eu tenho um irmão ou dois e um monte de carma para queimar.” Na estrada para a fama Dylan deixou muitas pessoas para trás. Isso era inevitável. Enquanto um artista segue em frente, ele viaja constantemente nos barcos de outros, pega carona no sucesso de outros e apoia-se nos ombros de outros. Saltando à frente deles, ele pegará carona com outros mais. Haverá, consequentemente, uma multidão que ficou para trás, abandonada na praia, cobrindo os olhos para observar Bob Dylan navegando em direção ao pôr do sol. Alguns, como Joan Baez e Bob Neuwirth, tiveram raiva ou se sentiram traídos; outros simplesmente estavam tristes de perder o contato com um querido e cativante amigo. O falecido Mike Bloomfield falou de modo comovente sobre o assunto para Larry Sloman, que escreveu um livro esplêndido sobre a Rolling Thunder Revue.

“Houve uma época em que ele era um dos seres humanos mais encantadores que eu já tinha conhecido, e estou falando sério quando digo encantador… alguém que podia te encantar com sua personalidade. Você só poderia dizer ‘Cara, esse sujeito tem um pouco de anjo nele’, Deus tocou-o de certa forma. E ele *mudou*, como se aquele cara tivesse ido embora, ou *ele não deve ter ido*, porque qualquer homem que tenha tantos filhos deve estar se relacionando daquele modo com os filhos, mas eu nunca mais me relacionei com ele de tal modo novamente.” O comentário de Bloomfield é altamente perceptivo: um homem que quer ser um bom pai não deve ter muito tempo para outras pessoas que não seus filhos.

Conhecidos, de diferentes períodos da vida de Dylan, têm destacado em entrevistas que ele é um “oportunista”, que ele nunca fez outra coisa a não ser jogar seu charme, em nome da amizade, para alcançar seus propósitos. Depois disso, o “amigo” se encontrará repentinamente abandonado. De todas essas pessoas que me disseram, em sigilo, que Bob Dylan usa as pessoas, nenhuma delas colocou-se entre as que foram “usadas”. A conclusão é que a pessoa maltratada é sempre outra. A vítima nunca é a pessoa que conta a história – o contador da história sempre se lembra de um tratamento justo e, por vezes, generoso em suas relações com Dylan. Então a impressão permanece vaga.

É muito difícil ser um bom amigo de meia dúzia de pessoas e muito fácil desapontar uma centena.

Em todo caso, em 1975, Bob Dylan sentiu que – por sua causa – existia um abismo entre ele e a comunidade de músicos que o havia apoiado, e ele queria remediar a situação. “Eu tenho um irmão ou dois e um monte de carma para queimar” – carma ruim, presumivelmente, ou ele não estaria falando em queimá-lo. Dylan havia prosperado largamente enquanto outros tinham afundado, e alguns achavam que o sucesso dele acontecera à sua custa. Havia dívidas a pagar, antigos ajustes a serem feitos em relação a Joan Baez, Bob Neuwirth, Jack Elliott, Phil Ochs, Roger McGuinn, Joni Mitchell e Allen Ginsberg, isso sem mencionar os espíritos de Paul Clayton e de Richard Fariña – muitos nomes, muito mais do que caberiam no ônibus da Rolling Thunder Revue e menos ainda no palco. Mas Dylan incluiria todos que pudesse, todos os que se encaixassem (Ochs, um bêbado atormentado, infelizmente não se encaixaria). Ele encheria o ônibus com eles, com os *roadies* e com a equipe de som e iluminação para o filme *Renaldo and Clara*, até que os amortecedores gemessem. E ele os alimentaria e os alojaria e lhes daria conforto e um incomparável companheirismo. Ele estava de volta à conduta que havia aprendido no lar dos Guthrie, entusiasmado com a “família” de pessoas com as quais compartilhava

valores, e que não precisavam de tudo explicado.

"O que eu quero", ele disse a um agente, "é uma espécie de circo itinerante que venha a ter suas próprias tendas e vagões em algum momento. Algo como o circo Ringling Brothers, somente com os músicos e suas famílias."

Na época em que o circo pegou a estrada, no final de outubro, ele tinha outro propósito cármico: divulgar a história do lutador Hurricane Carter, condenado à prisão perpétua e preso em Nova Jersey por um crime que ele afirmava não ter cometido. Em julho, Jacques Levy e Bob Dylan haviam escrito a canção de protesto em homenagem a Carter, que foi gravada para o álbum *Desire*. Agora Dylan cantava "Hurricane" em cada apresentação da turnê que começou em Plymouth, Massachusetts, no Halloween, e seguiu para Lowell no dia 2 de novembro. Num cemitério nos arredores de Lowell, Dylan tocou violão e Ginsberg tocou harmônio no túmulo de Jack Kerouac, improvisando uma canção e uma cena enquanto as câmeras gravavam. Dylan leu em voz alta um poema de Kerouac, da cópia de Ginsberg do livro *Mexico City Blues*.

Em Providence, Rhode Island, e em Springfield, Massachusetts, Dylan cantou "Hurricane" duas vezes ao dia, nas matinês e nos shows noturnos, acompanhado pela oscilante Scarlet Rivera no violino, Wyeth na bateria, Rob Stoner no baixo, Mick Ronson e Steven Soles nas guitarras e a beldade de olhos negros Ronee Blakley cantando a harmonia.

Here comes the story of the Hurricane,
The man the authorities came to blame
For somethin' that he never done.
Put in a prison cell, but one time he coulda been
The champion of the world.[6]

A canção tem um tom peculiar que pode ser uma falha do falecido Jacques Levy: não importa quantas vezes ou quão emocionado Dylan esteja ao cantá-la, ela nunca soa verdadeira. Há, de alguma forma, muito esforço ou autoconsciência – o cantor estava *tentando* cantar uma canção de protesto, algo que nunca havia feito antes.

O Bob Dylan que escreveu "Hollis Brown", "Hattie Carroll" e "It's Alright, Ma" não estava tentando escrever uma canção de protesto, ele estava apenas dizendo a verdade sobre as circunstâncias das questões e seus próprios sentimentos. Estas canções simplesmente *existiram* como se a natureza houvesse soprado vida nelas, não havia esforço ou artifício. Mas este "Hurricane" era um

tipo diferente de criatura, uma que parecia ter surgido da necessidade de se cantar uma canção de protesto – contra o racismo, contra um injusto sistema de justiça, contra um castigo cruel e singular. Isso tudo estava bem. Mas a canção, como um sermão narrativo, nunca me convenceu.

A maioria das pessoas não sabia, na época, que Levy e Dylan haviam se equivocado com os fatos: Rubin Carter não era um grande lutador de boxe e sua culpa ou inocência eram calorosamente disputadas. Apesar de o julgamento ter sido uma caricatura do sistema jurídico, ele certamente não era bom o suficiente para ser campeão do mundo. Nada disso importa agora ou importava na época, levando em conta o objetivo da canção, mas a canção não vai muito longe nem se aprofunda, não obstante a sua raiva justa e sua vívida sequência narrativa.

Algumas vezes o show começava com Bobby Neuwirth cantando uma canção country como "Good Love Is Hard to Find", então Jack Elliott perambulava pelo palco com seu chapéu de vaqueiro e cantava algumas canções, particularmente as conhecidas da Carter Family e "South Coast", do Kingston Trio. O alto T-Bone Burnett, texano, guitarrista, compositor, renascido em Cristo, assumia seu lugar sob os holofotes cantando blues, e depois vinham Roger McGuinn, Mick Ronson e Ronee Blakley.

Allen Ginsberg, trajando um largo terno marrom e uma gravata, lia um poema. Então ele ia se sentar na plateia para assistir a Dylan apresentar sozinho a lancinante canção de amor escrita para sua mulher, "Sara".

I can still hear the sounds of those Methodist bells
I had taken the cure and had just gotten through,
Stayin' up for days in the Chelsea Hotel,
Writin' "Sad-Eyed Lady of the Lowlands" for you.
Sara, Sara,
Wherever we travel we're never apart.
Sara, oh Sara,
Beautiful lady, so dear to my heart.[7]

Ginsberg, sorrindo, virou-se para o jornalista Larry Sloman e disse: "Ele revelou seu coração. Dylan revelando completamente seu coração é para mim um grande evento histórico… Ele dá permissão às outras pessoas para revelarem seus corações." Dylan cantava então "Just Like a Woman". E Ginsberg declarou: "É brilhante ir de uma completa proclamação de seu coração totalmente aberto para uma antiga canção de coração aberto – completamente transformada para

eles agora. Todos têm pensado incessantemente sobre Dylan por dez anos e agora ele está… realizando as declarações definitivas… Todas as fantasias que as pessoas tinham sobre seus filhos e sua mulher, ele está lá, realizando-as." Ginsberg apontou maravilhado. "Ele está bem ali, doando. Ele está completamente em seu corpo, completamente na canção, completamente unido ao Universo."

Quando decidia aparecer, Sara estava na plateia, ouvindo. Os shows se estendiam por cinco, seis horas. Ela ainda era a principal mulher na vida de Dylan – se não a única – e era parte do filme fantasioso sobre o mundo de Dylan, *Renaldo and Clara*, atuando em cenas com Joan Baez e com as atrizes Ruth Tyrangiel e Helena Kallianiotes.

Dylan prendeu uma pena na fita de seu chapéu gaúcho cinza. Ele tinha um número de máscaras que usava: uma com o rosto de Nixon, outra de Hubert Humphrey, uma assustadora máscara transparente, máscaras de comédia e tragédia. Ele usava uma pálida camisa desabotoada até o peito e um medalhão demoníaco numa corrente. Usava um colete preto com guarnição de cetim e jeans *boot cut* no palco, arranhando seu violão Martin. Às vezes enrolava um lenço tibetano no pescoço. Seu cabelo encrespado estava quase na altura dos ombros. Com uma pesada máscara de maquiagem branca nos planos gerais de suas bochechas e queixo, ele quase parecia bonito – um andrógino pierrô pistoleiro, um mímico de rua parisiense.

Ele cantou, com o rosto colado ao de Joan Baez, "The Times They Are A-Changin'", "Oh Sister" e "I Shall Be Released", e ela estava grata. Eles olhavam profundamente nos olhos um do outro. Às vezes ele a beijava nos lábios, propositadamente ou não. A multidão amava ver o rei e a rainha da música folk juntos novamente. Eles cantavam juntos e cantavam competindo, vendo quem poderia segurar uma nota por mais tempo, ou quem chegava primeiro ao final do refrão. Ela se vestia como sua gêmea, então, de certos ângulos você poderia pensar que ela era Bob Dylan ou que ele era Joan Baez.

Ginsberg perguntou a Dylan se ele estava tendo prazer com a turnê.

"Prazer? Eu nunca busco prazer. Houve uma época, anos atrás, quando eu busquei muito prazer porque havia sentido muita dor." Qual era a causa desta dor? Seu rompimento com Suze Rotolo? A dor da consciência durante a Guerra Fria, o horror da bomba, a Guerra do Vietnã, os assassinatos? Era a angústia de não ser compreendido por seus amigos e sua audiência?

"Mas eu descobri que há uma relação sutil entre prazer e dor", ele continuou. "Ou seja, eles estão no mesmo lugar. Então agora eu faço o que tenho que fazer sem esperar sentir prazer nisso."

O ESTILO MASCARADO, *commedia dell'arte*, da Rolling Thunder Revue herdou algo da informal direção de palco de Jacques Levy e da predileção de Dylan e Neuwirth pelo obscurecimento e pelo disfarce. As máscaras combinavam com Dylan, um mestre da lírica dramática que cultivava o mistério. Podia ser verdade, como Ginsberg disse, que Dylan estava revelando seu coração completamente. Mas, por enquanto, ele só poderia fazer isso usando uma máscara ou atuando em um papel e aparecendo – fora das sagradas fronteiras de seu lar – num ambiente social, ou teatral, onde o cenário e os atores mudassem tão incessantemente que o herói nunca poderia ser identificado precisamente.

A comuna mantinha uma hierarquia: poetas, músicos, elenco e os demais funcionários. Dylan e seus mais queridos e próximos do momento viajavam em um ônibus separado, um trailer verde e branco – todos os outros se amontoavam no ônibus da turnê, tumultuoso e cheio de solavancos: quarenta ou cinquenta companheiros, o número variava conforme a companhia recebia mais músicos ou dispensava alguns. "Joni Mitchell juntou-se ao grupo e afinava o violão no banheiro", Sam Shepard observou. "Dylan é um ímã. Ele não atrai somente multidões, mas também pessoas famosas. Quem não tocaria com Dylan se ele convidasse?"

Espremidos no ônibus, eles se assemelhavam a um conflito entre ciganos – e personagens do Velho Oeste de Buffalo Bill – e o elenco de *La Bohème*, com seus lenços na cabeça e suas bandanas, seus chapéus de vaqueiro e boinas negras, casacos de couro com franjas, negras jaquetas de couro, colares de contas e correntes de ouro, ponchos de índios navajos, lenços bordados e coletes. O uniforme só existia da cintura para baixo: um consenso de jeans azuis e pontudas botas de caubói.

Os músicos tomaram de assalto o palco do Palace Theater, em Water-bury, Connecticut, e do Veterans Memorial Coliseum, em New Haven. O jovem Bruce Springsteen sentou na plateia, de olhos arregalados, com Patti Smith e Albert Grossman. Smith havia recusado o convite de juntar-se ao grupo porque Dylan não deixou que ela trouxesse sua banda. Grossman e Dylan haviam se afastado no final dos anos 1960, quando o cantor lutou para ter o controle de sua agenda de shows e de seu catálogo de canções (sobre o qual Grossman teria uma considerável parcela dos lucros até sua morte em 1986). Agora o astuto agente estava encantado ao ver este desordenado espetáculo itinerante, este promíscuo esbanjamento de recursos e talento com seu ingênuo objetivo de "tocar para o povo", sem notificação ou propaganda, sem ligar para gastos ou lucro.

Inicialmente, os agentes de publicidade anunciaram para a *Variety* que a Rolling Thunder pretendia tocar em pequenos auditórios e teatros. Mas, depois

de cinco datas, o Providence Civic Center abrigou 12.500 lugares. O que aconteceu com o plano utópico de tocar em lugares pequenos? A ideia havia ruído sob o peso das despesas: uma companhia de setenta pessoas para alimentar e hospedar – e, em casos especiais, pagar um valor diário – mais as filmagens de *Renaldo and Clara*, que custava o equivalente a dezenas de milhares de dólares por dia. Dylan insistiu que não tinha um salário e que cada dólar que não era gasto com as despesas da turnê estava sendo investido no filme. Em face desses custos, seria uma loucura tocar num "pequeno auditório" em Quebec, para o deleite de quinhentos fãs, se – notificando com duas semanas de antecedência – você poderia reservar o Quebec Coliseum para a alegria de 10 mil. Quando a imprensa descobriu sobre a mudança do tamanho dos shows, se escandalizou e quis saber o que havia acontecido com os ideais dos músicos e para onde o dinheiro estava indo. Na realidade, dificilmente alguém ali estava fazendo dinheiro, muito menos os músicos.

No dia 27 de novembro, Dia de Ação de Graças, o produtor Barry Imhoff preparou a mesa para oitenta pessoas num Holiday Inn ilhado pela neve em Bangor, Maine. Perus assados, purê de batata, pães recheados e geleia formavam grandes montes. Sara Dylan estava presente para a semana de atuação em *Renaldo and Clara*; a mãe de Dylan, Beatty Zimmerman, estava lá para ajudar com as crianças: Jesse, de nove anos, Anna, de oito, Sam, de sete e Jakob, com cinco anos de idade. Eles tiveram grande prazer com os balões coloridos flutuando sobre a mesa e na guerra de comida que aconteceu durante a sobremesa, quando o alimento começou a se esgotar. Ossos de peru, balas e cajus voaram pela sala.

Eles estavam na fronteira, prestes a entrar no Canadá. Quebec Coliseum, Quebec, 29 de novembro; Maple Leaf Gardens, Toronto, 1 e 2 de dezembro; Montreal Forum, 4 de dezembro. O destino final: Madison Square Garden no dia 8 de dezembro, um show anunciado como "A noite do Hurricane", um concerto beneficente para o lutador que continuava preso em Clinton, Nova Jersey.

Aquele show no Madison Square Garden teve mais de quatro horas de duração. Só Dylan tocou 21 canções. Muhammad Ali, trajando um informal terno negro, proferiu um discurso apaixonado a favor de Rubin Carter e falou com o pobre pugilista por meio de uma ligação telefônica, ao vivo. Em algum momento durante o intervalo Dylan recebeu uma ligação de Carter, que explicou entusiasmadamente que tinha uma nova data de julgamento e seria libertado em duas semanas. O baixista Rob Stoner recorda-se da alegria de Dylan. Abraçando Stoner, ele chorou: "Nós realmente alcançamos algo. Era essa a intenção de tudo isso!" Enquanto se preparava para a segunda parte do show, Dylan planejava

anunciar as novidades no palco.

Felizmente, alguém checou a informação com o gabinete do governador de Nova Jersey, Brendan Byrne, antes de Dylan transmiti-la à multidão. Não havia uma nova data de julgamento. Ele ficou abalado pela informação errônea e, ao menos temporariamente, desiludido. O grupo de artistas havia sido levado a acreditar que a Rolling Thunder Revue continuaria por anos, talvez para sempre, mas agora rachaduras em suas bases estavam aparecendo. Ele acendeu um cigarro. Nada era permanente e nada era o que parecia ser.

No final da noite – no Felt Forum, na celebração após o show –, os membros da banda ficaram surpresos ao encontrar um bônus, uma semana a mais de salário em seus envelopes de pagamento. Alguns estavam satisfeitos e outros receosos. Até onde todos sabiam, não havia planos para o futuro da Rolling Thunder Revue. O bônus podia ser, na realidade, um aviso de demissão disfarçado.

DYLAN NÃO HAVIA DESISTIDO de Hurricane Carter ou da Rolling Thunder Revue. “Nós estamos reagrupando”, ele disse a um repórter em meados de dezembro de 1975, “então estaremos lá fora de novo”.

“Fazer música, fazer filmes, fazer amor, está tudo no meu sangue”, ele confidenciou a Larry Sloman. “Olha, eu estou superando isso, resolvendo minhas dívidas, mas a restauração da honra ainda está em meu sangue.” Ele se referia à honra de Hurricane Carter e à sua própria. Como o tolo de Blake (“se o tolo persistir em sua tolice, ele se tornará sábio”), Bob Dylan, tola ou sabiamente, continuou lutando em defesa do lutador preso. Dylan não admitiria a possibilidade de que o homem cuja canção ele cantava para milhares de pessoas, dia sim, dia não – protestando contra sua cruel sentença –, pudesse ser culpado. Talvez se ele a cantasse um número suficiente de vezes, a própria canção, como um anjo vingador, destrancaria a cela de Rubin. Para um homem que – como Eric Andersen disse – “nunca cometeu um erro em termos teatrais”, essa deve ter sido a exceção que comprova a regra. (Carter foi julgado uma segunda vez e condenado. Foi então libertado na década de 1980, por meio de um pedido de *habeas corpus*, e os promotores decidiram não julgá-lo uma terceira vez.)

Em 22 de janeiro de 1976, Dylan reuniu a banda num estúdio em Los Angeles a fim de ensaiar para a segunda “Noite do Hurricane”, que tinha como objetivo levantar mais dinheiro para a defesa legal de Carter. Por razões agora perdidas na história, Dylan e seus produtores decidiram iniciar a Rolling Thunder Revue de 1976 no Houston Astrodome, um estádio três vezes maior

que o Madison Square Garden, com capacidade para 70 mil pessoas e que tinha uma acústica abominável.

Por que no Texas? As máscaras e os logros faziam sentido, mais ou menos, no antigo mundo do nordeste – pense no conto “May-Pole of Merry Mount”, de Hawthorne, ou no Bread and Puppet Theater de Peter Schumann – e poderiam ter sido bem acolhidas em Los Angeles ou na extravagante São Francisco. Mas em Houston, às margens do rio Buffalo? Anualmente anfitriã da maior feira de animais e rodeio da Terra? Reservando o Astrodome com poucos dias de divulgação? É claro que Dylan estava em ascendência naquele momento. *Desire* foi lançado em 16 de janeiro e rapidamente subiu para o topo das listas de mais vendidos na Inglaterra e nos Estados Unidos – seu álbum com melhor venda até o momento. Ele estava na capa da revista *People* em novembro e na capa da *Rolling Stone* em 15 de janeiro, e um mês antes havia aparecido no canal de televisão PBS, num tributo ao seu produtor, John Hammond. Mas, mesmo tendo conseguido toda essa publicidade, era um ato de enorme coragem ou de arrogância – sugerindo delírios de grandeza – reservar aquele colossal estádio de esportes no Texas para levantar fundos para um homem negro acusado de homicídio.

“Noite do Hurricane II” não foi bem-sucedida em nenhum aspecto – financeiro, artístico ou moral. Mesmo com o reforço de Stevie Wonder e Stephen Stills na relação dos astros, não foram vendidos ingressos suficientes para preencher três quartos do Astrodome. A briga de egos estava fora de controle. Todos tocaram por muito tempo. Howie Wyeth recorda: “Todos fizeram demais. Havia muitas estrelas lá… Todos esses caras trouxeram suas próprias bandas. Eles não estavam fazendo do modo que vínhamos fazendo… Nós perdemos toda a atmosfera de intimidade.” Essa *intimidade* foi a inspiração que trouxe vida à Rolling Thunder Revue, de uma conversa no Other End com Jack Elliott até a *jam session* no Studio Instrument Rentals, na rua 25 Oeste, no final de outubro. A ideia era que uma comunidade de poetas e músicos viajasse junta e tocasse para as pessoas, deixando seus egos de lado em nome da glória da arte. Agora Jack Elliott havia sido dispensado e Joan Baez não estava presente. O que restava da Rolling Thunder Revue estava perdido na incompreensível extensão do Houston Astrodome, gestos desamparados, vozes difusas que mal podiam ouvir o próprio eco na escuridão.

Com um custo de realização de quase meio milhão de dólares, a quantia arrecadada para Hurricane Carter – depois de as despesas terem sido pagas – não era um grande feito. As estimativas variam entre 10 e 50 mil dólares. Se a realidade corresponder ao maior valor, certamente não há nada sobre o que se

desculpar – apesar de que, pelas proporções do evento, não era um valor alto o suficiente para se gabar. Por cem dólares a hora, em 1976, você conseguiria uma ótima defesa nos tribunais com 25 mil dólares. Em 17 de março a Suprema Corte de Nova Jersey concedeu a Rubin Carter um novo julgamento, e a possibilidade de ser libertado sob fiança. Mas Bob Dylan, nas vastas e impessoais distâncias do Houston Astrodome, havia cantado “Hurricane” pela última vez.

Ele também cantou “Sara” naquela noite – pela última vez em público. Tendo em vista que a canção era autobiográfica (e ele a havia apresentado desta forma desde que a gravara em julho de 1975, enquanto Sara o observava), ele não podia mais tocá-la sem embaraço. O casamento ainda não havia acabado quando a Rolling Thunder Revue retomou a turnê em abril de 1976, mas os Dylan passaram pouco tempo juntos naquele ano e o tempo que compartilhavam era profundamente problemático.

Joan Baez reuniu-se ao grupo quando eles se encontraram em Clearwater, Flórida, a fim de ensaiar para a segunda etapa da Revue. Ela era essencial. Baez havia cortado o cabelo, e Dylan estava tão bravo com isso que não ensaiaria com ela por dias. “Bob tinha um negócio sobre querer que eu deixasse meu cabelo crescer, para ficar do jeito que era no início.” Mas ele tinha preocupações mais graves que o cabelo de Joan.

Na maior parte do período de ensaios, Dylan estava de péssimo humor, ignorando quase todos, deixando que a banda ensaiasse por conta própria, sob a direção de Rob Stoner. Dylan tinha ido muito animado para a Flórida, encorajado pelo número de datas de shows confirmados no circuito da costa do estado, sem mencionar o especial de televisão planejado para o Bellevue Biltmore Hotel em Clearwater. Mas sua euforia não durou muito mais do que algumas poucas *jam sessions* no “Pool Studio” em Biltmore.

Na noite de 10 de abril, ele jantava com Scarlet Rivera, David Mansfield e outros quando recebeu a notícia de que o cantor folk Phil Ochs havia se enforcado no apartamento que dividia com a irmã, em Nova York.

De todos os problemas, esse foi o que mais afetou Dylan. Ochs queria ardentemente participar do espetáculo de Dylan, e deve ter alimentado essa esperança até o fim. O compositor de “There but for Fortune” havia comparecido na festa de final de turnê no Felt Forum, antes do Natal, e deixado claro o seu desejo. Bob Dylan – com as melhores intenções – não teria rejeitado friamente Phil Ochs naquela situação, cara a cara. Quando Jack Elliott perguntou a razão de ter sido dispensado, Dylan esquivou-se da situação dizendo que não tinha nada a ver com quem ficava na turnê. Ele não teria sido mais direto com Phil Ochs, que – em seu obscurecimento alcoólico – pode ter interpretado a

ambiguidade de seu antigo amigo como um encorajamento.

De todo modo, Phil Ochs havia se matado, e mesmo não sendo responsável por isso Dylan estava vulnerável à tristeza e à raiva que o suicídio do cantor folk evocava. *Eu tenho um irmão ou dois e um monte de carma para queimar*. Ochs era como o irritante irmão menor que te ama e te odeia e não te deixa em paz. E então você o atormenta. Algumas vezes Dylan não era gentil com Ochs, apesar de suportar sua companhia. Na realidade, em meados dos anos 1960, quando Dylan e Neuwirth dirigiam o "Teatro da Crueldade" do Greenwich Village, Dylan fora cruel com o pobre Ochs de maneiras memoráveis e pitorescas.

Ninguém poderia negar que Ochs amava Bob Dylan, apesar do demônio da inveja. O sentimento estava claro para qualquer um que tivesse ido à festa de aniversário de 61 anos de Mike Porco, no Gerde's Folk City, em outubro. Quando o levemente embriagado Ochs subiu ao palco, cantou uma versão dolorosamente bela de "Lay Down Your Weary Tune", olhando para Dylan, que estava sentado na última fileira.

Ochs juntou-se ao crescente grupo de pessoas mortas, que incluía Paul Clayton, Geno Foreman, Edie Sedgwick, Richard Fariña e Brian Jones – todos os que continuariam assombrando Bob Dylan porque não conseguiram ter o suficiente dele em vida. Por dias, Dylan guardou para si mesmo o seu incômodo. De acordo com alguns depoimentos, ele bebeu uísque. Quando finalmente voltou para os ensaios, em 15 de abril, com Rob Stoner, Howie Wyeth e Scarlet Rivera, ele quis cantar "Knockin' on Heaven's Door" e o clássico de Paul Clayton, "Gotta Travel On". Se ele não conseguia cantar uma canção de Phil Ochs, que havia partido tão recentemente, então uma canção de outro suicida deveria servir.

Quando o show estreou no Civic Center em Lakeland, Flórida, em 18 de abril, "Gotta Travel On" – que os mais próximos sabiam ser uma espécie de elegia para Phil Ochs – teve um lugar de destaque como o último bis da noite.

A THUNDER RIBOMBOU PELA CALIFÓRNIA no final de abril: Lakeland, St. Petersburg, Tampa, Orlando, Gainesville, Tallahassee e Pensacola, tocando em grandes centros cívicos e estádios de faculdades, olhando para vários assentos vazios. Assim como o fiasco no Houston Astrodome, reservar o Gulf Coast parecia ilógico e inapropriado. Uma resenha do primeiro show, em Lakeland, descreveu a audiência como "inexpressiva e entediada durante toda a noite". Havia mais notícias como essa. Gravações e filmagens indicam que o repertório e as apresentações eram poderosos, mas que a química com a multidão não funcionava.

O astro das manchetes tinha uma boa lembrança do Texas porque as audiências em Austin e Dallas não tinham vaiado seu show em 1965. Isso não queria dizer que uma década depois eles o receberiam de braços abertos. A procura pelos ingressos foi tão baixa em Austin que eles tiveram de cancelar um dos dois shows marcados. Shows também foram cancelados em Houston, Dallas e em Lake Charles, Louisiana; em outras cidades eles tiveram que transferir os shows para lugares menores, de modo a não deixar tantos lugares vagos. Em Houston, o produtor adicionou Willie Nelson em sua lista de despesas. Mesmo com a popularidade do astro da música country, milhares de ingressos não foram vendidos no Hofheinz Pavilion, que tinha capacidade para 11 mil pessoas.

Bob Dylan raramente leva em consideração qualquer audiência – grande ou pequena, hostil ou receptiva – a ponto de comprometer sua música. Com sua característica coragem e determinação austera, ele dedicou-se aos seus objetivos em abril e maio de 1976. E seu objetivo naquele ano era alcançar um nível de apresentação que transcendesse os exuberantes espetáculos da turnê de 1975.

A Rolling Thunder Revue, como estreou em Plymouth, no outono de 1975, era espontânea, mágica e geralmente divertida. Algumas vezes Dylan cantava com uma pequena voz de menino, com um tremor. Ele estava encantadoramente vulnerável quando cantava suas canções de amor. A filmagem de *Renaldo and Clara* – as máscaras, a maquiagem e os disparates – ajudou a diminuir as intrigas da vida real que aconteciam nos bastidores, sendo o casamento de Dylan o principal dos dramas. Havia também numerosas tramas secundárias que mostravam os esforços de Dylan para queimar o carma ou pagar as dívidas de gratidão com os antigos amigos. Qualquer um desses temas poderia achar seu caminho até o palco: todos sabiam que quando Dylan cantava “Sara” ele dirigia-se à sua “mística mulher”, à mãe de seus filhos, implorando que ela nunca o deixasse. Quando ele cantava “It Ain’t Me, Babe”, as palavras poderiam ser endereçadas a Joan Baez. Quando cantava “Oh Sister”, alguém poderia imaginar que ele estava pensando em uma relação que está emergindo, platônica ou erótica, uma que, de algum modo, desafiava as convenções da sedução. Mas todas as máscaras e maquiagem, e atuação dentro e fora do palco, aliviavam as paixões reais que afloravam das canções.

Em 1976, Dylan tirou as máscaras. Não havia pintura decorativa do rosto, câmeras ou atuação. Joan Baez parou de vestir-se como sua gêmea. A mulher de Dylan era uma convidada rara e inadequada. A descrição mais precisa de Sara naqueles dias vem de Baez: “Sua pele estava branca e translúcida e seus olhos eram enormes e negros. Tudo em seu rosto parecia frágil: as olheiras, os pequenos entalhes em sua testa que iam e vinham conforme seu humor mudava,

seu cabelo fino e macio como o cabelo de um anjo negro, seus lábios salientes e nariz perfeito, suas sobrancelhas bastante arqueadas. Sara era como o frio no inverno, ela não parecia ter energia suficiente."

Dylan passou um tempo com uma mulher que lhe ensinou a arte de andar na corda bamba (numa corda de verdade, esticada entre estacas, e não a linha figurativa que ele vinha andando, entre o casamento e a liberdade). Outra, uma bela botânica, cuidava de seu corpo e do espírito, na medida em que ervas e poções podem restaurar os poderes de um músico que os entrega – todas as noites – para o deleite de uma audiência caprichosa. Enquanto isso, o fantasma de Phil Ochs pairava sobre o palco, um *memento mori*, lembrando a todos da transitoriedade deste mundo e lembrando Dylan de suas responsabilidades cármicas.

Ele deixou um contorno de barba crescer. Libertou-se de seu chapéu gaúcho com pena e cobriu seus longos cachos com um tecido branco – amarrado na parte de trás e preso à sua fronte com um barbante de contas, estilo árabe. Em breve os outros membros da banda o seguiriam, amarrando os cabelos para trás com trapos e lenços coloridos, até que se parecessem com uma companhia de soldados desertores argelinos (usando jeans azuis e botas de caubói) em vez de uma companhia de mímicos franceses. Dylan tornou-se muito sério. Ele cantava mais de vinte canções por noite, metade delas sozinho. Sua voz, aos 35 anos, tinha um bom alcance, uma variedade de disposições e nuanças de tom e havia alcançado um auge de força do qual – prejudicada pelo tabaco e dinâmicas vocais inevitáveis – poderia declinar apenas quando ele entrasse nos quarenta.

Apesar da lista de músicas variar, em uma noite típica ele cantaria, sozinho, "Mr. Tambourine Man" e depois "Tangled Up in Blue", para começar. Neuwirth se juntaria a ele em "Vincent van Gogh". Então, acompanhado pela banda, ele berraria "Maggie's Farm", "One Too Many Mornings", "Mozambique" e "Isis". Após o intervalo, Dylan e Baez cantariam a antiga "Railroad Bill", "Deportees", de Woody Guthrie, "Blowin' in the Wind" e "Wild Mountain Thyme". A banda se juntaria a eles para uma atualizada versão rock de "I Pity the Poor Immigrant". Então eles cantariam outra dúzia de canções que incluía "Shelter from the Storm", "I Threw It All Away", "You're a Big Girl Now", "Oh Sister", "Lay Lady Lay" e "Idiot Wind".

O alcance e a qualidade desses shows passaram largamente despercebidos naquela época. Agora, a maior parte deles está perdida, assim como os dramas dançados de Nijinsky e Martha Graham, os psicodramas interativos de Lenny Bruce, Lord Buckley, Spalding Gray e Lily Tomlin. No Madison Square Garden, em 1974, Dylan havia soado beligerante e defensivo, quase mantendo distância

de nós. Em 1975, durante a Rolling Thunder Revue 1, ele havia sido não apenas acessível, mas também agradável, conversando com o público e com os colegas de banda, compartilhando sua música e os momentos da apresentação. Em 1976, ele ainda estava conectado, mas agressivo, colossal e furioso. Quando ele cantou "A Hard Rain's A-Gonna Fall" num andamento fúnebre, os membros da banda cantaram juntos no refrão. Mas Dylan estava muito longe deles. Neuwirth, Kinky Friedman, Rob Stoner – estão todos com um largo sorriso, como se fosse apenas mais um bom momento para cantar juntos, enquanto a expressão de Dylan é trágica, ele está anunciando sua profecia como Isaías antes da queda de Jerusalém. Apenas Baez, em seu turbante cigano vermelho, os profundos olhos de Joan Baez refletem o mistério da letra. Dylan parece ser o único homem no palco que realmente sabe o que as palavras significam.

As mudanças na lista de músicas refletiam a mudança em seu humor. Deixando de lado a maior parte das canções de *Desire* – notavelmente a tendenciosa "Hurricane" e a nostálgica "Sara" –, ele as substituiu por dolorosas canções de amor, pelas letras de remorso e saudade de *Blood on the Tracks*, este incomparável álbum sobre um casamento aos pedaços. Até canções mais antigas eram remodeladas e começavam a soar como *outtakes* desse álbum. Na realidade, a segunda etapa da Rolling Thunder Revue era praticamente a ratificação ao vivo de *Blood on the Tracks*, o espetáculo do amor dando errado, promessas quebradas, sonhos despedaçados. Dylan estava desapontado e furioso – você podia ouvir isso nas cortantes notas da introdução de "Maggie's Farm", um *riff* de Chuck Berry que chegou a Dylan por meio de Keith Richards.

I got a head full of ideas
That are driving me insane.
It's a shame the way she makes me scrub the floor.
I ain't gonna work on Maggie's farm no more.[8]

Em 1965, a fazenda de Maggie havia sido o fechado, precioso mundo da música folk. Agora, em 1976, a armadilha era a estrutura de um casamento tradicional. Ele estava derramando sua acidez na direção de Sara, estivesse ela ou não na audiência – parecia até mais bravo quando ela estava presente –, e reprovando a si mesmo como participante das hipocrisias do contrato matrimonial.

O modo como ele apresentava as canções, antigas e novas, para Sara e para as outras, era infinitamente inventivo, intenso e autêntico. Quando ele cantou "I Threw It All Away", soou como se estivesse soluçando. "Lay Lady Lay" foi

transformada de uma cadenciada canção country – de um elegante galanteio – em uma versão barata, um *doo-wop* saído dos anos 1950 com uma letra cínica: "*Forget this dance/ Let's go upstairs!/ Let's take a chance/ Who really cares?"*[9]

O modo como cantava a melancólica canção de amor "One Too Many Mornings" era preciso, vasto e cheio de surpresas harmônicas. A balada original, de três acordes, havia sido enriquecida por uma sequência de acordes que agora movia a melodia de um acorde maior para um menor e depois de volta para a tônica nos primeiros quatro compassos. A voz de Dylan realçava primorosamente as notas, dos acordes maiores até os menores, antecipando o pesaroso clangor da guitarra *steel*, cantando harmonias acima e abaixo da melodia. E ele criava novos versos naquele momento, lidando com uma situação amorosa e moral que era mais real do que a arte poderia ser:

I've no right to be here
If you've no right to stay
Until we're both one too many mornings
And a thousand miles away.[10]

A peça central dessa nova lista de músicas, a rocha onde todo o psicodrama repousava, era a cáustica e hipnótica "Idiot Wind", o hino nacional do divórcio. Esta canção havia substituído "Sara", o carinhoso apelo por perdão e compreensão, afastando-a naquele período e depois para sempre. Ele cantava a canção vagarosamente. Cantava com rancor, entalhando cada sílaba em rocha, os olhos mortíferos, e cantava por um longo período (dez minutos).

Idiot wind, blowing through the dust upon our shelves,
We're idiots, babe,
It's a wonder we can even feed ourselves.[11]

Sara ouviu esta canção em uma tarde chuvosa em maio, na Colorado State University, Fort Collins, na véspera do aniversário de 35 anos de Dylan. Ela voou do sul da Califórnia com a mãe de Dylan, Beatty, e as crianças, para surpreendê-lo. Ele tinha planos que não os incluíam. Por mais que os amasse, ele não gostava muito de surpresas, mesmo em seu aniversário, então trouxe uma renovada veemência em sua apresentação no sábado à noite. Joan Baez, que a esta altura olhava para Sara com afeição, deparou-se naquela noite com uma cena que, segundo ela, lembrou um mudo melodrama: através da porta aberta de

um vestiário, sob uma luz brilhante, ela viu “Sara em suas peles e óleos, empoleirada em uma cadeira de espaldar reto. Seu marido estava sobre um joelho, à sua frente, com a cabeça descoberta e, aparentemente, perturbado… Bob com um rosto banco e delineador, estilo Charlie Chaplin, e Sara toda gelo, brasas e um pouco de ruge.” Ela estava ficando sem meios para perdoá-lo, e a postura do suplicante era intolerável. Logo eles estavam separados, e em março de 1977 Sara pediu o divórcio. O processo foi finalizado em junho, mas a disputa pela custódia das crianças arrastou-se – dentro e fora do tribunal – pelo resto do ano, aumentando a ferida.

DE VOLTA A MALIBU, na costa da Califórnia, no verão seguinte à turnê, Dylan conversou com o repórter Neil Hickey da *TV Guide*. Ele disse a Hickey que seu temperamento era influenciado por seu signo astrológico, gêmeos. “Ele me força a extremos… Eu vou de um lado a outro sem ficar em qualquer lugar por muito tempo. Estou feliz, triste, pra cima, pra baixo, dentro, fora, no céu e nas profundezas da terra.” Após desculpar-se com o repórter pela falta de articulação, ele continuaria falando por mais de uma hora sobre si mesmo, sobre a mídia, música e religião – de forma eloquente e generosa para com o estranho.

Sobre todos os mitos a respeito de Bob Dylan não há nenhum mais risível do que a ideia de que ele não dá entrevistas. Ele deu centenas de entrevistas em quatro continentes, a maioria delas educada, muitas delas graciosas e pelo menos uma dúzia delas argutas, profundas e reveladoras. Trata-se, novamente, de uma questão de percepção. Para cada entrevista que concede, ele recusa outras quarenta, e consegue mais atenção sendo ousado e enigmático do que sendo sério. Então o repórter começa parabenizando a si mesmo por esta difícil conquista, ignorando que a reunião das entrevistas concedidas por Bob Dylan daria um livro fascinante do tamanho de *Anna Karenina*.

“A imprensa sempre me distorceu. Eles se recusam a aceitar o que eu sou e o que eu faço. Eles sempre dão um caráter sensacionalista e aumentam as coisas… Escrever uma canção me faz um bem maior do que conversar com milhares de jornalistas.” Ele estava com a razão. Ainda assim, continuou falando – sobre a falta de profundidade dos noticiários de televisão, sobre Rimbaud, Melville, Conrad, Joyce e Allen Ginsberg, sobre o mistério do antissemitismo. Ele falou até sobre Deus.

“Há algo místico em todos nós”, reflete Dylan. “Alguns de nós somos mais expostos a isso que outros. Ou talvez todos nós sejamos expostos às mesmas coisas, mas alguns fazem um uso maior disso.”

Hickey perguntou como ele imaginava Deus.

“Eu posso ver Deus em uma margarida. Posso ver Deus à noite, no vento e na chuva. Eu vejo a criação em todo lugar. A forma mais elevada da canção é a oração. Do rei Davi, de Salomão, o lamento de um coiote, o estrondo da terra. Deve ser maravilhoso ser Deus. Há tanta coisa acontecendo lá fora, e você não pode alcançar todas elas. Levaria mais tempo do que a eternidade.”

Seus princípios, confessa, estão distantes da norma e ele considera desconcertantes os valores da maioria das pessoas. “Ganância e luxúria eu consigo entender, mas não posso entender a utilidade da definição e do confinamento.” Ele se refere ao casamento e à classificação da música, ao conceito de raça e a denominações religiosas – a tudo o que precisa de espaço para respirar. “As definições destroem. Além disso, não há nada definitivo neste mundo.” Esse é o grito romântico e anárquico do espírito criativo que precisa ser livre – Dylan, o geminiano, havia novamente sido levado a um extremo. No momento seguinte ele poderia, com a mesma sinceridade, insistir sobre as rígidas definições que podem canalizar a energia de uma música, sobre a cadeia de comando em uma força de combate ou sobre a matriz da vida que é a família.

Como fechamento, o repórter pergunta se Dylan tem alguma mensagem para o mundo.

“Eu tenho pensado sobre isso. Eu gostaria de estender minha gratidão à minha mãe. Eu gostaria de dizer oi para ela, caso ela esteja lendo isso.”

SARA E AS CRIANÇAS – e um casamento à moda antiga – o resgataram em 1966. Eles o protegeram pelos oito anos de que ele precisou para se restabelecer e compor a música e as letras de nove álbuns. Entre eles estavam trabalhos como *John Wesley Harding*, *The Basement Tapes*, *New Morning*, *Planet Waves*, *Blood on the Tracks* e *Desire* – aproximadamente uma centena das melhores canções que ele já produziu.

Depois de a Rolling Thunder Revue cair no esquecimento, depois da festa de 35 anos de Dylan, não haveria mais turnês por quase dois anos e nem gravação de novas canções até a primavera de 1978. Dylan estava à deriva, preso em quilômetros de celuloide numa sala de exibição da Warner Bros. Estava editando seu filme, *Renaldo and Clara*. Ele sentou-se no escuro durante grande parte daquele ano, olhando para as filmagens dele mesmo e de sua mulher, de Joan Baez, Jack Elliott, Allen Ginsberg e outros, tentando editar oito horas de filmagem e deixar o filme com um formato compatível para distribuição. Dado o imaginário autobiográfico do filme, editá-lo deve ter sido doloroso para ele

quando não estava entorpecido, uma dolorosa imersão na tragédia de seu matrimônio: um ato de penitência.

Perder sua esposa amada e a unidade familiar causariam um impacto em seu sistema, um impacto tão grande quanto o trauma que o levara a se retirar em Catskills uma década antes. O que o salvaria agora? Outra mulher? A sabedoria de Ginsberg? O poder da música? Talvez ele estivesse contando com o sucesso de seu filme.

Renaldo and Clara estreou em Los Angeles e Nova York no final de janeiro e foi um desanimador fracasso de crítica e público. O filme foi um desastre financeiro para Dylan, que o bancou com seu próprio dinheiro. Isto deve machucar. Agora a pergunta, tão importante quanto quem ou o quê o salvaria durante esta provação, é esta: do que ele precisaria, se é que precisaria, ser resgatado? Há uma resposta simples e uma complexa. A simples é "dos vícios cotidianos" (os três Ds) que assaltam os astros do rock – os excessos de Drinques, Drogas e Devassidão que debilitam a saúde e a produtividade. Dylan admite ter sucumbido, em parte, aos "vícios cotidianos" em outra entrevista, concedida a Ron Rosenbaum em novembro de 1977. Nesta conversa ele também explica os riscos de desempenhar-se muito bem: "Você perde a sua identidade, você se torna totalmente subserviente, em seu próprio ser, à música que você está fazendo… É perigoso, pois o efeito disso é você acreditar que pode transcender e lidar com qualquer coisa. Que aquilo é a vida real, que você já atingiu o coração da própria vida e que está no topo do seu sonho. E que isso não tem fim."

"Essa é a aparência do Diabo… O Diabo é tudo o que é falso, o Diabo irá tão fundo quanto você permitir. Você pode se deixar aberto para este tipo de coisa."

Bob Dylan havia estado aberto para isso. Ele voltou à estrada em 1978, para reabastecer sua conta bancária, com uma nova banda que contava com três graciosas vocalistas negras, Helena Springs, Jo Ann Harris e Carolyn Dennis. Ele usava macacões brancos e grande quantidade de delineador. A nova produção devia mais a Las Vegas e Neil Diamond do que à Rolling Thunder Revue. A turnê de oito meses e 115 shows foi iniciada no Japão no final de fevereiro. Ele tocou na Austrália e na Nova Zelândia antes de retornar a Los Angeles, em meados de abril, para gravar canções para o novo álbum, *Street Legal*.

China doll, alcohol, duality, mortality.
Mercury rules you and destiny fools you
Like the plague, with a dangerous wink

And there's no time to think.[12]

("No Time to Think")

Na primeira semana de junho eles tocaram sete vezes no Universal Amphitheatre em Los Angeles, como uma preparação para a turnê europeia que saltitou por Grã-Bretanha, Holanda, Alemanha, França e Suécia. A turnê terminou de modo triunfal no dia 15 de julho, diante de uma plateia de 200 mil pessoas no Blackbushe Aerodrome em Surrey, Inglaterra. *Renaldo and Clara* e o divórcio haviam custado a ele dezenas de milhões, e ele pretendia reaver sua fortuna. Após um intervalo de dois meses, a banda se reuniu novamente para uma turnê norte-americana de costa a costa, com 65 shows marcados – uma turnê que cobrou seu preço sobre a psique de Dylan, bem como sobre suas cordas vocais.

You've murdered your vanity, buried your sanity
For pleasure you must now resist.
Lovers obey you but they cannot sway you
They're not even sure you exist.[13]

("No Time to Think")

Em Portland, Maine, ele fez uma calorosa apresentação dos membros da banda, em especial da "minha atual namorada, Carolyn Dennis". Dois dias depois ele apresentou-a como sua ex-namorada. Em Springfield, Massachusetts, no dia 16 de setembro, ele confessou "à minha esquerda, minha noiva Carolyn Dennis; e no centro, minha atual namorada, Helena Springs"; em Greensboro, Carolina do Norte, em dezembro, ele pediu uma salva de palmas para "minha ex-namorada Jo Ann Harris, minha nova namorada Helena Springs e minha noiva, Carolyn Dennis". É claro que era tudo brincadeira, mas ressaltava o fato de que ele havia percorrido um longo caminho desde a segurança familiar em Hi Lo Ha e da moderação de sua vida no final dos anos 1960. Ele estava contando com vinho tinto ou conhaque para facilitar a transição de uma enlevada apresentação para outra.

Em novembro ele estava esgotado, fisicamente doente. Em San Diego, no dia 17 de novembro de 1978, uma sexta-feira, Dylan mal parava em pé no final do show. Um ano depois, na mesma casa de shows, ele disse ao público: "Alguém na multidão sabia que eu não estava me sentindo muito bem. Eu acho que eles podiam ver isso. E jogaram uma cruz de prata no palco… Eu a coloquei em meu

bolso. Levei-a comigo até a próxima cidade. Eu me sentia ainda pior do que me senti em San Diego. Eu disse, bem, eu preciso de algo esta noite. Eu não sabia o que era. Eu usava todo tipo de coisas. Então olhei em meu bolso e lá estava esta cruz."

Ele começou a usar a cruz no pescoço pelo resto da turnê de 1978, e mudou a letra de "Tangled Up in Blue" para que a mulher que ele encontra no bar de *striptease* não estivesse lendo "um poeta italiano do século XIII"[14] e sim o Evangelho de Mateus.

Em janeiro de 1979, Bob Dylan aceitou o Senhor Jesus Cristo como seu salvador. Ele se encontrou com pastores da Vineyard Fellowship em West Los Angeles e "orou naquele dia e aceitou o Senhor". Ele começou a frequentar grupos de estudo da Bíblia na School of Discipleship, estudando a vida de Jesus quatro dias por semana pelo resto do inverno.

Este é o momento na carreira de Dylan em que eu o perdi. Ou melhor, ele me perdeu, bem como a maior parte de seus fãs. Não foi a religião o que me afastou, mas o fato de que a religião estava tomando conta não só de sua vida pessoal, mas de suas canções e de suas apresentações. Eu havia pensado que, como Henry James, Dylan tinha uma mente tão boa que nenhuma ideia poderia violá-la. Estava enganado. Pelos próximos dois anos ele escreveu e cantou apenas músicas religiosas, canções gospel sobre o destino dos infiéis, da laia mais fundamental, doutrinária e cheia de julgamento. Havia pedras preciosas em meio à hulha, como "Every Grain of Sand" e "Gotta Serve Somebody". Algumas eram boas musicalmente, mas a maior parte das 27 canções de *Slow Train Coming* (1979), *Saved* (1980) e *Shot of Love* (1981) era francamente moralizante. E Dylan estava pregando no palco também:

> Você sabe que está vivendo no final dos tempos – eu não acho que haja alguém aqui que não sinta isso em seu coração… Os homens devem amar uns aos outros. O blasfemo, o violento e o generoso… Eu estou dizendo a vocês agora, Jesus está voltando, e Ele está! E não há outro modo de salvação… Jesus está voltando para estabelecer o seu reino em Jerusalém por mil anos.
>
> (Albuquerque, 5 de dezembro de 1979)

> É chamado de a Verdade, a Luz e o Caminho. E há apenas um. Não pode haver mais de um. Satã dirá a você que existem vários tipos de caminhos, mas há apenas um Caminho. E que tipo de caminho é esse? Muito bem. Lembram-se da história que ouviram sobre Jesus? Bem, Jesus é chamado de "A rocha sólida que existia antes do início do mundo". Eu sei que existem alguns que pensam que isso soa inacreditável. Eu sei que sim. Mas preste atenção, quando você precisar de alguma ajuda – quando estiver exausto de tudo, quando já tiver possuído todas as mulheres que puder usar, quando tiver bebido tudo o que você conseguir beber. Você pode tentar Jesus. Ele ainda estará lá.
>
> (Albany, Nova York, 27 de abril de 1980)

Eu não queria ouvir os sermões de Bob Dylan, nem de ninguém, em 1979, e não era um fã tão persistente a ponto de continuar ouvindo seus discos, não importasse o que acontecesse. Eu havia começado a perder interesse em seus novos trabalhos após *Desire*, e na época em que recebi a ligação de Saltzman acerca da peça sobre Bob Dylan, não estava tão empolgado quanto estaria quatro anos antes. Até a possibilidade de conhecê-lo não era muito atrativa, dada a sua reputação de grosseiro e a sua atual ocupação como evangelista.

Ben Saltzman, um simpático cavalheiro usando camisa, sem paletó, nos tranquilizou assim que entramos no escritório. Murray Horwitz se lembraria dele como um camarada de meia-idade, fala mansa e cabelo escasso que falava como alguém que vendia roupas no centro da cidade. Sua mulher, Naomi, uma eficiente e encantadora senhora em seus quarenta anos, entrava e saía do escritório com papéis e anotações. Ela falava ao telefone na sala ao lado.

Nós sentamos em um sofá e em poltronas numa sala tomada pela mesa de Ben de um lado e por uma parede cheia de prateleiras do outro. As prateleiras estavam lotadas de livros e álbuns. Havia todas as gravações de Dylan, incluindo as ilegais e as estrangeiras, e qualquer livro que mencionasse Bob Dylan ou sua música – um volume considerável já naquela época, há trinta anos. Na parede atrás da mesa havia a icônica silhueta, desenhada por Milton Glaser, de Dylan com um cabelo psicodélico (o pôster que estava pendurado nas paredes de dormitórios por todos os Estados Unidos nos anos 1960) e vários discos de ouro e de platina emoldurados.

Saltzman abriu os braços e colocou as palmas para cima num gesto que abarcou a sala. Ele acenou a cabeça em direção a Naomi, que havia acabado de passar, e disse “Nós somos a *yiddishekop* de Bob” – um termo difícil de traduzir. Significa, literalmente, “cabeça judia”. O que o administrador estava tentando nos dizer, dentro deste contexto, é que ele e sua mulher tomavam conta dos problemas práticos e mundanos da vida de Dylan, para que o artista pudesse se concentrar em sua música. Por um longo período, Albert Grossman havia feito isso, mas Grossman se aproveitara de sua posição de agente, particularmente no que dizia respeito aos lucros de Dylan na publicação e nas gravações de suas músicas. Além dos 20% que ganhava com os concertos de Dylan, Grossman – por meio de um contrato grotesco – recebia 25% dos *royalties* de Dylan. Naquele ano, 1981, Grossman e Dylan começariam um processo sobre *royalties* não pagos que se arrastaria por quase sete anos.

Naomi Saltzman havia sido secretária e escriturária da empresa de Grossman, mas preferiu trabalhar com Bob Dylan. Ben, seu marido, logo se juntou a ela no escritório em Nova York.

Sem dúvida que, ao usar o termo iídiche, Ben também se referia indiretamente – e em benefício de um grupo de ouvintes que era inteiramente judeu – à surpreendente conversão de Dylan à cristandade, como se dissesse "nós somos os protetores da antiga chama, os guardiões de Robert Zimmerman, bem como de Bob Dylan".

Um de nós perguntou se Dylan viria à reunião. Saltzman disse que não, infelizmente Bob não estaria presente hoje. Ele encolheu os ombros e sorriu, talvez antecipando a possibilidade de alguém perguntar onde Dylan estava. Ninguém perguntou e eu tive a sensação de que ninguém conseguiria responder à questão.

"Você sabe", disse Saltzman reflexivamente, lançando um olhar através da porta, "se ele entrasse aqui agora e sentasse, não diria nada. Ele apenas olharia para você." Ele me encarava enquanto falava. "E você imaginaria: 'O que eu fiz? O que posso ter feito?' E é assim que seria. Então, cavalheiros?" Ele estava nos convidando a falar sobre nossas ideias.

Essas ideias dramatúrgicas, de trinta anos atrás, escaparam quase totalmente de minha memória. Murray e John falaram sobre a estrutura musical de *Ain't Misbehavin'*, na qual vários temas da vida de Fats Waller são desdobrados por meio da apresentação de suas canções por um pequeno elenco de talentosos cantores e dançarinos. Saltzman escutou cuidadosamente, aquiescendo com a cabeça. Depois disse que achava que o que Bob queria era uma peça com uma estrutura narrativa sólida, com começo, meio e fim. Ele virou-se para mim. Eu havia pensado em Bertolt Brecht e a *Ópera dos três vinténs*, o épico teatral que havia causado uma grande impressão no jovem Bob Dylan. Eu descrevi uma peça na qual um jovem e seu violão vêm de uma cidade no oeste para encontrar seu nome e sua fortuna em Nova York durante a Guerra Fria. Ele conhece personagens extraordinários, poetas, comediantes e músicos folk em cafés do Greenwich Village. Apesar de não ser o mais talentoso músico daquela cena artística, ele aprende rápido – e o mais importante, ele tem uma poderosa visão e um sonho. Ele é um poeta, e quer escrever canções que expressarão as paixões, os medos e ideais das pessoas de sua idade. Inicialmente sua escrita é imitativa e empírica.

Então o jovem herói se apaixona. Ele conhece uma garota de Nova York que percebe a grandeza nele, logo depois ele está escrevendo não só canções de amor, mas canções de protesto como "Blowin' in the Wind" e "Hard Rain". Contra o pano de fundo dos anos 1960 – projeções dos Freedom Riders, nuvens de cogumelo, John F. Kennedy e discursos de Martin Luther King Jr. – nós vemos o jovem bardo compondo seus poemas e cantando suas canções. Em

seguida ele possui um público devotado, e está feliz naquele momento. Mas então sua amada o abandona, parte seu coração e a doçura das canções de amor torna-se amarga.

Ele se torna um astro do rock. A fama e as pressões que sofre ao lidar com um público cada vez maior o tornam frenético e depois cínico (“Positively 4th Street”). As canções tornam-se surrealistas e furiosas (“Gates of Eden”), refletindo seu trauma, bem como todos os Estados Unidos em meados dos anos 1960. O casamento com uma boa mulher e a experiência da paternidade resgatam-no de uma rota de colisão – ele canta sobre essas alegrias e enlevos por um momento (“Wedding Song”, “If Not for You”, “Forever Young”). Então o casamento acaba e o artista retorna novamente para a perigosa e destruidora vida de astro do rock. Finalmente ele volta-se para Jesus, procurando salvação…

Saltzman levantou a mão, como um policial parando o trânsito.

“Eu entendi a ideia”, ele disse. “Muito interessante. Eu não sei sobre a parte após o casamento. Ou sobre quanto o drama deve ser baseado na experiência pessoal de Bob. Nós podemos falar mais sobre isso. A principal ideia aqui”, ele fez uma pausa para dar ênfase, “a principal ideia é criar um mostruário permanente para todas essas canções que Bob Dylan nunca mais irá cantar de novo”.

Nenhum de nós sabia o que dizer.

Ele se referia à maior parte do extraordinário trabalho de Dylan anterior a 1979, todas as canções que ele compôs antes de sua conversão. Eu esperava que isso fosse algum tipo de mal-entendido. Eu torcia para que isso fosse uma ideia passageira, talvez motivada pela tragédia do assassinato de seu amigo John Lennon. Dylan era conhecido por sempre mudar de ideia e até por alterar o que pensava sobre suas ideias.

Neste caso, felizmente, ele mudou de ideia. Na primavera de 1981, durante sua turnê europeia, ele estava misturando canções laicas e religiosas em sua lista de músicas. Gradualmente removeria as canções gospel, até que somente algumas sobreviveram. Ele continuaria preservando seu melhor trabalho, cantando suas canções como ninguém jamais faria. Talvez seja essa a razão pela qual nunca mais tivemos notícias do escritório de Dylan.

---

1 Trocadilho com o verbo “*cross*” (riscar, cancelar).

2 “A vida é triste/ A vida é um fracasso/ Tudo o que você pode fazer é fazer o que deve./ Você faz o que é preciso e o faz bem./ Eu faria isso por você, querida/ Não dá para perceber?”

3 “Eu fui traído pela última vez e agora estou finalmente livre/ Dei um beijo de adeus na enorme besta, no limite que separou você de mim./ Você nunca vai saber a dor que sofri nem a dor que superei/ E eu nunca saberei o mesmo sobre você, sua santidade ou seu modo de amar,/ E isso me entristece muito.”

4 “Casei-me com Isis no quinto dia de maio,/ Mas não consegui segurá-la por muito tempo./ Então cortei meu cabelo e segui imediatamente/ Pelo desconhecido país selvagem onde eu não poderia me dar mal.”

5 “Oh, irmã, quando eu vier deitar em seus braços/ Você não deve me tratar como um estranho./ Nosso pai não gostaria do modo como você age/ Você deve perceber o perigo.”

6 “Aí vem a história do Hurricane,/ O homem que as autoridades culparam/ Por algo que ele nunca fez./ Colocaram-no em uma cela, e ele poderia ter sido/ O campeão do mundo.”

7 “Ainda posso ouvir os sons daqueles sinos metodistas/ Eu havia sido curado e tinha acabado de superar,/ Acordado por dias no Chelsea Hotel,/ Escrevendo ‘Sad-Eyed Lady of the Lowlands’ para você./ Sara, Sara,/ Por onde quer que viajemos, nunca nos separamos./ Sara, oh Sara,/ Bela senhora, tão cara a meu coração.”

8 “Tenho a cabeça cheia de ideias/ Que estão me deixando louco./ É uma vergonha o modo como ela me faz esfregar o chão./ Eu não vou trabalhar na fazenda de Maggie nunca mais.”

9 “Esqueça essa dança/ Vamos lá para cima!/ Vamos tentar a sorte/ Quem se importa?”

10 “Não tenho o direito de estar aqui/ Se você não tiver o direito de permanecer/ Até que sejamos muitas manhãs/ E milhares de milhas de distância.”

11 “Vento idiota, soprando a poeira em nossas prateleiras,/ Nós somos idiotas, querida,/ É um milagre que possamos nos alimentar.”

12 “Bonequinha chinesa, álcool, dualidade, mortalidade./ Mercúrio te rege e o destino te engana/ Como a peste, com uma piscadela perigosa/ E não há tempo para pensar.”

13 “Você assassinou sua vaidade, enterrou sua sanidade/ Por prazer agora você tem que resistir./ Amantes te obedecem, mas não podem dominá-lo/ Elas não têm nem mesmo a certeza de que você existe.”

14 No original, “*An Italian poet/ From the thirteenth century”*.

PARTE III

Tanglewood, 1997



11. Sangue jovem

O TANGLEWOOD MUSIC CENTER, próximo a Lenox, Massachusetts – na região de Berkshire Mountains –, contém um “telheiro” em formato de leque em sua área externa que abriga 5 mil assentos, mais um gramado para os frequentadores se esticarem no lado de fora. Desde a década de 1930, a Boston Symphony Orchestra apresenta lá os seus concertos de verão. Em 1940, o regente Serge Koussevitzky iniciou um curso de verão para jovens músicos no local que até hoje continua fazendo sucesso.

Minha esposa e eu havíamos apreciado vários recitais de música clássica em Tanglewood, enquanto passávamos as férias no povoado de Tyringham, localizado dezesseis quilômetros ao sul. Não pensamos em ir a nenhum show de rock até que Bob Dylan colocou Berkshire Mountains em sua agenda em 1997. Conhecendo meu interesse de longa data por Dylan, ela comprou em segredo um par de assentos o mais próximo possível do palco – debaixo do telheiro – para o dia 4 de agosto, uma surpresa de aniversário. Ela queria que eu fosse com meu filho Benjamin.

Baterista e guitarrista promissor, Ben conhecia Bob Dylan mais pelo nome, mais como uma lenda do que como um artista de carne e osso. Meu filho nasceu em fevereiro de 1983, aproximadamente um ano depois de minha reunião em Nova York para tratar do musical de Dylan. Agora Ben era adolescente e seu gosto musical inclinava-se mais para Nirvana, Jane’s Addiction, Metallica e Pearl Jam do que para qualquer artista dos anos 1960.

Eu começava a entender, com certa tristeza, que não existia Bob Dylan na vida de meu filho como havia existido na minha. Dylan havia sido um gigante em meu mundo, um poeta e de certo modo um profeta, alguém em que você poderia confiar para dizer a verdade sobre suas percepções. Ele enxergou com profundidade a história e o coração humano. O poeta era uma confiável soma moral – incorruptível nesse sentido. Mas não havia ninguém como Bob Dylan na era Reagan-Bush e, recentemente, ele mesmo havia se tornado uma presença obscura – visto e ouvido de relance além da barreira que ele mesmo havia criado.

Dylan não estava inativo e dificilmente seria esquecido. Aparecia em shows beneficentes como o Live Aid, em 1985, um concerto realizado com o objetivo

de arrecadar fundos para combater a fome na África, e no Farm Aid, para fazendeiros norte-americanos, logo depois. Ele saiu em turnê com Tom Petty em 1986 e com o Grateful Dead em 1987. Numa brincadeira, juntou-se a seus amigos George Harrison, Roy Orbison, Jeff Lynne e Tom Petty numa banda que eles batizaram de The Traveling Wilburys, e que teve algum sucesso com os álbuns de estúdio que lançaram em 1988 e 1990. Em 1988, entrou para o Rock and Roll Hall of Fame, e na cerimônia seu colega Bruce Springsteen disse: “Bob libertou a mente do mesmo modo que Elvis libertou o corpo.”

Mas Bob não cuidava de sua mente ou de seu corpo, e no final dos anos 1980 o álcool parecia estar afetando suas apresentações. Em janeiro de 1986, a cantora Carolyn Dennis deu à luz a terceira filha de Bob, Desiree Gabrielle Dennis-Dylan. Dylan e Dennis se casaram em junho de 1986, mas o casamento secreto proveu apenas uma pequena estabilidade para uma vida que o trabalho e o amor haviam tornado caótica. Seis anos depois, o casamento acabou tão silenciosamente como havia começado – para a maior parte do mundo era como se nunca tivesse acontecido.

Em 20 de fevereiro de 1991, um amigo e eu sintonizamos a transmissão da trigésima terceira edição do Grammy Awards, no Radio City Music Hall, em Nova York. Tínhamos ouvido falar que Dylan receberia um prêmio pelo conjunto de sua obra e que cantaria uma canção. Jack Nicholson introduziu o desgrenhado cantor, que trajava um paletó escuro amarrotado e usava um chapéu Fedora cinza. Ele me lembrou o personagem bêbado que o comediante Red Skelton havia tornado popular na época em que as pessoas achavam que bêbados eram engraçados. O guitarrista César Díaz, que tocou com Dylan naquela noite, disse que ele estava doente, e talvez realmente estivesse. Ao cantar “Masters of War”, ele aglomerou as palavras de um modo tão impetuoso que eu mal as compreendi. Eu estava feliz que a algazarra havia acabado e torcendo para que Dylan fosse embora e se acalmasse. Mas não, Nicholson precisava entregar um troféu a ele. Dylan olhou para o troféu por um longo tempo, piscando – como se fosse um artefato que não conseguia enxergar ou compreender direito – antes de proferir o discurso de agradecimento:

> Bem… meu pai, ele não me deixou muitas coisas. Ele era um homem muito simples. Mas o que ele me disse foi o seguinte: ele disse “Filho?”, ele disse… [pausa] Ele disse muitas coisas, sabe [risos]. “É possível se tornar tão corrompido nesse mundo que até seu próprio pai e mãe o abandonarão, e se isso acontecer, Deus sempre acreditará em sua habilidade de se corrigir.” Obrigado.

Meu colega, que tinha vindo da Holanda me visitar, e conhecia o caminho até uma garrafa de gim, virou-se para mim e disse com seu sotaque holandês: “Dan, eu acho que seu amigo Bob Dylan está caindo de bêbado.”

Eu desliguei a televisão e fui para a cama com o coração pesado. Pelos próximos cinco anos eu não prestaria muita atenção em Bob Dylan.

Na realidade, o que me chamou a atenção não foi nenhuma música nova, mas o peso surpreendente de nossa mortalidade. Allen Ginsberg, que eu encontrei muitas vezes nos anos 1980 e 1990, faleceu de câncer no fígado em 5 de abril de 1997. E no dia 25 de maio, um dia após ter completado 56 anos, Bob Dylan foi internado no St. John's Hospital, em Santa Monica, com dores no peito e falta de ar. Ele foi diagnosticado com pericardite, uma inflamação da membrana cônica ao redor do coração, causada, no caso dele, por uma infecção por fungos chamada histoplasmose. Ele provavelmente havia inalado os esporos enquanto andava em sua motocicleta nas estradas próximas a Memphis.

Alguns dias depois nós lemos nos jornais que Dylan estava gravemente doente, num estado "potencialmente fatal". Tendo alta do hospital no início de junho, ele deu a seguinte declaração à imprensa: "Estou feliz de me sentir melhor. Eu realmente achei que veria Elvis em breve." Naquele mesmo instante eu disse à minha mulher que devíamos ir a um show de Dylan, para o bem ou para o mal, antes que ele se encontrasse com Elvis e John Lennon.

PARA PREPARAR MEU FILHO para o show, decidi mostrar a ele alguns álbuns. Eu não tocaria nada dos antediluvianos anos 1960 ou 1970, tentaria algo mais próximo do que ouviríamos em agosto em Tanglewood.

Dylan não havia lançado um grande álbum de estúdio nos anos 1990 (embora tivesse acabado de gravar um deles). A década de 1980 também não havia sido prolífica para ele – dentro de seus próprios padrões –, mas, mesmo naquele período difícil, ele conseguiu gravar dois álbuns muito bons, com seis anos de intervalo: *Infidels*, em 1983, e *Oh Mercy*, em 1989. Então foram estes os discos dos quais tirei a poeira para que dessem uma volta em nossa vitrola.

Infidels é um trabalho de transição, um afastamento dos portões perolados do mundo gospel, onde muitos de nós o havíamos deixado. Todas as oito canções contêm traços da conversão de Dylan, mas as melhores entre elas transcendem o gênero gospel, explorando abstratas questões metafísicas ("I and I") ou tratando de oportunos problemas geopolíticos e até econômicos ("Neighborhood Bully" e "Union Sundown").

Uma entrevista curiosa – uma das duas que Dylan concedeu naquele ano – ocorreu em 5 de julho no Empire Hotel em Nova York. O repórter era Martin Keller, do *Minneapolis City Pages*, e o pequeno diálogo, impresso sob o título de "Religião hoje, escravidão amanhã", fornecia insights sobre o estado de espírito

do poeta enquanto selecionava e mixava as canções que comporiam *Infidels*. Keller faz apenas três perguntas, mas elas evocam respostas intrigantes.

Keller começa com a pergunta "quebra-gelo" da New Age: "Você acredita em reencarnação?" Dylan diz que sim, que em sua opinião não existem almas novas na Terra. "César, Alexandre, Nabucodonosor, Baal, Nimrod. Todos eles estiveram aqui de tempos em tempos. O espírito conversa com a carne – a carne conversa com o espírito." O problema, como ele o percebe, é que você não pode saber quem está falando com quem, corpo ou espírito. Então, abruptamente, Dylan declara que não está procurando a verdade e que nunca esteve. "Eu nasci sabendo a verdade. Todo mundo nasceu. O problema é que eles se livram dela antes mesmo de poder andar." Ele condena a intoxicação das "drogas da ilusão". A humanidade parece estar surda para os sons que podem oferecer salvação, "enquanto persegue… uma estranha miragem. Procurando a liberdade onde a liberdade não está…"

Keller pergunta se o álbum que está para sair, *Infidels*, tratará dessas questões que os fãs esperam que Dylan aborde: liberdade e opressão, fé verdadeira contra idolatria, as "drogas da ilusão" e os efeitos mortais do consumismo e da comunicação de massa.

"Espero que sim", Dylan responde. "Mas ninguém vai comprar ou falar sobre algo que não compreenda. Meu trabalho é compreendido no sangue do coração." As pessoas ficam confusas, ele diz, quando tentam falar sobre o seu trabalho. "O máximo que eles conseguem fazer é colocá-lo em categorias. Eles o chamam de folk rock ou rhythm and blues branco ou country punk ou música com mensagem religiosa. E isso não quer dizer nada." O que parecia importar para a maioria das pessoas agora, na opinião de Dylan, é a cultura de consumo – o mercado cooptou a música popular. "Quando você vai até uma loja de departamentos comprar um guarda-chuva, sua mente é atacada por um som fictício, artificial – The B-52's, The Pretenders, ou algo assim –, e você acaba sendo levado para lá e para cá enquanto as caixas registradoras ressoam. Eu não me recordo de ser este o propósito da música." A carreira de Dylan – ao menos durante o século XX – pode ser vista como uma cruzada contra a violação do verdadeiro propósito da música.

"O propósito da música é elevar o espírito e inspirar. Não ajudar a empurrar algum produto garganta abaixo. Para aqueles que se importam onde Bob Dylan está, deveriam ouvir 'Shot of Love', do álbum *Shot of Love*."

Poucas pessoas em 1983 se *importavam* em saber onde Bob Dylan estava. Ainda assim, seguindo seu conselho, antes de ouvir *Infidels* vamos dar uma olhada nesta canção que dá título ao largamente ignorado álbum de 1981. É um

rock de sonoridade reggae compacto e percussivo, com o grande baterista Jim Keltner mantendo o tempo. Fred Tackett e Steve Ripley cobrem as partes de guitarra e o lamentoso e profundo quarteto formado por Clydie King, Regina McCrary, Carolyn Dennis e Madelyn Quebec faz o vocal de apoio. “Shot of Love” profere um sermão amargo com o vigor de uma pistola calibre 45.

Don’t need a shot of heroin to kill my disease
Don’t need a shot of turpentine, only bring me to my knees,
Don’t need a shot of codeine to help me to repent,
Don’t need a shot of whiskey, help me be president.[1]

O que o cantor precisa, ele anuncia no refrão, é de uma dose de amor. E não se trata de amor erótico, como ele insiste por meio de seis estrofes de íntegra renúncia.

Doctor, can you hear me? I need some Medicaid.
I’ve seen the kingdoms of the world and it’s makin’ me afraid.
What I got ain’t painful, it’s just bound to kill me dead
Like the man that followed Jesus when they put a price on his head.[2]

“É a minha canção mais perfeita”, ele informa a Keller. Naquele momento de sua vida, Dylan provavelmente acreditava no que estava falando, por mais exagerado que isso soe. Um traço confiável de sua consciência é a sua imersão no momento presente, quer ele esteja cantando para uma plateia ou dando uma entrevista. Essa atitude era algo que seu amigo, o budista Allen Ginsberg, admirava muito em Dylan. Muitas pessoas falam sobre a importância de viver no presente, mas poucas praticam isso de verdade.

Naquele dia, em julho de 1983, Dylan não estava pensando sobre as canções de protesto de 1962, sobre as canções de amor de 1964 ou sobre as colagens surrealistas que ele havia forjado em meados dos anos 1960. “Shot of Love” representava o melhor dele àquela altura. “Ela define onde eu estou espiritualmente, musicalmente, romanticamente e tudo o mais. Mostra onde minhas afinidades repousam. Não é necessário imaginar se sou isso ou aquilo, eu não estou escondendo nada. Está tudo lá, naquela única canção.”

Tendo isso em mente, sentei com meu filho perto do aparelho de som e toquei para ele – a próxima geração – o álbum *Infidels*, de 1983.

A primeira faixa, e provavelmente a mais conhecida, é “Jokerman”. O cantor

trata de um personagem central de sua iconografia, o Curinga, o enganador que cria ilusão e que é – ele mesmo – vítima de suas artimanhas. Nesta canção ele lança o pão sobre as águas, anda nas nuvens, manipula as multidões e bagunça os sonhos. Esse curinga pode ser Cristo, pode ser Bob Dylan ou pode ser o distante Deus do Velho Testamento que vê a loucura e a injustiça do mundo, mas parece indiferente às nossas necessidades.

It's a shadowy world, skies are slippery gray,
A woman just gave birth to a prince today and dressed him in scarlet.
He'll put the priest in his pocket, put the blade to the heat,
Take the motherless children off the street
And place them at the feet of a harlot.
Oh Jokerman, you know what he wants,
Oh Jokerman, you don't show any response.[3]

Aos quinze anos, meu filho não era um crítico literário, então eu não imagino que a imagem do *Jokerman* dançando à luz do luar significasse para ele muito mais que a colorida carta do Curinga do baralho ou o vilão de *Batman*. Ainda assim, Ben estava fascinado pelo jeito de cantar nasal e incisivo de Dylan, especialmente durante o longo prolongamento de sílabas do refrão, "Ohhhh, ohh, oh [dois compassos completos] Jokerman!". E também, é claro, pelo dueto gracioso de Mick Taylor e Mark Knopfler nas guitarras. A canção era um rock and roll sólido, certeiro, com Alan Clark zumbindo no órgão e Sly Dunbar mantendo uma leve batida na bateria.

Ben estava mexendo o joelho e balançando a cabeça, se deleitando com a sua singular letra que cavalgava nas costas de uma melodia convencional de rock: um recém-nascido com uma serpente em cada pulso; o *Jokerman* mudando de pele como uma cobra e cochilando em campos sob as estrelas, enquanto um cachorro lambe seu rosto; então uma confusão de imagens – um canhão de água, gás lacrimogêneo, cassetetes, cadeados e coquetel molotov. Qual o sentido de tudo isso? Talvez soasse sem sentido, mas era uma falta de sentido gloriosa, elevada. Alguém poderia dizer que a canção estava desconstruindo o mito do herói: o curinga é uma representação de todos os homens e deuses, encarnando o bem e o mal, a escuridão e a luz. Era a vez de o meu filho descobrir o que conseguiria fazer com os versos de Dylan.

"Meu trabalho é compreendido no sangue do coração", Dylan havia dito a Keller, e ele queria dizer que a apreciação emocional das canções deveria

preceder uma compreensão racional das mesmas. Isso é mais evidente em canções do que em trabalhos puramente literários porque a melodia e o fraseado revelam o significado que está acima e abaixo da letra. “Jokerman”, como muitas das melhores canções de Dylan, é monomórfica. Em outras palavras, a canção tem estrutura e significado similares em todas as suas partes – então, se você chegar atrasado, for embora mais cedo ou cochilar no meio, ainda poderá compreender a essência.

Para Ben, “Jokerman” lembrava os Beatles. O imaginário fértil realmente é similar às letras caleidoscópicas da fase final dos Beatles: “Strawberry Fields Forever”, “Penny Lane”, “The Fool on the Hill” e até “Lucy in the Sky with Diamonds”. Por mais estranho que pareça, enquanto eu crescia havia uma dúzia de poetas escrevendo letras profusas como essa. Agora talvez houvesse apenas um, ou dois, caso o poeta canadense Leonard Cohen tivesse emergido do claustro e pegado o lápis.

Meu filho realmente gostou de “Neighborhood Bully”, uma canção conduzida pela batida da caixa e do chimbau de Sly Dunbar, o agitado baixo de Robbie Shakespeare e o desobrigado dueto das guitarras de Knopfler e Taylor – Taylor importando a atitude que havia aprendido do antigo companheiro de banda Keith Richards, dos Rolling Stones. Durante anos as pessoas disseram que a música de Dylan não era feita para dançar, mas isto não era mais verdade. O andamento e o *riff* carregavam indícios de “Honky Tonk Women”, dos Rolling Stones, apesar de o tema estar bem distante deles.

The neighborhood bully been driven out of every land,
He’s wandered the earth an exiled man,
Seen his family scattered, his people hounded and torn,
He’s always on trial for just being born.
He’s the neighborhood bully.[4]

Eu não mencionei que se acreditava largamente que o “valentão” da música era o Estado de Israel no início dos anos 1980, depois que as tropas judaicas bombardearam um reator nuclear do Iraque e após terem invadido o Líbano. Existiam rumores de que quando o fervor evangélico de Dylan começou a esfriar ele havia estudado com os judeus hassídicos do movimento Chabad. Sua canção não era tanto uma defesa de diretrizes específicas do primeiro-ministro Menachem Begin, e sim uma expressão de orgulho por uma nação que havia sobrevivido contra a pior opressão.

Every empire that's enslaved him is gone,
Egypt and Rome, even the great Babylon.
He's made a garden of paradise in the desert sand…[5]

A canção favorita de meu filho neste álbum era "Union Sundown", com o guitarrista Taylor arrancando os *riffs* de Muddy Waters da tradicional "Rollin' and Tumblin'" e colocando-os na sátira perniciosa de Dylan.

Well, the dog collar's from India
And the flower pot's from Pakistan.
All the furniture, it says "Made in Brazil"
Where a woman, she slaved for sure
Bringin' home thirty cents a day to a family of twelve,
You know, that's a lot of money to her.[6]

A letra era tão dura que não havia como não entender a mensagem de que a ganância havia deixado a economia norte-americana num arrocho fatal: de um lado a avidez das empresas capitalistas e de outro a baixeza dos sindicatos que se opunham a elas.

As canções mais românticas, números lentos de dança, de *Infidels* – "Sweetheart Like You" e "Don't Fall Apart on Me Tonight" – não chamaram a atenção de meu filho. A exceção, para minha surpresa, foi a misteriosa e mística "I and I", com sua espantosa melodia em escala menor.

Been so long since a strange woman has slept in my bed.
Look how sweet she sleeps, how free must be her dreams.
In another lifetime she must have owned the world, or been faithfully wed
To some righteous king who wrote psalms beside moonlit streams.
I and I
In creation where one's nature neither honors or forgives.
I and I
One says to the other, no man sees my face and lives.[7]

As estrofes narrativas contam uma história simples. Um homem foi para a cama com uma "mulher desconhecida" – ao menos ele a está observando dormir em sua cama. Ele a deixa para dar uma volta, para guardar seus pensamentos

para si mesmo e evitar uma conversa com ela, caso acorde. Os seus pensamentos são filosóficos: a corrida não é vencida pelo veloz e sim pelo merecedor, aquele que conhece a verdade; o mundo pode acabar estar noite, mas está tudo bem; e, finalmente, o cantor confessa – como o sapateiro do provérbio – que faz sapatos para todos, mas que segue descalço.

O que intrigou meu filho, que tinha aptidão para charadas, foi o refrão (a segunda quadra acima). Dylan canta a quadra cinco vezes, trançando-a para dentro e para fora da pequena história, como um enigma rimado de criança. Ben me perguntou o que a canção significava, e eu retornei a questão para ele.

"Eu acho que ele está falando sobre os dois olhos em sua cabeça, olho e olho,[8] ou talvez as pessoas estejam olhando uma para a outra, olho a olho", Ben respondeu.

Isso não havia me ocorrido. Pensei sobre os versículos da Bíblia nos quais Deus fala com Moisés: "Não poderás ver a minha face, porquanto homem nenhum verá a minha face, e viverá." Então eu apontei para o título da canção no encarte do disco, "I and I", para que Ben pudesse apreciar o trocadilho com "eye and eye" (a frase realmente aparece na terceira estrofe).[9] Sugeri que talvez um eu estivesse falando com outro eu – duas partes de uma mesma pessoa, talvez duas pessoas, ou talvez até um deus pudesse estar conversando com um homem.

Ele me perguntou onde eles estariam, e eu lhe disse que estavam "na criação". Na criação de Deus? "Provavelmente não. É uma criação muito particular, talvez a criação do cantor, talvez o mundo dessas duas pessoas, o homem e a mulher em uma sala, porque nesta criação a natureza não honra nem perdoa. Nós sabemos que na criação de Deus a natureza pode honrar e perdoar."

"É uma canção muito solitária", meu filho concluiu. "Vamos ouvi-la de novo."

NENHUM RETRATO DE BOB DYLAN nos anos 1980 pode deixar de fora a participação de Larry Kegan na história.

Kegan foi um dos muitos adolescentes com os quais Robert Zimmerman criou laços durante o acampamento judeu Herzl, em 1954. Os garotos começaram a tocar suas canções favoritas de rock e de blues uns para os outros, usando o piano do alojamento. Kegan, que cresceu em St. Paul, tinha uma boa voz. Logo depois que Bob conseguisse sua carteira de motorista ele visitaria seu amigo Larry nas Twin Cities, onde eles iriam a festas juntos e tocariam e cantariam para qualquer um que os escutasse.

Em 1958, Larry Kegan sofreu um acidente ao mergulhar nas águas rasas da

costa da Flórida e ficou paralisado da cintura para baixo. O jovem Bob visitava regularmente seu amigo no hospital e levava Larry até a área de tomar sol numa maca hospitalar. Lá eles cantariam canções até que Larry se cansasse, então Bob o levaria de volta a seu quarto e o cobriria.

Apesar de Kegan nunca ter voltado a andar novamente, ele teve coragem para concluir a faculdade e um mestrado em comunicação. Enquanto Bob Dylan estava fazendo sua fortuna nos anos 1960, Kegan gerenciava uma fazenda de frutas cítricas na Flórida e depois um *resort* para veteranos incapacitados, no México. Ele também contribuiu para uma pesquisa sobre a atitude das pessoas incapacitadas perante a sexualidade, um estudo que se tornou base de um curso obrigatório na escola de medicina da Universidade de Minnesota.

E, apesar de tudo, ele continuou fazendo música. Formou uma banda de rock batizada, ironicamente, de Mere Mortals[10] (em contraste com o Übermensch, o super-homem Dylan). E Bob Dylan nunca perdeu o contato com ele. Sempre que queria e podia, Kegan juntava-se ao séquito de Dylan na estrada. Ele viajou com a Rolling Thunder Revue em 1975 e o acompanhou nos shows gospel dos anos 1970 e 1980. Um diretor chamado Billy Golfus, que depois fez um filme sobre deficientes com Kegan, lembrou-se de como Larry e os companheiros de banda do Mere Mortals "carregariam a van adaptada de Larry e seguiriam a turnê e se divertiriam pelo tempo que pudessem. Às vezes eles ficariam por semanas como os convidados pessoais de Bob, o qual diria a toda a equipe que aqueles eram seus amigos e que eles deviam ser bem-tratados, e 'certifiquem-se de que eles não ficarão no meio do caminho ou serão presos'". De acordo com a mesma fonte, a van de Larry seguiria logo atrás do ônibus de Dylan, e em algumas noites os velhos amigos falariam pelo rádio até que Larry pegasse no sono.

Como os outros amigos próximos a Dylan, Larry Kegan não fala com a imprensa ou com qualquer outro desconhecido sobre esses atos de generosidade, sobre o que Wordsworth chamou de "a melhor parcela da vida de um homem bom, seus pequenos, ignorados, esquecidos atos de bondade e de amor".[11] Nesse mesmo espírito, Dylan chamou Kegan ao palco do Holiday Star Theater em Merrillville, Indiana, em 19 de outubro de 1981. Em vez de cantar o bis que estava programado, "Knockin' on Heaven's Door", o astro concedeu a Larry Kegan o seu lugar. Rolando pelo palco em sua cadeira de rodas, ele cantou "No Money Down", de Chuck Berry, enquanto Dylan emitia grasnidos num saxofone emprestado. Duas noites depois e milhares de quilômetros de distância, em Boston, Kegan foi convidado a tocar gaita em "When You Gonna Wake Up" no final do show, e depois continuou no palco para repetir seu número solo "No Money Down" como o último bis da noite.

Como procurador de Dylan naquela época, David Braun relata: “Se você o pegasse no humor certo, ele era acolhedor e amigável. Eu me lembro de um garoto em nosso quarteirão que queria seu autógrafo, e ele pegou um pedaço de meu papel almaço. E perguntou: ‘Qual o nome do garoto?’ E eu disse: ‘Herbie.’ Ele fez um desenho de si mesmo que dizia ‘Para Herbie. Eu nunca teria conseguido sem você, Bob’.” Há também a história que Happy Traum contou sobre uma visita surpresa que Dylan fez a sua casa em Woodstock, por volta da mesma época. Dylan, Clydie King e Jesse Dylan apareceram numa grande camionete. “Ele apenas bateu na porta, entrou e passou horas tocando discos. Perguntou o que eu estava ouvindo e eu mostrei algumas canções que ele acabou gravando [‘Arthur McBride’, de Paul Brady, e ‘The Lakes of Pontchartrain’]. E eu chamei John Herald [dos Greenbrier Boys] e meu irmão Artie. Nós passamos o tempo juntos, tocamos discos e relembramos o passado. Ele perguntava sobre pessoas que havia conhecido aqui, se eles ainda estavam por aqui, como estava a cidade, e tudo o mais…”

Traum lembrou-se também de um incidente que pode ter ocorrido durante a mesma visita, quando Dylan mostrou sua generosidade natural com as crianças. “É uma história engraçada. Meu filho Adam estudava num colégio interno em Poughkeepsie. Naquele fim de semana ele veio para casa com um amigo, um coreano absurdamente tímido. Adam tocava guitarra naquela época, ele devia ter uns quinze anos. Eles estavam no quarto de Adam, no primeiro andar. O amigo tocava baixo, então eles estavam improvisando. Bob estava sentado por aqui e disse: ‘Ei, que música é essa no andar de cima?’ Eu disse a ele que eram Adam e um amigo. E você precisa entender que esse garoto era *muito* tímido. Adam é muito sociável e extrovertido, e para ele Bob não era algo de outro mundo. Ele o conhecia desde garoto, ‘o pai de Jesse’, entende? Mas o garoto coreano era tão tímido que nem podia olhar para nós.

“Então os garotos estavam no andar de cima, tocando no quarto de Adam.

“Bob foi até lá, pegou uma guitarra e começou a improvisar com eles. E este garoto… eu acho que ele deve ter pensado que o céu havia acabado de se abrir. Ele ficou sem palavras pelo resto do dia. Bob tocou algumas canções com eles e voltou para onde estávamos. Foi um gesto doce. Uma ótima visita. E por sorte estávamos em casa.”

Um advogado que representou Dylan por certo tempo, e que se descreveu humoristicamente como um psiquiatra amador (uma útil ocupação secundária para um advogado do mundo do entretenimento), tem uma antiga teoria sobre o notoriamente cauteloso poeta: “Eu acho – e é verdade – que se você conseguir se aproximar de Bob, pode conseguir quase tudo o que quiser dele, então ele acaba

se fechando. Você me entende? Eu penso que isso seja parte de seu mecanismo de defesa. Ele falará sobre negócios somente através de Jeff [Rosen] agora. Eu acho que é uma ideia de Bob. E aqueles dois ou três amigos que ele tem [Louis Kemp, por exemplo], ele sabe que eles não querem nada dele. Todos os que o perseguem agora querem algo. E, aliado à paranoia natural das estrelas, para Bob existe ainda o medo de que se chegarem até ele conseguirão o que querem. Ele não sabe como dizer não."

Oh Mercy (1989), que eu sempre considerei um trabalho superior a *Infidels*, revelou-se um produto mais difícil de vender para a próxima geração – ao menos para o seu representante em minha casa.

Ben não conseguiu ouvir calmamente "Political World", a primeira faixa do álbum. Ele continuava torcendo por uma mudança de acorde: que nunca veio. Ele achou isso monótono e não pude contra-argumentar, pois, em termos musicais, ele estava correto.

Também não gostou da próxima faixa, a lúgubre "Where Teardrops Fall", com a *scrub board*[12] sendo arranhada e a guitarra havaiana soluçando nas sombras – ele disse que o cantor soava como se estivesse com um terrível resfriado. Dylan continuava diminuindo tristemente sua voz em uma oitava, no final do refrão. Mas então, felizmente, as vigorosas notas graves da guitarra de Tony Hall quebravam o gelo da bateria *four-on-the-floor*[13] de Daryl Johnson e da guitarra dobro de Daniel Lanois. A banda finalmente tocava rock na canção "Everything Is Broken".

Broken lines, broken strings, broken threads, broken springs,
Broken idols, broken heads, people sleeping in broken beds
Ain't no use jiving, ain't no use joking,
Everything is broken.[14]

Os versos são tristes e muito engraçados ao mesmo tempo, as rimas se amontoam como cacos de cerâmica e móveis estropiados no lixão da cidade. A canção, infelizmente, acaba muito rápido. A próxima faixa é a magnífica canção gospel "Ring Them Bells", e eu fiz Ben se sentar e ouvir, porque sabia que se ele desse uma chance a ela, apreciaria a letra.

Ring them bells, ye heathen from the city that dreams

Ring them bells from the sanctuaries cross the valley and streams

Ring them from the fortress for the lilies that bloom
Oh the lines are long, and the fighting is strong
And they’re breaking down the distance between right and wrong.[15]

O restante do álbum recebeu pouca atenção de meu filho. Ele declarou que era triste, vagaroso e tedioso, com exceção da fantasmagórica e melancólica “What Was It You Wanted”, na qual o cantor brinca de esconde-esconde com algum amigo ou amante. Algo como um esquete de Abbott e Costello escrito por John Lennon.

What was it you wanted
I ain’t keepin’ score
Are you the same person
That was here before?
Is it something important?
Maybe not
What was it you wanted?
Tell me again I forgot.[16]

Nós dois achamos inteligente. A canção era claramente – para mim, ao menos – baseada num diálogo real, loucamente insistente e repetitivo, que acontecia entre Bob Dylan e seu público, amigos, parentes e desconhecidos há 35 anos. Coisas como essa são engraçadas somente quando acontecem com outra pessoa.

Dylan já havia entregado ao mundo uma grande obra com quarenta anos de idade, mas as exigências que recebe do mundo são intermináveis. Em uma agradável entrevista de rádio que ele concedeu a Bert Kleinman e Artie Mogull – em novembro de 1984 –, Kleinman menciona a grande expectativa que o público sustenta para o próximo álbum de Dylan, pela próxima canção e pela próxima apresentação.

Kleinman pergunta: “Você consegue estar além disso, consegue parar de se preocupar com o que as pessoas esperam de você?”

“Quem espera o quê?”, Dylan responde. “Quero dizer, qualquer um que espere algo de mim é um caso à parte. Eu já dei a eles o suficiente, sabe. O que eles querem de mim? Você não pode continuar dependendo de uma única pessoa

para te dar tudo.”

Em *Crônicas*, Dylan fala francamente sobre os anos 1980 serem o zênite e também o momento da virada em sua carreira. Naquela época, 1986, ele estava em turnê com Tom Petty e confessa que as apresentações ao vivo não mais capturavam o espírito de suas canções. Não havia intimidade naquelas apresentações, tampouco foco. Os dez anos entre 1977 e 1987 haviam sido “passados em branco e desperdiçados profissionalmente”. Minutos antes dos shows, ocorreria a Dylan que ele não estava mantendo sua palavra para si mesmo, e que ele nem sequer lembrava qual era esta palavra.

No livro, ele diz que havia atirado no próprio pé várias vezes. As pessoas pagarão para ver uma lenda, mas pagarão somente uma vez. Se um artista não cumpre sua promessa, está desperdiçando o seu tempo e o dos outros. Ele fala de modo comovente sobre existir “uma pessoa desaparecida dentro de mim mesmo”, e quão desesperadamente precisa encontrá-la. Ele sentiu-se “acabado, uma ruína vazia, consumida pelo fogo”. As canções que havia escrito – a grande maioria delas – tinham se tornado alheias a ele. Bob não conseguia mais entender suas origens e significado, e então não conseguia fazer as conexões emocionais necessárias para poder cantá-las. Ele estava pronto para fazer as malas, para se aposentar.

A estrada de volta, ou melhor, a estrada rumo a uma apresentação vigorosa tem muitas guinadas e curvas, como Dylan humildemente se recorda. Certa noite, no início de junho de 1987, ele estava ensaiando com Jerry Garcia e o Grateful Dead no estúdio Front Street, em San Rafael, norte de São Francisco. Depois de uma hora tocando o núcleo das canções que costumava tocar com Tom Petty, o Grateful Dead queria se aprofundar no catálogo do mestre. Eles queriam tocar algumas das canções antigas, negligenciadas, como “Chimes of Freedom”, “Tangled Up in Blue” e “Simple Twist of Fate”. Dylan ficou nervoso, duvidando que conseguisse se conectar bem o suficiente com as antigas canções a ponto de cantá-las com convicção.

Ele pediu desculpas, dizendo que havia esquecido algo em seu quarto de hotel, e saiu andando pela rua Front, na chuva. Ela é uma rua sem saída, dois quarteirões de armazéns de concreto, cheia de estabelecimentos comerciais, subjugada por fios elétricos. Assim que dobrou a esquina, Dylan não tinha intenção de voltar. Passando por um bar perto do porto, ele ouviu um grupo de jazz. Entrou, pediu um gim-tônica e ficou a alguns metros do pequeno palco onde o piano, o baixo e a bateria estavam dispostos contra uma parede de tijolos.

O velho vocalista estava cantando baladas antigas como “Gloomy Sunday” e “Time on My Hands”, sua voz era casual, relaxada e convincente, lembrando Dylan do astro pop dos anos 1940 Billy Eckstine. O homem tinha um poder natural. Num instante de iluminação, Dylan entendeu a fonte da energia do cantor.

A cena, como ele a descreve, tem um sabor cinematográfico. É similar ao melodramático encontro que Joni Mitchell descreve em “Real Good for Free” – o momento quando a estrela, tendo perdido sua musa na desordem da fama e do comércio, a reencontra no som de um músico desconhecido, um clarinetista inspirado apenas pela simples emoção de sua canção. Esta é uma cena clássica, quase um clichê, mas pode realmente ter acontecido. Dylan não nos diz exatamente o que aprendeu do cantor na espelunca em San Rafael, apenas que o homem “cantava com um poder natural”, e que sua *voz* não era a fonte deste poder. A fonte seria o sangue da canção, ou a base da existência do cantor ou o Espírito Santo – ou talvez uma combinação dos três. Ele nunca nos conta.

O que ele nos conta é que retornou ao estúdio do Grateful Dead na rua Front naquela noite chuvosa e encontrou sua voz seguindo o exemplo que acabara de estudar no bar. No início, o processo era dolorosamente difícil. Valendo-se de certo número de estratagemas – antigos e novos –, Dylan descobriu que podia apresentar efetivamente suas antigas canções ignorando seu cérebro e, de alguma maneira, libertando a canção da tirania da letra. Foi uma revelação. Ele poderia fazer, com facilidade, os shows de junho e julho com o Grateful Dead, cantando material antigo e novo, o que quer que Garcia e sua banda quisessem tocar. Não fazia diferença para Dylan.

Isso não quer dizer que ele já estivesse livre. Em setembro de 1987, ele voou para o Egito com destino a Israel, onde começou a turnê europeia com Tom Petty and the Heartbreakers. Dylan viajou para a terra das pirâmides com seus filhos Jesse, agora com 21 anos, e Samuel, com 19. Era importante que seus filhos soubessem como ele passava os dias de trabalho. Ele estava cantando diligentemente uma variedade de canções (aproximadamente cinquenta canções diferentes nos primeiros três shows), mas ainda planejava pendurar o violão e se aposentar quando a turnê terminasse, no outono. Sua base de fãs havia minguado. Ele tinha a impressão de que, na Europa, a maioria das pessoas aparecia para ver Petty. As apresentações tinham se tornado rituais monótonos – não havia mais esgotamento, ele se recorda (apesar de as gravações indicarem fadiga vocal), mas eram tediosas porque não se sentia conectado com a audiência.

Durante vinte concertos, de Tel Aviv a Milão, em 4 de outubro, Dylan estava

no piloto automático. Olhando por cima das cabeças da plateia na Suíça, Alemanha, Holanda, Finlândia e Suécia, seus olhos estavam fixos na aposentadoria, na perspectiva de descansar com seus amigos e a família num iate cruzando as Bahamas, ou em uma da meia dúzia de casas que ele havia comprado nos Estados Unidos e na Europa. Ele já havia tido sua cota tocando para um público que mal o conhecia, e que ele não queria conhecer. Foi dito que as vendas de ingressos em Paris haviam sido tão pequenas que haveria apenas um show. Ele não se importou muito com isso.

E então, uma noite, o cansaço do mundo o atacou.

Na segunda, 5 de outubro, a comitiva encontrava-se na preciosa cidade renascentista no lago Maggiore, nos Alpes suíços. A cidade de Locarno é conhecida por seus jardins de camélias, loureiros e magnólias que florescem ao longo dos passeios próximos ao lago e nos terraços da Piazza Grande, a praça principal. Num penhasco com vista para a Piazza Grande encontra-se o santuário de Madonna del Sasso, onde o irmão Bartolomeo d'Ivrea teve sua visão da Abençoada Virgem, há quinhentos anos.

Debaixo de uma lua cheia em Locarno, Bob Dylan estava prestes a cantar para uma multidão de milhares de pessoas reunidas na Piazza Grande. O vento soprava forte sobre o lago. Ele subitamente sentiu como se estivesse caindo. Existe um momento quando um nadador está atravessando uma baía ou um canal e sabe que está no meio do caminho – muito longe para voltar, bem como para seguir em frente –, o lugar perfeito para afogar-se são as águas profundas. Nesse momento o inimigo não é a fadiga e sim o pânico. Atores têm pesadelos nos quais andam pelo palco, abrem a boca para dizer suas falas e nenhum som se manifesta. Este é o modo mais extremo de medo do palco, e os artistas profissionais desenvolvem métodos para superá-lo. Dylan estava à beira de um ataque de pânico e nenhuma de suas técnicas compensatórias estava funcionando.

Depois ele viria a descrever a experiência para um repórter. Lutando para retomar a calma, Dylan teve uma alucinação auditiva. "É quase como se ouvisse isso por meio de uma voz. Eu nem sequer estava pensando sobre isso. *Estou determinado a continuar, caso Deus me resgate ou não*. E, de repente, tudo explodiu em *todas* as direções." Ele começou a cantar como nunca havia cantado antes. "E notei que todas as pessoas lá fora – eu estava acostumado a todos olhando para as garotas do coro, elas eram garotas bonitas, sabe? E como eu disse, elas estavam sempre no palco e eu não me sentia tão mal. Mas então aconteceu, ninguém estava mais olhando para as garotas." Eles estavam de olhos cravados em Bob Dylan, o vocalista.

“Depois disso foi quando compreendi: eu tenho que ir e tocar essas canções. É isso o que devo fazer.”

Quando a turnê teve fim em outubro, com quatro shows triunfantes em Londres, Dylan decidiu adiar sua decisão de se aposentar. “Eu tive uma revelação sobre muitas coisas”, ele disse a Robert Hilburn, do *Los Angeles Times*. “Este dom havia voltado para mim e eu sabia… A essência estava de volta.” Ele sentou-se com seu gerente de turnê, Elliot Roberts, no St. James Club em Londres, e disse a ele que gostaria de fazer duzentos shows em 1988. Ele queria cultivar um novo público – as pessoas que cresceram com seus discos já não conseguiam aceitá-lo como um novo artista. A audiência “não estava mais em seu auge e seus reflexos estavam lentos”. Ele os havia queimado muitas vezes e a raiva ainda não havia passado. Ele queria sangue jovem, uma “plateia que não sabia o que foi o ontem”.

Roberts, tendo testemunhado os altos e baixos de Dylan em 1987, estava cauteloso, talvez até incrédulo. Ele sugeriu que o artista tirasse alguns anos de descanso. Então finalmente chegaram a um acordo: Dylan teria um intervalo de seis meses e Robert veria que tipo de turnê ele conseguiria agendar para a primavera de 1988. Foi algo positivo eles terem chegado a este acordo, pois, pouco tempo antes do Natal, a mão de Bob Dylan foi gravemente machucada (em um acidente que permanece misterioso), e seriam necessários meses antes que ele pudesse tocar novamente.

UMA DAS DISTORÇÕES MAIS DESCONCERTANTES nas *Crônicas* de Dylan é o seu relato sobre o período entre o final de 1987 – quando ele machucou a mão – até março de 1989, durante as semanas em Nova Orleans em que ele estava gravando *Oh Mercy* com o produtor Daniel Lanois. Por algum motivo, Dylan funde os anos de 1988 e 1989, e o efeito disso é que 1988 deixa de existir em sua memória. Como um apagão. Seu vívido relato move-se diretamente de sua convalescença em Los Angeles, no início de 1988 – durante a época em que escreveu canções para o novo álbum –, para a casa vitoriana na rua Soniat, Nova Orleans, onde Lanois havia instalado temporariamente um estúdio de gravação em 1989. (Numa leitura mais atenta transparece a referência a uma reunião de “outono” com Lanois em Nova Orleans, que só pode ter ocorrido no outono de 1988. Não há outra referência a eventos daquele ano.) Com isso ele ignora a gravação do desleixado álbum *Down in the Groove* (maio de 1988) e, o mais importante, uma esgotante turnê norte-americana que passou por sessenta cidades dos Estados Unidos e do Canadá; 71 shows, entre junho e outubro de

1988, que cobraram um alto preço das cordas vocais de Dylan.

Em seu autorretrato sobre esses anos de turbulência artística encontram-se algumas memórias carinhosas sobre Carolyn Dennis, a cantora de 34 anos que se tornou sua segunda esposa. Dennis era conhecida por ler os romances de John le Carré por diversão e gostar de longos passeios pelas úmidas estradas vicinais da baía na garupa da Harley Police Special de Dylan. Durante os escuros dias de inverno, quando temia nunca mais tocar violão novamente, ele ficava grato pela presença de Carolyn. Ele a descreve como uma companheira com desejos similares aos dele, uma mulher aberta à sua singular energia. Ela acompanhou-o até Nova Orleans, onde a família vivia – a filha Desiree tinha três anos –, numa casa grande e antiga em Audubon Place, durante as semanas em que ele estava gravando *Oh Mercy*.

Sentados para o jantar numa pequena estalagem próxima ao porto de Morgan City, ele pediu a ela que escolhesse a comida no exótico cardápio *cajun*, admirando sua autossuficiência: Dennis, ele se recorda, era um desses raros espíritos que nunca procura nos outros a resposta para a sua felicidade – nem nele, nem em ninguém. “Ela sempre teve sua própria felicidade dentro dela.” Ele confiava nela implicitamente.

É curioso que o autor de *Crônicas* apague este ano de sua vida, pois 1988 pode ter sido o mais crucial para seu desenvolvimento como músico. A revelação no clube de jazz em San Rafael havia lhe dado coragem; a epifania sob a lua cheia em Locarno, em 1987, dera a ele uma resolução. Mas até junho de 1988 ele não se colocaria “a serviço do público” – usando sua própria frase. Nada mais de Dylanettes, nada mais de coral ou cordas, nem mesmo de teclado no início. Dylan não tocou gaita naquele ano. A banda consistia em G.E. Smith, o roqueiro magricela, de rosto fino e rabo de cavalo loiro, conhecido pelos telespectadores como o guitarrista líder do programa *Saturday Night Live*; Kenny Aaronson, ainda mais magro que Smith, tocando o baixo no estilo funk; e o versátil Christopher (Toph) Parker na bateria. E era isso, no início, um enxuto e ambicioso quarteto que interpretava canções de todos os períodos da carreira de Dylan.

Uma intensa apresentação de 65 minutos iniciada com “Subterranean Homesick Blues” (em sua primeira versão ao vivo) e finalizada com “Maggie’s Farm” se deu no dia 7 de junho de 1988, no Concord Pavilion, em Concord, Califórnia, e foi a estreia mundial do que viria a ser conhecida como Never Ending Tour.[17] O show cresceu de doze para mais de vinte canções, e cresceram também as vendas de ingresso nos Estados Unidos e na Europa, alcançando seu novo público.

> É a mesma turnê – a Never Ending Tour –, funciona melhor para mim desta forma. Você pode selecionar e escolher melhor quando está lá fora o tempo todo, e o show já está estruturado. Sabe, você não precisa começar e acabar. É melhor mantê-la com intervalos… pausas prolongadas.

Após um intervalo no outono e no inverno, ele fez 99 shows na Europa e nos Estados Unidos em 1989.

Suas apresentações eram erráticas, espontâneas e imprevisíveis. Elas dependiam do estado de espírito de Dylan e da química entre ele e seus companheiros de banda, e entre ele e seu público. Nunca qualquer cantor de improviso, mímico ou dançarino permaneceu mais firmemente fixado ao momento da apresentação do que o principal músico da Never Ending Tour. As pessoas ouviam que ele era ótimo e ouviam que era terrível. Ele era ambos, frequentemente na mesma noite. Havia rumores de embriaguez, mau humor e palavras atravessadas; havia, na maior parte das noites, interpretações brilhantes de canções conhecidas e pouco conhecidas. Mas havia as canções cantadas com pressa ou murmuradas. Em algumas noites ele tocaria com um capuz na cabeça.

Mais e mais pessoas apareciam para vê-lo, pois estavam curiosas sobre o que ele poderia fazer. Ele poderia sentir-se à vontade para ser autêntico no momento em que elas estivessem lhe assistindo. Fãs começaram a seguir a turnê de Dylan por dias e noites, como os “Deadheads”, que seguiam Jerry Garcia. “Existem muitas pessoas que vêm aos nossos shows várias vezes”, observou Dylan, ao comentar sobre a variação da lista de músicas a cada show, “então, para elas, é uma boa ideia fazer coisas diferentes. Eles não vêm me ver apenas uma vez.”

Por volta de quatrocentos shows depois, em 1992, Dylan disse ao jornalista Robert Hilburn que havia pouco *glamour* na vida na estrada. “Existem muitas vezes que se torna bem semelhante a ir para o trabalho todo dia de manhã. Ainda assim, ou você é um músico ou não é. Isso realmente não havia me ocorrido até que fizemos aqueles shows com o Grateful Dead [em 1987]. Se você sair em turnê a cada três anos, ou algo assim, como eu vinha fazendo, você perde o contato. Se vai ser um artista, você tem que dar tudo de si.”

Dando tudo de si, cem noites por ano, Dylan encontrou seu novo público, de adolescentes até pessoas com seus 60 anos. E no processo ele encontrou a si mesmo. Ele disse a Jon Pareles, do *New York Times*, em 1997, que, diferentemente de alguns músicos que não gostam de turnês, para ele isso era natural como respirar. “Eu faço porque sou levado a fazê-lo, amando ou odiando. Estou mortificado de estar no palco, mas, novamente, é o único lugar onde sou feliz… Você não pode ser quem você quer ser na vida diária. Mas a cura para tudo isso é subir ao palco, e é isso que os artistas fazem.” O homem que, 35 anos atrás, havia ignorado as fronteiras do dia a dia se reinventando como Bob Dylan

finalmente aceitava seu destino e seu dever como músico. Por duas a cada 24 horas ele poderia experimentar a perfeição de um mundo sobre o qual tinha o máximo controle, uma região na qual a mágica poderia – e realmente acontecia – ocorrer.

Então, nove anos e 879 apresentações depois do show de estreia na Califórnia, meu filho adolescente e eu íamos em direção ao 880º episódio da Never Ending Tour.

---

1 “Não preciso de uma injeção de heroína para curar minha doença/ Não preciso de uma dose de terebintina, ela apenas me deixa de joelhos,/ Não preciso de uma dose de codeína para me ajudar a me arrepender,/ Não preciso de uma dose de uísque, me ajude a ser presidente.”

2 “Doutor, você pode me ouvir? Eu preciso de um remédio./ Tenho visto os reinos do mundo e isto está me deixando com medo./ O que eu tenho não é doloroso, só está prestes a me matar/ Como o homem que seguiu Jesus quando colocaram um preço em sua cabeça.”

3 “É um mundo sombrio, o céu está perfidamente cinza,/ Uma mulher deu à luz a um príncipe hoje e vestiu-o de escarlate./ Ele colocará o padre em seu bolso, a lâmina no calor,/ Tirará as crianças sem mãe da rua/ E as colocará aos pés de uma meretriz./ Oh *Jokerman*, você sabe o que ele quer,/ Oh *Jokerman*, você não demonstra nenhuma reação.”

4 “O valentão da vizinhança foi expulso de todas as terras,/ Tem vagado pelo planeta como um homem exilado,/ Tem visto sua família espalhada, seu povo perseguido e despedaçado,/ Está sempre sendo julgado por ter nascido./ Ele é o valentão da vizinhança.”

5 “Todo império que o escravizou se foi,/ Egito, Roma e até a grande Babilônia./ Ele criou um jardim do paraíso na areia do deserto…”

6 “Bem, a coleira do cachorro é da Índia/ E o vaso de flores é do Paquistão./ Em toda a mobília está escrito “Made in Brazil”/ Onde uma mulher é escravizada com certeza/ Trazendo para casa trinta centavos por dia para uma família de doze,/ Você sabe, isso é muito dinheiro para ela.”

7 “Faz tanto tempo desde que uma mulher desconhecida dormiu em minha cama./ Veja como ela dorme docemente, quão livre devem ser os seus sonhos./ Em outra vida ela deve ter sido dona do mundo, ou fielmente casada/ Com algum virtuoso rei, que escreveu salmos junto à corrente do luar.// Eu e eu/ Na criação onde a natureza não honra nem perdoa./ Eu e eu/ Um diz ao outro, nenhum homem enxerga meu rosto e vive.”

8 As palavras “I” (eu) e “eye” (olho) têm a mesma sonoridade.

9 No verso “*And to see an eye for an eye and a tooth for a tooth*”.

10 “Meros mortais”.

11 “that best portion of a good man’s life,/ His little, nameless, unremembered acts/ Of kindness and of love.”

12 Espécie de tábua de lavar roupa utilizada como instrumento musical.

13 Padrão rítmico usado na *disco music* e na música eletrônica.

14 “Linhas em pedaços, barbantes em pedaços, fios em pedaços, molas quebradas,/ Ídolos quebrados, cabeças quebradas, pessoas dormindo em camas quebradas/ É inútil dançar, é inútil brincar/ Tudo está arruinado.”

15 “Dobreis os sinos, vós, pagãos da cidade que sonha/ Dobrem os sinos dos santuários, através do vale e dos córregos// Dobrem os sinos da fortaleza para os lírios que florescem/ Oh, as fronteiras são longas e a luta é dura/ E estão destruindo a distância entre o certo e o errado.”

16 “O que você queria/ Não estou contando os pontos/ Você é a mesma pessoa/ Que esteve aqui antes?/ É

algo importante?/ Talvez não/ O que você queria?/ Diga-me novamente, eu esqueci.”
17 “Turnê que nunca acaba”, numa tradução literal.

12. Encontrando a batida

NÓS FOMOS DE CARRO ATÉ LENOX, no final da tarde. Os portões de Tanglewood abriam às 16h para o show das 18h, então tínhamos bastante tempo para comprar sanduíches e achar nossos lugares: duas cadeiras dobráveis na quinta fileira, do lado esquerdo do palco.

Minha esposa, ao comprar os "melhores assentos da casa", havia nos colocado a menos de seis metros da maior pilha de amplificadores de alta potência que eu já havia visto de tão perto – de muito perto. Felizmente, eu tinha um pacote de guardanapos no bolso. Eu poderia enrolá-los e fazer tampões de ouvido.

Dylan havia escalado a cantora e compositora de 27 anos Ani DiFranco para abrir seu show em Tanglewood, então não demorou muito até que testassem o sistema de som. Sexy, hiperativa, a jovem Ani – judia descendente de italianos, bissexual e cantora punk de Buffalo – tinha enormes olhos negros cheios de malícia e um largo sorriso demoníaco, cheio de dentes. Ela ria, gargalhava em contraponto à longa introdução em *staccato* de sua canção, um dedilhado com admirável força percussiva.

E Ani tinha um percussionista incrível, Andy Stochansky. Entre os dois – Ani e Andy – criava-se uma batida polirrítmica tão agitada quanto uma banda africana ou de marimbas. Ani, a verdadeira "boa moça",[1] era conhecida principalmente por suas políticas sociais anarquistas e libertárias. Poderíamos perceber imediatamente que era uma agitadora, e a primeira coisa que ela fez naquela noite – depois de explodir nossos tímpanos com dezesseis compassos de um dedilhado polirrítmico no violão – foi agitar a multidão.

Creio que a primeira canção que ela tocou foi o rock "In or Out". Era uma dessas canções barulhentas que ninguém quer ficar parado quando ouve, dessas em que é preciso se levantar e dançar. E com Ani convidando a audiência a fazer isso, milhares se levantaram das cadeiras dobráveis – e alguns se levantaram *nas* cadeiras dobráveis – pulando e chocando-se uns com os outros ao som da cadência africana. As pessoas dançavam fora de seus lugares e nos corredores e Ani gritava, incentivando. Ela nem havia começado a cantar ainda. Então vieram os policiais, seguranças e organizadores com os braços erguidos, pedindo por ordem.

Imaginei o que Bob Dylan estaria pensando sobre aquele tumulto, caso ele estivesse nos bastidores, em seu trailer, assistindo àquela cantora de folk rock – cujo estilo devia tanto a ele – aquecendo sua audiência até o ponto de ebulição antes mesmo de acabar a primeira canção. Ele nunca havia feito esse tipo de coisa com uma multidão. Ou havia?

Logo os corredores estavam vazios novamente, Ani acabou sua canção e houve um bramido de aprovação. Ela afinou o violão e recomeçou. As pessoas dançavam em seus lugares enquanto a cantora carismática finalizava um espetáculo impressionante de dez canções primorosamente escritas, e apresentadas com precisão. Ela ofereceu um breve bis e então agradeceu e foi embora, apesar de a multidão estar pedindo por mais. Era um show de abertura e DiFranco jogou segundo as regras.

AS LUZES DO PALCO DIMINUÍRAM e as luzes do telheiro foram acesas enquanto os *roadies* – com suas camisetas negras – entraram no palco para tirar o equipamento de DiFranco. Eles arrumaram a bateria, a guitarra *steel* e as guitarras para a décima primeira banda da Never Ending Tour.

A equipe preparou o palco e, por volta das 21h, Dylan e sua banda assumiram seus lugares. Enquanto eles chegavam, o público gritou saudações, assoviou e aplaudiu. David Kemper produziu um sucinto rufar de tambores, Larry Campbell tocou algumas notas na guitarra. Então uma estrondosa voz de mestre de cerimônias ecoou pelo sistema de som:

"Boa noite, senhoras e senhores! *Com vocês*, o artista da Columbia Records *Bob Dylan*!"

Ele usava uma sobrecasaca vermelha, uma gravata-borboleta "*string*" azul-escura e arranhava uma guitarra Stratocaster. Minha primeira impressão foi de que ele não parecia tão velho aos 56 anos, e sim um pouco além da meia-idade e vagamente andrógino. E quando digo andrógino, não quero dizer efeminado, e sim um pouco rechonchudo. Seu rosto enrugado havia se alargado e ele não era mais esbelto. Havia um tufo grisalho em seu emaranhado de cabelo e ele parecia mortalmente sério, como um capitão prestes a levantar âncora de uma duvidosa embarcação num clima ameaçador. Ele estivera gravemente doente, e esse era apenas seu segundo show depois que deixara o hospital em junho.

Os aplausos que recebeu naquela noite foram o som do alívio e da gratidão para um artista que, novamente, havia voltado de um lugar escuro – do outro lado – para compartilhar suas palavras e suas músicas.

Dylan ficou à direita do centro do palco, na frente do sorridente baterista de

rosto redondo David Kemper. Mais à direita estava Bucky Baxter, sentado em frente da guitarra *steel*, usando um chapéu Fedora negro, óculos escuros e de cavanhaque. Perto de Kemper estava Tony Garnier, com seu bigode e contrabaixo; no extremo esquerdo do palco víamos Larry Campbell, o guitarrista líder. Campbell tinha cabelos escuros e lisos que chegavam até os ombros, e era tão bonito – ou formoso –, que podia ser confundido com uma garota. Dependendo do instrumento que estivesse tocando – às vezes guitarra, às vezes bandolim –, ele movia-se pelo palco mais do que os outros músicos, chegando perto de Dylan quando eles solavam entre as estrofes e voltando a seu lugar quando o cantor retornava ao microfone.

Eles abriram o show com um *boogie* num compasso moderado. O som estava tão alto que eu não conseguia entender a letra. Mas o ritmo era sólido, afiado, como o de Chuck Berry ou do Lynyrd Skynyrd. Eu coloquei mais papel em meus ouvidos e tentei fazer com que Ben colocasse também. Eu estava surpreso com a voz de Dylan (outra vez!). Era uma voz rouca e áspera quando ele cantou a frase "*it gets so hard*"[2] no registro médio de sua voz, e depois se tornou tão clara quanto um clarim de cavalaria quando ele alcançou as notas mais agudas do último verso da estrofe.

But where are you tonight, sweet Marie?[3]

Então era essa a canção, a magnificamente poética "Absolutely Sweet Marie", a pérola hiperespacial de *Blonde on Blonde* (1966), escrita num arroubo de criatividade frenética naquela época.

Nenhuma canção de rock tem a obrigação de fazer sentido. Muitas, como "Tutti Frutti" e "Hound Dog", são o exemplo perfeito do *nonsense*. O prazer de certas canções do período "surrealista" de Dylan é que elas combinam o senso com o absurdo numa sequência lírica que resulta em algo excepcional. Em "Absolutely Sweet Marie", a questão "*Where are you?*"[4] vem de um homem preso em muitas situações que o impedem de encontrar a sua doce Marie. Frustrantes apuros mantêm sua amada e ele separados: uma cancela (dela) que ele não pode pular, um congestionamento de carros, doenças. Existem prisões, penitenciárias e fechaduras que ele não consegue abrir apesar de ela lhe prometer libertação. Esse é um pesadelo clássico em que a salvação ou o objeto de desejo somem assim que quem sonha está para alcançá-los. A canção tem um verso famoso ("*to live outside the law you must be honest*"),[5] e eu esperava que meu filho o reconhecesse no meio de todo aquele barulho. Eu gostaria de poder explicar a letra para Benjamin, mas não havia como falar com ele. Ben teria que

entender as canções “no sangue do coração”, como todo mundo. Eu esperei – do mesmo modo que o narrador espera sua doce Marie – que Dylan cantasse a famosa frase no meio da canção, e ele cantou-a apenas no último refrão, criando expectativa em todos nós.

Well, six white horses that you did promise
Were fin’lly delivered down to the penitentiary
But to live outside the law, you must be honest
I know you always say that you agree
But where are you tonight, sweet Marie?[6]

Os seis cavalos brancos são uma imagem da música folk norte-americana, como na canção “See That My Grave Is Kept Clean” de Blind Lemon Jefferson, os gloriosos cavalos que puxaram o carro fúnebre até o cemitério – uma outra forma de libertação.

Então qual é a equação metafórica aqui? A doce Marie, a amada, promete os cavalos brancos da libertação para o narrador que está preso, *mas* – e este é um imenso e espinhoso qualificador – “para viver à margem da lei você precisa ser honesto”, e talvez ele não seja ou não fosse. Na penitenciária desta vida estamos todos presos caso não sejamos honestos o suficiente para enxergarmos uma maior ou mais atrativa realidade, ou forma de penitência. O cantor ainda não alcançou essa clareza de visão, logo, não consegue encontrar sua amada apesar de todas as promessas que ela fez para libertá-lo. No final, parece que ela está tão perdida quanto ele.

And now I stand here lookin’ at your yellow railroad
In the ruins of your balcony…[7]

Um último *riff* de guitarra, um estrépito nos pratos e então palmas e gritos, chamando por ondas de aplausos.

Bucky Baxter arrancou algumas notas pesarosas da guitarra *steel*, Kemper iniciou uma lenta batida e Dylan cantou, suplicante, “Señor? Señor?”. Notei uma progressão de significados da metafísica divertida de “Absolutely Sweet Marie” para o drama religioso de “Señor (Tales of Yankee Power)” que agraciava o negligenciado álbum de 1978, *Street Legal*. Nas duas canções o cantor está perdido ou preso, lutando para entrar em contato com uma mulher importante. Eu não esperava que o show tivesse uma narrativa lógica, mas, neste caso, ela

sem dúvida acontecia.

Quem saberia o que o senhor da Never Ending Tour fez em seu trailer esta tarde? Ele deve ter selecionado treze ou catorze canções, de um repertório de setecentas, e as organizado em uma ordem que seria colada num amplificador ou atril sob o título de "*setlist*". Ele poderia começar, é claro, com uma canção acelerada, para chamar a atenção do público e dar a chance de a banda e o músico se soltarem, cometerem erros – a música de abertura nunca pode ser muito sutil ou muito devagar. Então se deve criar uma mistura equilibrada de antigo e novo, uma seleção dentro de uma série de anos e de andamentos. Em seguida, Bob Dylan deve memorizar as canções, pelo menos as que não apresenta há algum tempo.

Parte da magia dos shows da Never Ending Tour é o fato de Dylan tocar canções inesperadas, você pode vê-lo reviver e atualizar o trabalho em um espontâneo ato criativo. E algumas vezes, durante as horas de preparação, ele moldará um roteiro temático, como claramente fez para o Madison Square Garden em 1974. E quando faz isso, o show por si só torna-se uma obra de arte dramática. Quando o show começou em Tanglewood eu vislumbrei esse roteiro.

O personagem "Señor", na canção homônima, é o companheiro ou confidente com quem o cantor conversa enquanto viajam juntos. Nós estamos ouvindo essa conversa entre o cantor, que está em perigo, e o Señor, um guia, um anjo da guarda. Desta vez as palavras não eram apenas altas, mas claras também, e meu filho poderia ouvir todas elas.

Señor, señor, can you tell me where we're headin'?
Lincoln County Road or Armageddon?[8]

Lincoln County Road alude ao conflito local de 1878 entre fazendeiros e comerciantes no Novo México. Armagedom, o local da última batalha entre o bem e o mal antes do Juízo Final, pode ser apenas conhecido por meio do Apocalipse de são João o Teólogo, e tornou-se símbolo para qualquer luta catastrófica. Essa estrada, pela qual os homens estão viajando, poderia levar a um conflito regional ou ao desafio mais importante para o espírito humano, a guerra que daria fim a todas as guerras.

Onde está sua amada, seu conforto e sua salvação, sua doce Marie, agora que ele precisa dela? Ele pergunta a seu guardião onde ela está se escondendo. E quando eles chegarem lá haverá algum consolo? O cantor lamenta:

There's a wicked wind still blowin' on the upper deck,
There's an iron cross still hangin down from around her neck.[9]

Conforme a jornada continua, nosso herói vê sinais terríveis e mal consegue suportar a expectativa. Para onde estavam indo e com quem poderiam falar quando lá chegassem? A mudança que Dylan fez na letra durante esta apresentação acentuou a lógica da história. Ele adverte sobre quão desumano estará o anfitrião quando eles chegarem, então pede um momento para reunir as forças e finalmente diz que está pronto. A letra sinaliza uma mudança de tempo. A tortuosa tensão da guitarra *steel*, girando e torcendo, leva o cantor a refletir sobre o momento após a catástrofe, sobre a chegada, a confrontação.

Well the last thing I remembered before I stripped and kneeled
Was that trainload of fools bogged down in a magnetic field.[10]

Um cigano com um anel cintilante diz a ele que não é mais um sonho; é realidade: imagens de holocausto, pessoas nuas, brutalizadas, "atoladas num campo magnético" do mundo material, falsos ídolos, ganância, governos corruptos, racismo. Quem, ou o quê, pode salvá-los?

Señor, señor, let's overturn these tables,
Let's disconnect these cables…[11]

O destino deles, como as cidades de Sodoma e Gomorra que Abraão tentou salvar da ira de Deus, é tão desconcertante e terrível que o cantor deve aceitar a responsabilidade (como no final de "Hard Rain") para poder realizar o trabalho da salvação. Ele chama seu companheiro (*Señor* é um dos nomes pelos quais os falantes da língua espanhola chamam o Salvador) para juntar-se a ele e derrubar as mesas – como Cristo derrubou as mesas dos mercadores do templo – e libertar a embarcação fétida de suas amarras.

"Señor" foi uma das últimas canções que Dylan escreveu antes de sua conversão ao cristianismo e era uma boa representante deste capítulo de sua história, tão boa quanto qualquer uma de suas músicas gospel seria. Quando havia cantado os últimos versos, e a bateria de Kemper sinalizou o fim da canção, Dylan agradeceu humildemente os aplausos calorosos:

"Obrigado a todos."

A ESTA ALTURA, ouvindo a batida assertiva de David Kemper, enquanto a banda começava com tudo a *hard-rock* "Tough Mama", eu deveria ter desistido da linha temática que conectava as duas primeiras canções do show. Ele havia escolhido esta canção por causa de seu andamento acelerado, como uma sequência para a sobranceira "Señor".

Em minha opinião, "Tough Mama" é uma das melhores canções de rock and roll de Dylan caso julguemos o rock and roll pelos padrões de Chuck Berry, Buddy Holly, Otis Redding e Elvis – a completa clareza e precisão da batida, as *blue notes*,[12] a "dançabilidade" do som. Em 1930, os dançarinos queriam uma banda que pudesse tocar o *swing*, que entregasse aquele ritmo animado para que os casais pudessem dançar o *jitterbug*, o *Lindy hop* ou o *double shag*.[13] Em 1960, os dançarinos preferiam um ritmo moderado que "sacudisse". O modelo era "Carol" ou "Little Queenie", de Chuck Berry (ambas reinventadas pelos Rolling Stones); "All Shook Up", de Elvis; "Shotgun", de Junior Walker; "Dancin' in the Street", de Martha and the Vandellas; a chorosa "Fool in Love", de Tina Turner; e praticamente qualquer coisa de James Brown.

Bob Dylan fez comentários engraçados e autodepreciativos sobre o fato de suas canções não serem dançáveis – o que é verdade na maioria dos casos. O andamento de "Subterranean Homesick Blues" é muito acelerado, falta a "Like a Rolling Stone" uma batida firme e "Rainy Day Women" é uma marcha, em tempo 6/8 – as canções de Dylan que chegaram até os *jukeboxes* deixariam as pistas de dança vazias, e o mais incrível é que as pessoas sentam e colocam-nas para tocar de todo modo. Mas "Tough Mama", composta para *Planet Waves* (1974) sob a influência dos roqueiros Robbie Robertson e Levon Helm, abriu novos caminhos para Dylan. O truque estava escondido na bateria, uma batida sincopada contra a qual a guitarra poderia brigar com progressões raivosas.

Quando mergulhou em "Tough Mama", Dylan parecia possesso, arrebatado pelo ritmo e além da linguagem – e a linguagem da canção é uma força a ser levada em conta. Ele usava a letra original sobre amor e liberdade como uma paleta, esboçando uma nova letra, transpondo palavras e frases, reorganizando estrofes ou excluindo-as conforme seu espírito o movia, jogando fora tudo que a transpassasse. Para continuar o tema da noite, "Tough Mama" poderia ser a Madona ou o redentor de "Sweet Marie", bem como a mulher com a cruz de ferro em "Señor". Ele a chama de "Sweet Goddess" e "Silver Angel".[14]

Mas agora ele alcançou-a. Finalmente ele e seu anjo estão juntos, e então o que ele deseja que ela faça? Que siga em frente, que lhe dê espaço, que lhe dê uma folga. Chegou a época de ele voltar ao mundo novamente, tornar-se um estrangeiro, "*to carve another notch*"[15] – tudo o que Bob Dylan fez quando

voltou à estrada em 1974.

Trabalhando no texto, ele encurtou e entalhou a letra até chegar à estrofe final. Esta ele cantou palavra por palavra, em sua totalidade.

I'm crestfallen.
The world of illusion is at my door,
I ain't a-haulin' any of my lambs to the marketplace anymore.
The prison walls are crumblin', there is no end in sight
I've gained some recognition but I've lost my appetite.
Dark beauty
Meet me at the border late tonight.[16]

Com um estrépito de pratos e bumbos, Kemper fechou as cortinas de um número que exigiu o máximo de suas habilidades roqueiras, uma canção que ele marcou com seu peculiar talento artístico.

DENTRE TODOS OS GRANDES BATERISTAS que trabalharam com Dylan, incluindo o imortal Levon Helm, o excelente Howie Wyeth, Christopher Parker e George Receli, David Kemper é o meu favorito.

Kemper – um homem calvo, alegre, de rosto redondo e sorriso angelical – substituiu o baterista Winston Watson na banda de Dylan em 1996, e permaneceu nela até 2001, tocando durante 569 shows. Kemper tem a minha idade, e é sete anos mais novo que Bob Dylan. Ele é pequeno, compacto e gentil. De certo modo, Kemper é diferente de todos os bateristas de rock and roll – é um intelectual que lê Borges e Kafka, um artista plástico cujos quadros sobre gatos e cenas domésticas conseguem um bom preço em galerias nos Estados Unidos e no exterior. Ele foi o baterista da Jerry Garcia Band entre 1983 e 1993, depois dividiu seu tempo entre o trabalho como músico de estúdio e a pintura, até que caiu na estrada com a Never Ending Tour.

Kemper vive com a mulher e a filha numa casa clara e espaçosa em West Hollywood. Suas paredes exibem vários de seus alegres quadros sobre gatos.

Ele tem duas histórias diferentes sobre como conheceu Bob Dylan.

"Nós literalmente esbarramos um no outro em 1973." Dylan e sua banda estavam no Studio B do Village Recorder, em Los Angeles, no início de novembro, gravando *Planet Waves*. Kemper trabalhava em outro álbum, no mesmo prédio. Ele estava num intervalo de gravação, gripado, mole e de costas

para a porta no saguão do estúdio. “Eu estava reclamando com minha namorada, ‘Ai querida, que droga, peguei uma gripe’, e então repentinamente a porta se abriu e um cara trombou em mim. Eu disse ‘me desculpe’ e ele disse ‘tudo bem’. E aquele era Bob Dylan acompanhado pela The Band. Meu Deus.” Como um trem desgovernado, prestes a gravar “Forever Young” e “Tough Mama”. E Kemper refletiu: “Estou no lugar certo e na hora certa?” Los Angeles, novembro de 1973, um baterista esbarrando com Bob Dylan? Bem, ele estava *quase* no lugar certo e na hora certa.

Então, em 1980, Kemper estava tocando em sessões de estúdio e em clubes com T-Bone Burnett, que havia cantado suas próprias canções e tocado guitarra na Rolling Thunder Revue. Numa casa em Malibu, num prazo bastante curto, Kemper tocou bateria numa sessão de um álbum que viria a se tornar *Truth Decay*, de Burnett. “E então ele tocaria pela cidade em clubes noturnos, e nós tocamos num local chinês em Santa Mônica, eu acho. Bob estava na plateia. Depois do show bateram na porta. Eu abri e havia uma mão estendida para mim que disse ‘David, eu sou Bob’.” Kemper olhou para cima durante o aperto de mãos. “E eu pensei, Jesus. Olhos azuis. Ele tinha olhos realmente azuis. Para mim era algo… era algo icônico. Eu nunca havia pensado que o conheceria. Ele era de um mundo diferente do meu, sabe?” Então Dylan apresentou sua bela companheira, a cantora Clydie King.

Kemper já havia trabalhado com ela antes, então os dois se cumprimentaram cordialmente. Kemper era o único da companhia que não fora convertido – esse era o auge da fase gospel de Dylan. T-Bone havia exercido alguma influência, lendo em voz alta para Dylan o trecho encontrado em Levítico 20:6: “Quando alguém se virar para os adivinhadores e encantadores, para se prostituir com eles, eu porei a minha face contra ele, e o extirparei do meio do seu povo.” Dylan parece ter levado isso a sério, aplicando o trecho à sua própria vida, nas transações que tinha com astrólogos e videntes, já que ele mesmo havia se separado de sua mulher e dos filhos em 1979. Aquele foi o ano em que ele se converteu.

Foi somente em 1996, alguns anos depois da década que David Kemper passou com a Jerry Garcia Band, que o baterista de 48 anos foi convidado a se juntar à Never Ending Tour depois da demissão de Winston Watson. Por mais de quatro anos a banda consistiu em Watson, Baxter, Garnier, e o guitarrista John “J.J.” Jackson. Os fãs, bem como Bob Dylan, esperavam por uma mudança. O grupo havia caído em shows previsíveis e havia rumores de que autoridades como Van Morrison apontavam Watson como causa da inércia. Watson era um jovem percussionista, entusiasta e metódico, que usava dois metrônomos e se

valia exageradamente do triângulo. Ele olhava por cima da bateria, sorrindo de forma mais ampla e mais frequente do que o esperado de um baterista. Dylan – de modo paternal, gentil – acenaria para que ele baixasse a cabeça. Seja como for, se é preciso reconstruir uma banda a partir do zero, não há lugar melhor para começar do que a percussão.

O ano de 1996 passou sem grandes acontecimentos numa década já inativa na carreira de Dylan. Durante todo o inverno e toda a primavera existiam rumores de que um novo álbum estava sendo feito e que se chamaria "Coupe de Ville"; no verão, os boatos continuaram, apesar de o nome do álbum ter mudado para "Stormy Season". Já havia tanto tempo que Dylan não lançava um álbum com material original significativo (*Under the Red Sky*, de 1990, era insignificante) que seus fãs estavam prontos para conjurar um de dentro do silêncio. Suas apresentações ao vivo eram abundantes apesar de o número ter diminuído – 86 shows em vez dos 116 do ano anterior.

Em janeiro, Dylan foi indicado a três Grammys: melhor vocal masculino por "Knockin' on Heaven's Door", que ele havia cantado no especial MTV *Unplugged*; melhor álbum folk contemporâneo pelo *MTV Unplugged*; e melhor canção de rock por "Dignity", que Dylan havia escrito um dia após saber da morte de Pistol Pete Maravich, em 5 de janeiro de 1988. Pistol Pete era um dos grandes jogadores de basquete, um dos grandes dribladores e o mais gracioso deles. Morreu aos 41 anos, após sofrer um ataque cardíaco. "Ele poderia ter jogado cego", disse Bob Dylan. "Dignity" tornou-se uma das composições favoritas de Dylan. Ele devia estar lendo T.S. Eliot.

Someone showed me a picture and I just laughed
Dignity never been photographed
I went into the red, went into the black
Into the valley of dry bone dreams

So many roads, so much at stake
So many dead ends, I'm at the edge of the lake
Sometimes I wonder what it's gonna take
To find dignity.[17]

Ele gravou esta canção durante as sessões de *Oh Mercy*, em 1989, mas lançou-a somente em *Greatest Hits Volume III*, três anos depois.

Quando Ellen DeGeneres anunciou os prêmios no Shrine Auditorium em Los

Angeles, na noite de 28 de fevereiro de 1996, o nome de Dylan não estava entre os vencedores. Mas ele ficou feliz em ver que seu amigo Tom Petty havia levado os louros da melhor apresentação masculina de rock, que Ramblin' Jack Elliott havia ganhado o melhor álbum folk por *South Coast* e que John Lee Hooker havia arrebatado o prêmio de melhor álbum tradicional de blues por *Chill Out*. A comissão premiadora estava no caminho certo, e em breve chegaria a vez de Dylan.

Ele entrou em turnê com sua banda no dia 13 de abril, uma semana depois do domingo de Páscoa. Eles começaram nos estados do Médio Atlântico e então seguiram para New England, meio-oeste e Canadá antes de fechar a turnê em Burgettstown, Pensilvânia, no dia 18 de maio. Depois de um mês de descanso eles iniciaram os 28 shows da turnê europeia em Aarhus, na Dinamarca. Amigo de Dylan, Van Morrison juntou-se a ele no Molde Jazz Festival na Noruega uma semana antes do término da turnê de verão – no dia 27 de julho –, no Lollipop Festival em Estocolmo. Durante aquela semana, Van Morrison, um veterano líder de banda, teve uma conversa sincera com Dylan sobre as bandas para turnês. As melhores delas têm uma expectativa de vida natural, e essa em particular – Dylan, Watson, Garnier, Baxter e Jackson – poderia estar perdendo a potência.

A química era uma coisa misteriosa numa banda, e sua destruição era inevitável. Dylan poderia não estar incendiando o mundo nos anos 1990, mas ele devia ao seu público – que ele havia reconstruído por meio de um esforço heroico –, e a si mesmo, abraçar o máximo de oportunidades de melhora para sua turnê e para as gravações em estúdio.

Então, depois de dois shows na House of Blues, uma tenda criada na Olympic Village em Atlanta – nos dias 3 e 4 de agosto –, Winston Watson, sentindo a temperatura subir, cabisbaixo, apresentou sua demissão ao gerente da turnê, Jeff Kramer. Ele disse que estava com saudades de casa. Depois de certos comentários afrontosos que Van Morrison havia feito diante dele no Molde Festival, no mês anterior, Watson não deveria ter coragem suficiente para continuar. Dylan não disse nada desencorajador ou grosseiro, mas, de algum modo, a conexão entre o cantor e seu baterista havia acabado e agora era o momento de Watson seguir em frente.

Enquanto isso, David Kemper estava em contato com os testamenteiros do espólio de Jerry Garcia. Ele havia falecido há mais ou menos um ano, aos 53 anos, vítima de um ataque cardíaco, e agora uma gravadora havia sido criada. Planejavam comercializar concertos raros da Jerry Garcia Band a partir de gravações feitas em meio ao público durante esses shows. John Cutler, que havia

sido o homem de som de Garcia, estava masterizando a fita de um concerto em Cleveland, e mandou-a para Kemper para que ele opinasse.

“Eu não sei por quê”, Kemper recorda-se, “mas John Cutler mandou uma cópia para Dylan. Bob e Jerry eram muito próximos, e eu sabia que Bob gostava do modo como Jerry interpretava sua música.” Quando Garcia morreu, Dylan deu esta declaração à imprensa: “Não há como medir sua grandeza ou magnitude como pessoa ou como músico… Ele era grande assim, muito mais do que um músico soberbo com um ouvido e destreza incríveis. Ele era a personificação do espírito de Muddy River Country em sua essência e ressoava pelos céus. Ele era realmente único.” Dylan diria na mesma declaração que Garcia era como um irmão mais velho que o ensinara mais do que pensava ter ensinado. Apesar de não ter o costume de ir a funerais, quando o corpo de Garcia foi velado na St. Stephen’s Church em São Francisco, em 10 de agosto de 1995, Bob Dylan estava lá.

A coisa mais importante que Jerry Garcia lhe havia ensinado, durante o verão de 1987, era como um trovador que *permanecia* na estrada e fazia disso sua vida poderia criar laços com seu público: se você der, você receberá. A Never Ending Tour não se assemelhava a nada na Terra, bem como as turnês do Grateful Dead eram únicas. Então, quando Dylan ouviu a fita que Cutler enviou para ele, foi surpreendido novamente pela autenticidade do som de Garcia – e, no centro dele, por uma batida de coração. Ele pegou o telefone e ligou para John Cutler.

“Quem está na bateria?”, Dylan perguntou ao homem do som. “É Kemper?” Cutler confirmou que sim. “Você sabe como posso falar com ele?” Cutler deu a Dylan o número de telefone antes de ligar para Kemper e dizer: “Acho que você receberá uma ligação.” Um ano depois da morte de Garcia, e três anos depois de David Kemper ter dado o último golpe no tarol, Bob Dylan procurava por um fio elétrico que o ligasse ao Grateful Dead e à Jerry Garcia Band.

Ele conhecia o som de Kemper e sabia algo sobre sua personalidade ao esbarrar com ele aqui e ali, na companhia de T-Bone Burnett e no final dos anos 1980, quando o baterista trabalhava com Garcia. Dylan às vezes apareceria uma hora antes do show e o hirsuto *roadie* Steve Parish, o produtor Bill Graham, David Kemper, Jerry e ele ficariam no camarim contando histórias e zombando uns dos outros. Eles atacariam Graham, uma vítima natural desse tipo de brincadeira.

“Quais os ingredientes de uma *egg cream*,[18] Bill?”, Parish perguntava.

“Bem, os ingredientes…”

“Vamos lá, Bill! O que leva uma *egg cream*?

Bill Graham era um judeu de origem alemã criado por pais adotivos em Nova

York, um aspirante a ator de Nova York que – dentre todos eles – deveria saber os ingredientes da bebida do Brooklyn, a *egg cream*.

“Bem, vai… ovo?”

Foi quando Kemper aprendeu que “não existem ovos nem creme numa *egg cream”*, e dobrou-se de rir no sofá ouvindo Dylan e os outros provocando Bill Graham. “Na realidade”, ele recorda-se, “eu pensava que Steve Parish era o homem mais engraçado que já havia conhecido, até que conheci Bob. Eu acho que Bob poderia ser um comediante. Ele é muito, muito engraçado, e seu humor é realmente seco e furtivo. Não existem aquelas piadas óbvias que se pratica o dia inteiro para contar. Ele não é esse tipo de piadista.”

Entre os sinais de inteligência, o senso de humor é um dos mais agradáveis. Além de querer um companheiro de banda que tivesse uma conexão com Garcia, Dylan também queria um homem com uma inteligência sutil, e ele havia encontrado isso em Kemper.

David havia acabado de buscar sua filha na escola no dia em que recebeu a ligação do escritório de Dylan. “O telefone estava tocando, e era Jeff Kramer, um dos gerentes de Bob. Ele disse: ‘Bob gostaria que você se juntasse à banda. Você estaria interessado?’ Claro que sim. ‘Ele gostaria que você se juntasse à banda por anos – não apenas durante uma turnê ou um mês. O que você pensa disso?’ E eu disse: ‘Estou livre pelo resto da minha vida, menos em janeiro. Mas o que iremos tocar? Brincadeira. Janeiro. Por dois dias eu tenho uma exposição de arte e a galeria já imprimiu alguns cartazes, eu preciso estar lá.’ Kramer disse: ‘Sem problema. Ok, eu voltarei a te ligar em breve.’”

Então Kemper correu para a loja de discos mais próxima, uma Virgin Records, e comprou os álbuns de Dylan que ainda não possuía. “Eu sentei em minha cama e aprendi duzentas canções em quatro dias.”

Enquanto isso, ele e o gerente acertaram os detalhes. “Eu talvez nunca saiba, realmente, *como* eu consegui. Àquela altura eu não estava muito preocupado. A primeira oferta era uma oferta razoável. E eu disse: ‘Ok, eu aceitarei se pudermos renegociar o valor assim que você perceber como eu mudarei a banda.’ E Kramer disse que parecia justo dessa forma.”

“Bob foi muito generoso. Ele me tratou com respeito. Ele me apoiaria quando outros diriam: ‘Kemper, eu acho que você não está tocando o trecho certo’, ou ‘Você está diminuindo o ritmo, você está acelerando?’ Bob diria: ‘Não, não, não, *David*, está ótimo. Aliás, será que *você* está no ritmo certo?’ Ele faria este tipo de coisa, e ele realmente me recebeu na banda de um jeito muito gentil, encorajador. ‘Não se preocupe, seja confiante, você está aqui porque eu quero que você esteja aqui.’ Este tipo de coisa, que é maravilhosa para um baterista e

para qualquer artista.”

OS RELATOS E RESENHAS sobre a Never Ending Tour do verão de 1996, feitos por entusiastas do trabalho de Dylan como Andrew Muir e Michael Gray – bem como por críticos como Andy Gill, do *Independent* de Londres –, concordavam que o show estava em declínio antes da chegada de Kemper. O baterista se recusa a receber qualquer crédito pela mudança, mas os fatos falam por si mesmos.

Michael Gray, um dos mais reconhecidos e dedicados críticos musicais e “dylanólogos” do Reino Unido, viu Dylan com Watson em Liverpool em 26 e 27 de junho daquele ano. Ele não pôde evitar a comparação desses shows com os que havia visto trinta anos atrás. “A banda tem um décimo da qualidade da The Band [com Robertson, Helm, Hudson, Danko e Manuel] e Bob Dylan não tem nem um décimo da energia, inovação, comunicação ou da exatidão ou da pungência que tinha – só o arrebatamento esfarrapado dirigido a ele é maior do que era antes.”

Gray suspeitava que Dylan, com 55 anos e se aproximando dos oitocentos shows da Never Ending Tour, havia se tornado uma vítima do próprio sucesso. “Ironicamente, agora que Dylan tem muito menos a dizer, e que se importa muito menos em como dizê-lo, está atolado até os joelhos em prêmios pelo conjunto de sua obra e em uma adoração desproporcional. Desta vez, metade da audiência compareceu nos dois concertos e os fãs – ou *Bobcats* –, que chegam de todos os lugares da nação, ocupam inteiramente as primeiras fileiras; os costumeiros dezoito rostos perscrutando Bob… Eles passam o concerto inteiro a seus pés, gritando incentivos em cada canção, independentemente do desempenho de Dylan.” A resenha que Andy Gill fez para o jornal, sobre o show ocorrido no Hyde Park em 29 de junho, desconsiderava o show, acusando Dylan de “subverter seu próprio material, tornando irreconhecíveis algumas de suas canções de rock mais conhecidas, tanto para a audiência como, às vezes, para seus próprios músicos”.

O primeiro show de Kemper na banda de Dylan aconteceu no dia 17 de outubro em San Luis Obispo, Califórnia. Eles ensaiaram durante quatro dias – seis horas por dia – em Los Angeles, na semana anterior. “Então, no primeiro ensaio”, ele se lembra, “no primeiro intervalo que tivemos, eu realmente não sabia como lidar com esse homem. Eu ficava pensando: *Ele é um ícone*. Eu não sabia como lidar com um ícone, sabe? É muito assustador.”

O advogado de Dylan, David Braun, que passou bastante tempo com Dylan

em eventos sociais e particulares, era fascinado pelo efeito que ele tinha sobre as pessoas. “Por alguma razão, adultos, artistas bem-sucedidos em suas áreas, sentiam-se apreensivos na companhia de Dylan. E eu quero dizer, *todos* os famosos que você possa imaginar. Eu nunca entendi. Talvez seja sua aparência. Ele tem uma aparência incrível. Se ele estiver em uma sala, as pessoas sabem onde ele está, se aproximam dele. Elas vêm na ponta dos pés porque ele nunca diz algo como ‘sente-se, vamos conversar’. Ele não faz isso. E elas não sabem o que fazer. E ainda assim, quando ele está só – comigo ao menos – é divertido estar com ele. Nós costumávamos ter longas conversas sobre a vida. Eu perdi vários jantares por culpa dele.”

Então David Kemper decidiu que tentaria lidar com Dylan como se ele fosse igual a todos – uma coisa difícil de fazer com o homem para quem você trabalha. “Eu iria tratá-lo do mesmo modo como trato você. Ei, cara! Onde você arrumou estes sapatos? E eu disse: ‘Bob, como você se lembra das letras?’ E ele: ‘Cara, elas estão todas presas aqui’, apontando para a cabeça.”

Dylan perguntou a Kemper: “Como você toca – tão bem – de um modo inflexível… entende o que eu digo, sem variações?” E o baterista explicou que teve de trabalhar bastante tempo para conseguir fazer isso. A pergunta de Dylan sobre a regularidade do andamento de Kemper era um elogio especial vindo de um músico que possuía – desde o início, quando tocava sozinho – a mais precisa noção de tempo. Dylan iniciava uma canção como “Boots of Spanish Leather” com 102 batidas por minuto e terminava o último verso com as mesmas 102, e você poderia ajustar o seu metrônomo por ele. Esse é um de seus grandes dons.

“Os andamentos são algo muito engraçado”, disse Kemper. “Uma batida a mais, ou a menos, pode determinar a diferença entre o som mais expressivo que você já ouviu e algo como ‘Por que isso soa incômodo?’. Há uma estrita associação entre a rapidez com que você toca *determinada* canção em certa versão ou estilo e seu impacto emocional.” Eu pensei na gravação imortal de “Honky Tonk Women” dos Rolling Stones e nas lastimáveis versões das bandas de garagem, sempre tocando-a rápido demais. Eu pensei em “Tough Mama” sacudindo as colunas do telheiro em Tanglewood e como ela havia agitado. O problema com a banda de Dylan em meados dos anos 1990 é que ela não agitava, pelo menos não consistentemente.

Dylan não pedia por um número exato de batidas por minuto. “Não. Ele ia mais por intuição, pelo que estava sentindo no momento, e então começaria a canção.” O baterista observaria a parte de trás da cabeça do líder, o movimento de seus ombros. O sinal era visual e telepático. “Ele tocaria a canção. E certa noite seria em uma batida arrastada, e na seguinte uma precisa e constante. Ele,

propositadamente, queria que fosse desse jeito. E quanto a mim, eu gostaria de ouvir ‘Lay Lady Lay’ executada do modo como estava no disco, porque pensava que as gravações traziam a versão definitiva das canções.”

Em alguma ocasião em outubro – tendo ganhado a confiança de seu novo baterista – Dylan chamou Kemper para uma conversa particular após um ensaio. Ele não havia trazido Kemper a bordo somente por causa de sua técnica, mas também por ser um veterano da banda de Garcia, um músico que conhecia toda a galáxia do rock and roll. Procurando por uma figura de linguagem apropriada, o líder da banda disse que queria que sua banda fizesse os Rolling Stones “rolarem um pouco”[19] para que possamos, por assim dizer, chegar perto deles.

Ele provavelmente deve ter piscado depois de dizer esta frase, pois ela não era literal, era hiperbólica, mas ainda assim quis saber o que Kemper achava da ideia. “Eu olhei em volta”, ele se recorda, “e disse: ‘Nós não podemos começar daqui.’” Essa era a resposta mais inocente e mais honesta para a questão, sem nenhuma crítica implícita, nem a ele mesmo nem a seu chefe. Kemper tinha a mais alta consideração por seus colegas, inclusive por Winston Watson, o baterista a quem substituiu. Ninguém era culpado pelo fato de a banda não funcionar como os Rolling Stones, ou como os Black Crowes ou B.B. King. Não era isso que era esperado deles. A verdade era que Dylan queria mais funk, mais vigor e números dançantes em seu show, e para isso a química entre os músicos precisaria mudar. De cima para baixo ou de baixo para cima, era preciso que ocorresse uma mudança metabólica. Ele tinha dado um pequeno passo ao trocar de baterista, e talvez mais um passo ao revelar a direção que queria tomar. O passo de gigante seria o dele próprio pelos próximos três meses, o arranjo e a gravação de onze canções que formariam *Time Out of Mind*, um rock para todas as eras.

ATÉ AGORA MEU FILHO não tinha ouvido nada que lhe fosse familiar, e eu começava a imaginar se o show de Tanglewood incluiria algum clássico de Dylan, alguma das canções que havíamos cantado na hora de dormir ou em longas viagens de automóvel. Então, na quarta canção da lista, o baterista desenvolveu uma batida moderada, 4/4; Baxter ressoava uma simples progressão de acordes na guitarra *steel*, Sol maior, Lá menor, Dó maior e de volta para o Sol. Em oito compassos estávamos em casa outra vez enquanto Dylan cantava:

Clouds so swift
Rain won’t lift

Gate won’t close
Railing’s froze.
Get your mind off wintertime,
You ain’t goin’ nowhere.[20]

Não havia ninguém na plateia que não tivesse ouvido esta cantiga: no colo da mãe, no colo do namorado, em volta de uma fogueira em um acampamento, por mais que não soubesse nomear seu autor. “You Ain’t Goin’ Nowhere” é uma dessas canções norte-americanas como “She’ll Be Comin’ ’Round the Mountain” ou “Old Dan Tucker” (ela se parece *muito* com “Old Dan Tucker”), que é tão elementar, tão simples, que você pode pensar que ninguém a compôs, nenhuma pessoa. A canção só poderia ter sido descoberta ou recolhida por algum menestrel que a ouviu ou a escutou em segredo, ainda criança, de uma anciã que lavava suas roupas no rio:

Oowee, we’re gonna fly
Down in the easy chair![21]

Essa era uma canção que trazia junto com ela um lugar onde cantá-la, deitado na espreguiçadeira, num dia de inverno, esperando que a noiva chegasse. Baxter e Campbell juntavam-se a Dylan no refrão, cantando as delícias de voar sobre uma paisagem de inverno no conforto cálido de uma espreguiçadeira alada. E a multidão juntava-se ao coro.

Pensei em quanto o mundo havia mudado desde a primeira vez que ouvi “You Ain’t Goin’ Nowhere”, em 1968. Eu era um calouro na universidade. Bob Dylan estava fora de ação por quase dois anos e ninguém que eu conhecia saberia dizer o que havia acontecido com ele. Eu tinha um amigo chamado Fletcher DuBois, um magnífico cantor folk (que mais tarde gravaria discos), tão pequeno que era possível levantá-lo como se fosse uma boneca. Alguns amigos da fraternidade fariam isso no saguão e não o colocariam no chão até que ele prometesse cantar uma canção.

Fletcher tinha um antigo violão Washburn que também era muito pequeno – um violão com um corpo menor e coloração âmbar que ele tocava com muita delicadeza e ritmo preciso –, e geralmente tinha novas canções para nos mostrar, canções que nunca ouvíramos. Foi de Fletcher que ouvi pela primeira vez “I’ll Keep It with Mine”, uma canção muito obscura de Dylan, que ninguém tocava nos anos 1960 porque a gravação não havia sido lançada.

You will search, babe
At any cost
But how long, babe
Can ya search for what's not lost[22]

Somente em 1969 foi possível ouvir esta canção, nas gravações de Judy Collins, Nico e da Fairport Convention. Fletcher tocava-a em 1967, quase tão bem quanto qualquer outro, cantando em voz alta aquele glorioso – cheio de vogais abertas – e elevado refrão:

But if I can save you any time
Come on, give it to me
I'll keep it with mine.[23]

Meu amigo aprendeu a melodia e cantou a canção antes que qualquer um de nós a tivéssemos ouvido, e nós estávamos gratos por isso.

Então, no outono de 1968 – no final do recital improvisado em frente à lareira, no saguão dos estudantes –, Fletcher apresentou uma nova canção, uma estreia mundial. Era "You Ain't Goin' Nowhere". E para esta audiência de estudantes de uma faculdade situada numa solitária colina em Ohio – com um inverno severo pela frente –, a canção fazia todo o sentido, ela tornou-se um hino que prometia nos conduzir até a primavera. Nós inventaríamos novos versos, aceitando o convite feito pela forma como a música é construída.

Oil the locks
Boil the socks
Roll me a beer
Keep the runway clear
By quarter to two I'm getting out of here
You ain't goin' nowhere.[24]

O próprio Dylan nunca se cansou de criar novas letras para "You Ain't Goin' Nowhere", como se ele mesmo tivesse ouvido a canção da anciã, na encosta do rio, e não conseguisse parar de melhorá-la.

Agora, o ponto importante desta história é esse: Fletcher DuBois, um cantor folk de dezenove anos, em Gambier, Ohio, vinte anos antes da internet – numa

época em que os garotos formavam filas na cabine telefônica para fazer chamadas de longa distância com algumas moedas –, havia aprendido, em menos de um ano, uma canção que Bob Dylan escrevera em sigilo. Nenhum de nós pensou em perguntar como ele havia feito isso. Então o fato permanece como um testamento misterioso do poder telepático de certo tipo de poema ou canção folk como “Boots of Spanish Leather” ou de uma canção obscena para bebedeiras como “Waltz Me Around Again, Willie”. Uma vez que foi cantada, mesmo num lugar fechado como o improvisado estúdio na Big Pink, ela não poderia ser contida. Espalhava-se como uma fofoca ou como algum elemento volátil que instantaneamente se dispersa na atmosfera.

Do sotaque do interior, e do langor da espreguiçadeira, a banda saltou para o ritmo acelerado de “Silvio”, uma canção de rock rápida demais para a dança. Mas a canção tinha uma sequência atraente de acordes – da tônica para a sensível e para a subdominante – como a base de três acordes de “Louie Louie”, o clássico do The Kingsmen. Ela era uma grande oportunidade para o guitarrista líder, Larry Campbell, e para o líder da banda, Bob Dylan, tocarem estimulantes duetos de guitarra entre as estrofes. Bucky Baxter adicionava notas lancinantes na guitarra *steel*, formando um trio excelente.

Stake my future on a hell of a past
Looks like tomorrow is coming on fast
Ain’t complaining ’bout what I got
Seen better days but who has not?

Silvio, silver and gold
Won’t buy back the beat of a heart grown cold
Silvio, I gotta go –
Find out something only dead men know[25]

A voz de Dylan abriu-se completamente. Ele suprimia as penúltimas sílabas dos versos, como “*what I… got*”, fazendo as vogais abertas soarem com um total *vibrato*, atingindo as notas altas, graves e agudas com precisão.

“Silvio” havia sido resgatada do naufrágio de um álbum chamado *Down in the Groove* (1988), que Dylan gravou durante sua parceria com o Grateful Dead no final dos anos 1980. Jerry Garcia canta como vocal de apoio na gravação realizada em Los Angeles, em abril de 1987, bem como Bob Weir e Brent Mydland, ambos do Grateful Dead. Dylan vinha cantando “Silvio” regularmente

desde a morte de Garcia, em 1995, pela força que tinha a canção, pela qualidade de seus acordes e também como um tributo a um homem que influenciou tão profundamente seu estilo de apresentação.

Quando “Silvio” chegava ao fim, Kemper deixou a caixa de lado, suspendendo a batida, e concentrou-se nos pratos, deixando as guitarras finalizarem a música. Ele rufou os tambores e Dylan finalizou a canção.

Então o cantor gritou para nós: “Obrigado a todos.”

KEMPER CHAMOU SEU PRIMEIRO SHOW com Dylan de “uma verdadeira prova de fogo. San Luis Obispo. Cal Poly Auditorium. O monitor do controle de som estava ótimo durante a passagem de som. Durante o show foi diferente”. Ou seja, a clareza da amplificação do som, o equilíbrio dos volumes do instrumento e os tons foram distorcidos. Isto não era algo incomum, mas ainda assim era irritante, e os músicos teriam que ajustar, no palco, esses níveis da melhor forma possível, caso o engenheiro de som falhasse em corrigir o problema em sua mesa. Para um novo baterista, que tentava lembrar-se de uma dúzia de novas regras, ajustar o volume de seu instrumento era um desafio a mais para quem já estava sobrecarregado por eles. O *setlist* contemplava quinze canções: ela começava com “To Be Alone with You” e “If Not for You” e incluía “Jokerman”, “Silvio”, “My Back Pages”, “Masters of War”, “It’s All Over Now, Baby Blue” e “Maggie’s Farm”, entre outras. A última canção do bis era “Rainy Day Women #12 & 35”.

“Bob deu um grande show, uma apresentação inspirada. Ele inclinou-se sobre os amplificadores, ergueu a mão e me cumprimentou.” Dois meses haviam se passado desde o insatisfatório show em Atlanta, e Dylan estava aliviado em ouvir a diferença.

Kemper leu seu diário para mim: “Oito horas de ônibus até Las Vegas para o dia de folga. Dia 19 de outubro de 1996, Jean, Nevada. Star of the Desert Arena. Jill e Barry vieram, meus amigos. Eu acho que essa foi a noite mais incrível da minha vida. O som estava excelente.” O *setlist* incluía nove canções que a banda não havia tocado no concerto anterior, entre elas “Crash on the Levee (Down in the Flood)”, “Señor”, “Simple Twist of Fate”, “Mr. Tambourine Man” e “Everything Is Broken”. A última delas sempre fazia o público se levantar. “Em determinado momento quinhentas pessoas espontaneamente correram para o palco. E então começaram a gritar.” A banda de Dylan não era os Rolling Stones, mas estava conseguindo o mesmo tipo de resposta física que uma banda de rock and roll tem quando realmente está tocando bem. Algumas vezes, durante a

primeira metade do show, Dylan levantou a mão para saudar Kemper. “Durante nossa folga ele me disse: ‘Foi assustador. Nós nunca fomos capazes de fazer isso antes.’ E então eu disse a ele: ‘Estou feliz porque meus amigos estavam aqui para testemunhar isso.’”

A esta altura Kemper sentia que seria útil. Ele havia visto Dylan num programa de televisão – provavelmente o MTV *Unplugged* – no final de 1994, em que ele havia tocado uma versão sem brilho de “With God on Our Side”, escondendo os olhos atrás dos óculos escuros e parecendo que realmente não estava se importando. É claro que nem o novo baterista, nem qualquer outro músico, poderia fazer Dylan se importar ou não – e talvez a apresentação na televisão tenha sido algo incomum. Ainda assim, existem palpites e influências a que um líder de banda atento pode dar ouvidos caso venham no momento apropriado.

Num dos primeiros ensaios, Kemper notou uma divergência do costume que havia aprendido durante a década em que tocou com Garcia. No final da canção, o baterista rufa os tambores e a guitarra toca a última nota. O usual é que o líder da banda “finalize” as canções, bem como é sua prerrogativa fazer a contagem para o início das mesmas. O baterista notou que outra pessoa na banda finalizava as canções e achou aquilo estranho. Ele perguntou a Dylan sobre isso. Daquele dia em diante, Dylan finalizou as canções da maneira como o líder geralmente faz. Visto de fora, o fato pode aparentar pouca importância, mas essas atitudes podem alterar consideravelmente a disposição de uma banda.

“E ele nunca me disse: ‘Sai fora, seu espertalhão’.” Os companheiros de banda de Dylan sabiam como dar sugestões, para serem absorvidas verbal ou musicalmente, e o chefe confiava o suficiente em sua autoridade para prestar atenção nelas.

---

1 “Righteous babe”. Referência ao nome do selo musical que a cantora criou.

2 “Fica tão difícil.”

3 “Mas onde está você esta noite, doce Marie?”

4 “Onde está você?”

5 “Para viver à margem da lei é preciso ser honesto.”

6 “Bem, os seis cavalos brancos que você prometeu/ Foram finalmente entregues na penitenciária/ Mas para se viver à margem da lei é preciso ser honesto/ Eu sei que você sempre diz que está de acordo/ Mas onde está você esta noite, doce Marie?”

7 “E agora estou aqui olhando para os seus trilhos amarelos/ Das ruínas de sua varanda…”

8 “*Señor, señor,* você pode me dizer para onde estamos indo?/ Lincoln County Road ou Armagedom?”

9 “Há um vento perverso que ainda sopra no convés superior,/ Ainda há uma cruz de ferro pendurada em seu pescoço.”

10 “Bem, a última coisa que me lembro antes de me despir e ajoelhar/ É que o carregamento dos tolos

atolou em um campo magnético.”

11 “*Señor, señor*, vamos derrubar essas mesas,/ Vamos romper estas amarras…”

12 Geralmente usada no jazz e no blues, é uma nota tocada um tom abaixo da escala maior.

13 *Jitterbug*, *Lindy hop* e *double shag* são maneiras de se dançar o *swing*, um tipo de dança que se desenvolveu com o jazz entre os anos 1920-50.

14 “Doce deusa” e “Anjo de prata”.

15 “Abrir uma nova passagem”, trecho da letra de “Tough Mama”.

16 “Estou desanimado./ O mundo da ilusão está a minha porta,/ Não estou mais levando meus cordeiros para o mercado./ As paredes da prisão estão desmoronando, mas não há um final à vista/ Ganhei algum reconhecimento, mas perdi o apetite./ Beleza negra/ Encontre-me na fronteira hoje à noite.”

17 “Alguém me mostrou uma foto e eu apenas ri/ A dignidade nunca foi fotografada/ Fui até o vermelho, fui até o negro/ Até o vale dos sonhos áridos// Tantas estradas, tanto em jogo/ Tantos becos sem saída, estou à beira do lago/ Às vezes me pergunto o que é preciso/ Para encontrar dignidade.”

18 Bebida feita à base de xarope de chocolate, leite e água gaseificada.

19 Dylan brincava com o nome da banda, que em uma tradução literal significa “as pedras que rolam”.

20 “Nuvens tão rápidas/ Chuva que não se vai/ O portão não fechará/ Trilhos congelados./ Tire o inverno de sua mente,/ Você não vai a lugar nenhum.”

21 “*Oowee*, nós vamos voar/ Deitados na espreguiçadeira!”

22 “Você vai procurar, *babe*/ A qualquer custo/ Mas por quanto tempo, *babe*/ Se pode procurar por algo que não está perdido.”

23 “Mas se eu puder te ajudar/ Vamos lá, dê para mim/ Eu guardarei comigo.”

24 “Lubrifique as fechaduras/ Ferva as meias/ Passe-me uma cerveja/ Mantenha o caminho limpo/ Quinze para as duas cairei fora daqui/ Você não vai a lugar nenhum.”

25 “Arrisquei meu futuro em um passado infernal/ Parece que o amanhã está chegando rápido/ Não estou reclamando sobre o que tenho/ Já tive dias melhores, mas quem não teve?// Silvio, prata e ouro/ Não comprarão de volta a batida de um coração gelado/ Silvio, preciso ir –/ Descobrir algo que só os mortos conhecem.”

13. Contando a história

A COMPREENSÃO DA VIDA E DO TRABALHO de Bob Dylan a partir dos anos 1990 depende, em grande parte, do conhecimento de sua conduta na estrada e em estúdio, com outros músicos. Isso se deve em parte ao fato de o homem maduro – com seus mais de sessenta anos – ter tido êxito em sua luta para manter a vida íntima em segredo, e largamente ao fato de ele organizar seus afazeres em torno de um intenso período em turnês, da escrita e de datas de gravação. O que resta de sua "vida privada" é algo misterioso ou evidente dependendo de como se olha a questão. Com um sorriso torto, Dylan tem dito aos entrevistadores que não tem vida privada. Ainda que seja um exagero, o fato é mais verdadeiro para este homem famoso do que para a maioria de nós.

Dylan tem seis filhos, um amado irmão (David), sobrinhas, sobrinhos e muitos netos – e todos o adoram. Ele é, de acordo com a opinião geral, um devotado pai, irmão, avô, tio e sobrinho. Ele coleciona casas na América e na Europa, e é geralmente encontrado em algum castelo na Escócia ou em seu lar no topo da colina, com vista para o mar, em Malibu. Coleciona carros antigos, e existem inúmeros veículos dos anos 1950 enferrujando atrás da cerca de madeira verde de sua propriedade em Point Dume. Há também um estábulo, visível de suas janelas, onde ele mantém alguns belos cavalos puros-sangues ingleses.

Como qualquer artista prolífico, ele passa *muito* tempo sozinho. Nenhum extrovertido poderia ter alcançado o que ele conquistou. Bob provavelmente passa a maior parte das horas sozinho, então, se fizer as contas – horas por dia, dias por ano – você terá uma ideia.

Ele vai a alguns casamentos, cerimônias do Yom Kipur, Bar Mitzvahs, funerais – quando a agenda permite – e passa os jantares dos dias santos, do Dia de Ação de Graças até o Anonovo, principalmente com seus filhos. Quando não está compondo, vendo televisão ou lendo livros, ele ocupa seu tempo desenhando e pintando.

Nos anos 1980, Dylan começou a praticar boxe e contratou o lutador profissional (e comediante amador) Bruce "the Mouse" Strauss como seu treinador. Strauss é até um sujeito bonito, levando-se em conta o fato de que é um judeu que foi nocauteado centenas de vezes, e seu humor é tão ágil quanto a movimentação de seus pés. Dylan é dono de uma cafeteria em Santa Mônica e

de um ginásio, atrás dela, onde boxeadores treinam e lutam. Há um ringue de boxe regulamentado, cercado por assentos, onde lutas são disputadas nas noites de sábado – para assisti-las é preciso comprar um ingresso.

Companhia feminina é algo que nunca faltou a Dylan, quando ele a desejava, então é possível afirmar que ele a tem quando quiser. Eu penso que também seja significativo o fato de que Dylan – sendo um dos homens mais famosos do mundo, num mundo no qual a fofoca é um passatempo para muitos e o ganha-pão de outros – tenha um histórico admirável de evitar escândalos e de manter seu nome longe dos tabloides.

O historiador Daniel Boorstin observou certa vez uma mudança nos valores norte-americanos, que substituiu o herói clássico pela celebridade. “O herói se distinguia por suas conquistas; a celebridade, por sua imagem… O herói cria a si mesmo; a celebridade é criada pela mídia.” Ele acrescenta sombriamente: “A mesma atividade que cria a celebridade inevitavelmente vai destruí-la. Ela será destruída do mesmo modo como foi criada, pela publicidade.” A tragédia é familiar, de vidas de heróis/celebridades como F. Scott Fitzgerald e Janis Joplin a Kurt Cobain e Tiger Woods. O fato de Bob Dylan – mais famoso que todos eles – ter conseguido ficar quarenta anos afastado da imolação da mídia diz mais sobre seu caráter do que um time de jornalistas investigativos poderia dizer.

Alguém poderia afirmar que ele está muito ocupado para causar algum dano, mas isso iria contra tudo o que sabemos sobre celebridades ocupadas. Como Dylan passa a maior parte do ano na estrada, tocando com sua banda, é neste contexto que devemos olhar para ele.

Bob Dylan viaja sozinho?

David Kemper responde: “Bob tem seu próprio ônibus, no qual ele e sua família viajam, caso algum de seus filhos esteja com ele. Nós não viajamos todos juntos.” A banda e a equipe de *roadies*, incluindo os que cuidam da comida, têm ônibus separados. A equipe é sempre a primeira a chegar ao local do show, geralmente às quatro horas da manhã. Todos dormem até as oito, levantam, fazem café e os cozinheiros preparam o café da manhã para a equipe. Eles arrumam o palco e carregam o equipamento pesado. Tomam banho nos vestiários ou em quaisquer instalações disponíveis no estádio, centro cívico ou teatro. Finalmente deixam tudo preparado no palco: amplificadores, microfones e instrumentos. Por volta do meio-dia, o palco está pronto e os músicos aparecem para a “passagem de som”. Uma passagem de som não é apenas um teste do sistema de som. É um ensaio de uma hora ou duas. Algumas vezes a banda ensaia canções da lista de músicas prevista para o show daquela noite, às vezes seleciona algumas canções que gostaria de tocar. Kemper diz que essa foi

uma das únicas bandas em que tocou que realmente fazia uma passagem de som antes de cada apresentação.

Dylan geralmente estaria lá?

“Não, Bob geralmente não estaria. Mas ele viria com certa frequência. Ele poderia ter uma ideia sobre mudar uma canção ou um andamento. ‘Vamos tentar algo diferente com essa.’ Refinando a canção.” Dylan já tinha bastantes coisas para fazer mesmo sem comparecer às passagens de som. Numa noite mais inspirada, ele poderia cantar quatro ou cinco canções que não havia tocado na noite anterior, ou em um mês ou em dez anos. O cantor não subiria no palco sem revisar ou, em alguns casos, reaprender suas letras em *songbooks*. Isso não poderia ser feito de última hora, não importa quão espontâneo ele pretendesse soar. Uma canção que seria apresentada na sexta-feira à noite deveria ser estudada na segunda ou terça-feira e tocada durante a passagem de som na quinta.

De Albuquerque, eles seguiram para Dallas e de lá para Austin. A mulher de Kemper, Norma, e sua filhinha, Chloe, juntaram-se a ele em Austin. Quando Kemper apresentou sua família para o chefe, no hotel, Dylan reservou um tempo para conhecê-las. “Ele brincou com Chloe. Ele tinha filhos. Sabia como se aproximar, ficar no nível deles. Sabia que você deve se abaixar para ficar no mesmo nível, literalmente.” Então o Bob Dylan de 55 anos se ajoelharia, sorriria, levantaria a cabeça e olharia para a tímida Chloe com seus olhos azuis.

“Ele foi muito cortês em ficar conosco esses minutos, que significavam tanto para minha família.” Era o início de uma longa viagem, cinco anos ao lado de um capitão lendário, então Dylan teria que enviar alguns sinais tranquilizadores para a senhora Kemper, mostrando que ele também havia sido um pai de família.

Kemper escrevera em seu diário, em 23 de outubro de 1996: “É ótimo estar com Chloe e Norma. E também é muito difícil deixá-las. Se eu não tivesse que nos sustentar eu não estaria numa banda.” Ele tem uma visão diferente, doze anos depois do ocorrido. “Bem”, ele disse, com saudades, “eu disse aquilo. Mas eu daria qualquer coisa para estar de volta àquela banda. Eu sinto falta dela. E sinto falta de Bob”.

Dylan apresentou o novo membro da banda para seus filhos, conforme eles se juntavam a ele durante a turnê: Jakob, o músico, com 28 anos; Jesse, um promissor cineasta de trinta e poucos anos; e Anna, um ano mais nova que Jesse, uma artista plástica que havia voltado para a faculdade. Um dia Dylan pediu um conselho a Kemper. Ele disse que tinha uma filha adolescente que estava aprendendo a tocar bateria. Era Desiree Gabrielle, sua filha mais nova, que precisava de uma bateria, então seu pai perguntava a Kemper onde poderia

comprá-la.

Kemper ofereceu de presente a que usava quando tocava com Jerry Garcia. Após a morte de Garcia, em 1995, “era muito doloroso” para Kemper lembrar-se da década que viajou com o grande líder da banda, então a bateria estava juntando pó.

Dylan aceitou a oferta, agradecido.

Algumas semanas depois, em 28 de março de 1997, a banda ensaiava em Nova York. Dylan veio conversar com Kemper durante um intervalo e disse a ele quanto sua filha estava gostando da bateria. Disse também que gostaria de retribuir o gesto e o baterista disse que não era necessário. Mas o chefe era insistente. “Encontre-me amanhã, ao meio-dia, no saguão.”

Então, ao meio-dia, Kemper estava aguardando. Dylan e seu guarda-costas saíram do elevador e atravessaram, junto com Kemper, a avenida Park. O melhor estilista italiano da época, Giorgio Armani, tinha uma butique na esquina da rua 66 com a avenida Madison. O guarda-costas abriu a porta de vidro da loja para que os dois músicos entrassem.

Dylan disse para Kemper escolher um terno que o agradasse. Então ele olhou para as prateleiras cheias de roupas elegantes feitas à mão, e finalmente escolheu “um belo terno de seda e linho preto”. Dylan observou seu baterista provar o paletó e virar-se para o espelho de três faces. “Ficou bonito”, disse o chefe, aprovando a roupa. “É ótimo ter um terno especial para uma ocasião especial.”

Kemper disse que o terno é tão bonito que ele quase o gastou inteiro. Ele se lembra que Dylan provou três ternos naquele dia e se divertiu muito enquanto o fazia. Ao meio-dia, em qualquer dia da semana, Bob Dylan provavelmente atrairia uma multidão para a Armani, então o gerente da loja e o guarda-costas estavam muito ocupados. Dylan estava aproveitando seu tempo livre e sabia como tirar o máximo disso.

O vendedor segurou o paletó para seu cliente famoso. Ele colocou o braço direito na manga e o vendedor levantou a outra. E então Dylan *se afastaria* do desorientado atendente. “E o cara o acompanharia e nunca conseguiria vestir a outra manga nele. Ele mudaria de direção todas as vezes que o cara se aproximava. E então diria: ‘Eu levarei esse!’ E olharia o próximo terno.”

Na primeira vez que fez isso a cena parecia embaraçosa. Na segunda vez, as pessoas começaram a rir. “O cara o seguiria. E ele: ‘Eu levarei esse aqui, também.’” Era um humor inteligente e que sabia usar o corpo pra fazer graça, no estilo dos Irmãos Marx. “E no terceiro terno ele vestiu o braço direito, saiu andando e *Levarei este também. Ok, pode embrulhá-los*.” O show de Tanglewood, no verão de 1997, foi tipicamente estruturado: as primeiras cinco

canções eram “elétricas” e contavam com a bateria, a sequência seguinte era composta por canções com arranjos “acústicos”, em que os guitarristas usavam instrumentos semiacústicos e a bateria era opcional.

Então, depois que Dylan tocou a última nota de “Silvio”, Kemper guardou as baquetas e saiu do palco. Ele não seria necessário por alguns minutos. Dylan pegou o violão Martin e começou a dedilhar um acorde Sol maior em tempo 4/4.

I am a roving gambler
Gambled all around.
Wherever I meet with a deck of cards
I lay my money down.[1]

Larry Campbell acompanhou Dylan com seu bandolim e Baxter com outro violão. Só havia uma mudança de acordes na canção, de Sol para Dó no quarto verso. E quando chegaram ao refrão – a repetição do último verso da balada –, Campbell e Baxter cantaram a harmonia. Campbell, com seu longo cabelo e aparência de ídolo de matinê, parecia com o apostador da canção.

Lay my money dowwwn…
Lay my money down.[2]

Campbell recorda-se que a parte acústica do show sempre foi sua favorita: “Grandes canções, todas elas. ‘Roving Gambler’ era sempre muito divertida porque eu amo as antigas canções folk, as canções tradicionais. Poder tocá-las com Bob sem um arranjo para rock era algo muito legal para mim.” Campbell admira o conjunto de estilos que Dylan abarca nos ensaios e quantas canções esquecidas há muito tempo apareceriam em seu *setlist*. Dylan estava fascinado pela “harmonia fechada” dos cantores country dos anos 1940 e 50, duplas de irmãos como The Louvin Brothers e Johnnie & Jack, que de alguma maneira conseguiam integrar ritmos negros e latinos no universo country. Dylan e Campbell tocavam “The World Can’t Stand Long”, a canção gospel de Johnnie & Jack, e depois “Searching for a Soldier’s Grave”. Eles cantavam “Roving Gambler” estrondosamente, saboreando o refrão.

I gambled up in Washington,
Gambled over in Spain.
I’m on my way to Frisco town

To knock down my last game…

Knock down my last gaaaame…
Knock down my last game.[3]

"Bob simplesmente se apoderou deste antigo léxico country e transformou as canções em outra coisa. Tony [Garnier] e Bob escreveriam o *setlist* antes de cada show, todas as noites. Havia canções que tocaríamos quase todas as noites, como 'Tangled Up in Blue' ou 'Watchtower'. Elas se tornaram regulares, bem como 'Silvio'. Mas nada era decidido com antecedência. Não é como se os *setlists* fossem compilados antes que a turnê começasse. Eram feitos sempre antes do show, todas as noites."

Larry Campbell juntou-se à Never Ending Tour cinco meses antes de o vermos em Tanglewood. Nascido em 1955, em Nova York, já era bastante conhecido como um versátil músico de estúdio no começo dos anos 1980. Campbell era amigo íntimo de Happy Traum e tocou em seu álbum *Bright Morning Stars* em 1980. Ele trabalhou com Kinky Friedman, Rob Stoner, Shawn Colvin e Edie Brickell antes de receber o telefonema de Jeff Kramer, o gerente de Dylan em Beverly Hills.

Campbell nunca havia se encontrado com Dylan, mas conhecia Tony Garnier há vinte anos. Garnier tocava contrabaixo na banda Asleep at the Wheel antes de se mudar, em 1978, para Manhattan, onde se tornou membro da banda de G.E. Smith no programa de televisão *Saturday Night Live*. Campbell se recorda da cena vibrante em Nova York naquele ano, do renascimento da música country que tinha como centro o Lone Star Café. "Havia toda uma mania do caubói urbano começando a acontecer que era, para a música pop e para a moda, uma triste conjuntura. Mas o resultado disso, no final das contas, é que existiam vários bares de música country em Nova York na época. E se você estivesse naquilo de verdade era uma grande oportunidade para tocar esse tipo de música. O Lone Star Café abriu naquela época." A grande guitarrista de *slide* Cindy Cashdollar se lembra de tocar no Café com Levon Helm e Rick Danko quando tinha vinte e poucos anos. Ela conheceu Dylan no Lone Star.

O Café era o ponto de encontro para os melhores músicos da música de raiz norte-americana, incluindo Garnier e Campbell, Helm, Danko e Richard Manuel, da The Band. Através desses contatos Garnier conseguiu o trabalho com Dylan em 1989. "Então, em 1997, quando Bob procurava por um novo guitarrista", Campbell relata, "bem, Tony me recomendou."

John Stigler Jackson, que fora um sólido guitarrista na banda de Dylan desde

1992, deixou a Never Ending Tour em fevereiro de 1997, após a turnê pelo Japão. Muitos fãs estavam tristes em vê-lo partir, mas Dylan e Garnier enxergavam adiante. “Bob sabia o que eu havia feito com outros músicos”, Campbell se recorda, “mas foi através de Tony, realmente, que eu comecei a tocar com Bob”.

Quando Kramer telefonou para Campbell e convidou-o para um ensaio, o guitarrista hesitou. “Inicialmente eu não queria. Eu recusei porque não queria estar na estrada novamente.” Ele havia acabado de retornar de uma turnê com k.d. lang – uma boa experiência, mas agora estava recebendo várias chamadas dos estúdios de Nova York para trabalhar em gravações e queria se concentrar nisso. Então, quando Kramer ligou e propôs a ele que se juntasse à banda de Dylan, Campbell pensou: “Não, eu não quero fazer isso”.

“Mas então eu desliguei o telefone e disse a mim mesmo: espera um minuto. É Bob Dylan. É alguém com quem eu sempre quis tocar desde que comecei a aprender guitarra e aqui está a oportunidade.” Então ele ligou para o gerente de volta e disse que, na realidade, estava interessado.

O ensaio aconteceria em Manhattan, no final de março. Como Campbell se lembra, não parecia tanto uma audição quanto uma *jam session*. Dylan conversou com ele sobre amigos em comum, sobre os vários instrumentos que Campbell tocava e sobre canções antigas. “A maior parte daquele ensaio era simplesmente tocar. Tecnicamente aquilo não era uma audição. Era apenas para ver, para sentir. Para ver se todos se sentiam bem tocando juntos.” A maior parte do que eles tocaram eram canções de rock e country – tocaram apenas uma ou duas músicas de Dylan.

David Kemper lembra-se daquele ensaio em particular e do que Dylan procurava no novo guitarrista. “Eu aprendi há muito tempo que encontrar um guitarrista que toque guitarra-base é a coisa mais difícil nesta cidade – um guitarrista que tenha tido tempo para entender o papel de um guitarrista rítmico, e dominar esse papel.” Com isso, ele queria dizer um guitarrista que não somente arranhasse acordes. A posição que Larry Campbell foi convidado a ocupar era de guitarrista líder, mas um guitarrista líder “lidera” – melodias, *riffs* e intervalos – somente parte do tempo. Durante a maior parte da canção ele estará mantendo a batida, e a precisão com que faz isso poderá definir o sucesso ou o fracasso de uma banda de rock and roll. “Keith Richards é um incrível músico rítmico. E Larry Campbell é fantástico. Simplesmente lindo. Ele traz algo expansivo para o ritmo, que não é só dedilhado. É a combinação de figuras, linhas e melodias enquanto ele toca o ritmo.”

“E quando conseguimos Larry”, lembra-se Kemper, “eu estava emocionado.

Primeiro pelo homem em si. Uma parte importante de estar em uma banda é como você se relaciona com ela. E como todo mundo, eu me apaixonei por Larry logo de cara. Ele era muito bom.” Mas sua audição, ele se lembra, foi duvidosa. “Sua audição foi terrível. Ele estava nervoso e atrapalhado. E depois ele me disse: ‘Eu tive uma péssima audição.’ Mas ainda assim eu sabia que ele era o cara.”

Dylan viu as mesmas qualidades, e quando a banda caiu na estrada, em abril, Campbell era um deles. Contratar um novo guitarrista era a segunda maior decisão de Dylan em seis meses e agora ele tinha uma banda que agitava, uma das melhores bandas que lideraria. “Três dias de ensaio”, Campbell se lembra, “nada de tocar a música *dele* novamente, e então começamos a turnê. Eu nunca havia tocado a maioria das canções e algumas delas nunca tinha nem sequer ouvido. Eu simplesmente tinha que ir lá e tocá-las.”

Depois de cinco meses e 26 shows após Campbell se juntar à banda, lá estávamos, Benjamin e eu, assistindo a ele aquecer a parte acústica do show debaixo do telheiro em Tanglewood. Depois do último refrão de “Roving Gambler” David Kemper retornou à bateria. Baxter iniciou uma repetitiva figura no bandolim elétrico, Ré maior para Ré sustenido e de volta, quatro compassos, uma sonoridade folk estridente e modal. Então Campbell entrou com uma suave progressão *boogie*, um *walking boogie* contra o zunido do bandolim – totalmente surpreendente e preciso para a introdução de “Tangled Up in Blue”.

Early one morning the sun was shinin’
He was layin’ in bed
Wondrin’ if she’d changed at all
If her hair was still red.[4]

Um emaranhado conto para a audiência de Tanglewood – eles aplaudiam o poeta assim que reconheciam os versos famosos. “Tangled Up in Blue” é provavelmente a canção mais conhecida de *Blood on the Tracks*, o álbum de amor ganho e amor perdido de Dylan, e uma de suas mais memoráveis composições dos anos 1970. Ela havia se tornado uma peça fixa da parte acústica de seu show, uma história antiga que deveria ser contada aos jovens que ainda não haviam nascido quando ela foi concebida.

“Tangled Up in Blue” é um conto sobre uma atração fatal – uma corte que pode ou não ter sido consumada – e sobre a obsessão do cantor com uma mulher que permanece além de seu alcance. O que havia fascinado gerações de ouvintes são a curiosa evolução da narrativa e a sua mudança da perspectiva.

A história de amor é atrativa por si só, mas também o são a maneira como a história é contada e seus pontos de vista, à moda pós-moderna. A canção se inicia *in media res*,[5] com o narrador lembrando-se de sua amada e da profecia de seus pais sobre o término do casamento, a primeira e a última estrofes emolduram um errante conto de amor que se desenvolve nas outras cinco estrofes.

A narrativa segue o processo orgânico da memória em vez da cronologia confortável da ficção. Logo, essas estrofes intermediárias são uma bagunça, estão fora de sequência. Quando ele a conhece, ela está casada – ele nos conta na segunda estrofe. Ele foge com ela, eles seguem para o Oeste, e rapidamente decidem se separar. Mas ela diz a ele que estão destinados a se encontrar de novo, nas ruas de uma cidade sem nome. Na terceira estrofe ele está trabalhando como cozinheiro num acampamento de lenhadores, mas não consegue esquecê-la. Na quarta estrofe ele a reconhece quando ela o atende num bar. Na quinta estrofe eles estão sozinhos na cozinha, lendo certa poesia italiana que o emociona. Na penúltima estrofe ele se recorda de viver com um grupo de pessoas – uma delas é a sua amada – na rua Montague, numa atmosfera similar à do Greenwich Village em 1962: música nos clubes, revolução no ar. Mas então:

He started into dealing with slaves
And something inside of him died.
She had to sell everything she owned
And froze up inside.[6]

Quem são essas pessoas? Até agora ele estava falando em primeira pessoa – *eu* fiz isso e fiz aquilo. Esta mudança para a terceira pessoa sugere que ou *ele* e *ela* são outro casal ou que são o mesmo, transformado de alguma maneira. O trato com escravos (comércio corrupto), e ela vendendo tudo o que possui, coloca o narrador em uma distância tão grande entre ele e sua amada que não é mais possível falar *deles* como sendo *nós*. Então tudo entrou em colapso, ele se recorda, e "ele se retirou". Somente na estrofe final, retornando para onde tudo começou, ele jura que a terá de volta, de algum modo. Afinal – ele confessa nos últimos versos –, os amantes sempre *sentiram* o mesmo um pelo outro, eles apenas tinham pontos de vista diferentes.

Naquela noite em Tanglewood, Dylan simplificou a melodia, bem como a narrativa. Eu notei que, depois de sete ou oito versos, ele abandonou a melodia e desembuchou as palavras em duas notas, a mediante Fá maior e a nota tônica, Ré maior. Ele usava a nota tônica com pouca frequência, geralmente na penúltima

palavra da estrofe. O efeito após duas estrofes era monótono, principalmente porque ele impunha as mesmas duas notas durante seus longos solos de violão entre elas. Este foi o único momento durante os primeiros 45 minutos de show em que eu pensei que Dylan oscilava ou que a banda havia perdido a direção. Eu podia ver que meu filho, que tinha um bom ouvido, estava imaginando se o violão de Dylan estava emperrado ou se ele havia perdido algumas de suas cordas.

Dylan simplificou a história ao narrar o conto inteiro em terceira pessoa e ao deixar de lado as estrofes quatro e cinco – o encontro no bar e a cena em que ela lê para ele poesia italiana. O abreviamento funcionou, já que as duas estrofes não trazem um avanço real para a história. Além disso, ao usar a terceira pessoa durante toda a canção, o cantor não apresenta à audiência a dissonante mudança no trecho da rua Montague: o homem que lida com escravos e a mulher que vende tudo o que possui são claramente os personagens centrais no romance.

Enquanto ouvia essa nova versão da conhecida música eu imaginava: quanto ele havia planejado e quanto era espontâneo? Era preciso ir a alguns concertos e ouvir "Tangled Up in Blue" várias vezes para responder a esta questão. Dúzias de "*Bobcats*", como eram chamados, seguiam Dylan de cidade em cidade pelo prazer de fazer tais descobertas. Eles estavam esperando por "All Along the Watchtower".

QUANDO EU ERA GAROTO e aprendia a tocar blues no violão por meio de discos, e de músicos itinerantes como Linn Barnes e Robbie Basho – que se apresentavam em Dupont Circle em Washington, D.C., e na área de Duck Pond em College Park –, havia meia dúzia de canções que você deveria dominar para poder participar do jogo.

A maioria dessas canções era escrita em Mi ou Lá, mas havia algumas escritas em Dó maior que eram divertidas de tocar, como "Yes, Yes, Yes" (ou "Yass, yass, yass", para rimar com a parte do corpo que aparece na canção) e "Cocaine Blues". Minha mãe logo disse para mim que a primeira era uma canção indecente, muito conhecida na época de sua faculdade – durante a Segunda Guerra – e que não deveria ser cantada para crianças nem para os mais velhos.

Mama bought a chicken,
Thought it was a duck,
Put it on the table with its hind legs up.

Along come sister with a spoon and a glass,
Spoonin' up the gravy from its
Yes, yes, yes![7]

"Cocaine Blues" era tocada por Reverend Gary Davis e por Dave Van Ronk como um *tour de force* no violão, um *talkin' blues* com melodia somente durante o refrão – "*Cocaine, run all around my brain*"[8] – e um cabedal interminável de versos impróprios que zombava do vício em sexo e em drogas.

Woke up this morning
Put on my clothes
Looked in the mirror
And I had no nose:
Cocaine, run all around my brain.[9]

Ninguém que eu conhecia usava cocaína nos anos 1960, então a canção que aprendemos era uma brincadeira engraçada e sem vítimas.

Cocaine's for horses
Not for men.
They say it'll kill me
But they don't say when.
Cocaine, run all around my brain.

Come here, baby, come here quick
This old cocaine 'bout to make me sick
Cocaine, run all around my brain.[10]

Quando Bob Dylan cantou "Cocaine Blues" em Tanglewood – com um sotaque do Oeste, diminuindo o ritmo da canção até que ela rastejasse – não havia nada de engraçado nela. A canção torna-se um grito de dor – a agonia de um debilitado viciado em drogas – quando se retira o seu humor seco. Em vez de falar os versos, ele cantou-os, uma nota por verso, mudando a voz apenas nas mudanças de acorde – e às vezes nem isso. A ênfase geralmente acontecia na segunda sílaba da palavra "*cocaine*", mas Dylan acentuava longa e fortemente na primeira sílaba.

Coh-caine… run all around my brain

E quando ele cantava o refrão – “*Come here, baby, come here quick/ This old cocaine ’bout to make me sick”*– havia terror e súplica reais em sua voz, um pathos terrível em seu apelo. Eu nunca tinha ouvido o verso dessa maneira antes, e apesar de conhecê-lo há muitos anos era a primeira vez que eu o escutava como um autêntico pedido de ajuda.

Quando o último acorde de “Cocaine Blues” fechou a parte acústica do show, um assistente subiu ao palco para ajudar com a mudança de equipamento. Dylan entregou a ele o violão Martin e pegou a guitarra Stratocaster. Kemper sinalizou um andamento com as batidas de suas baquetas e a banda lançou-se na *hard-rock* “Seeing the Real You at Last”, do álbum *Empire Burlesque* (1985).

Well didn’t I risk my neck for you,
Didn’t I take chances?
Didn’t I rise above it all for you,
The most unfortunate circumstances?[11]

O cantor está olhando pela última vez – e de um modo severo – a sua amante, no último momento de seu caso, mas a maior parte do que ele tem a dizer é sobre si mesmo: esgotado e irritável, ele está cheio de problemas e feliz que as coisas entre eles estão quase no fim.

Well I don’t mind a reasonable amount of trouble
Trouble always comes to pass
But all I care about now
Is that I’m seeing the real you at last.[12]

A métrica da estrofe é irregular e o fraseado de Dylan, para que as palavras se encaixassem no compasso, era assombroso. A estrutura da música é um rudimentar *boogie* em Mi – uma boa vitrine para a destreza de Larry Campbell na guitarra.

Na maior parte dessa canção, Dylan cantava apenas duas notas, a subdominante Lá, e uma nota mais alta, uma oitava acima da tônica Mi. Ele cantaria a maior parte da estrofe na nota baixa mais baixa, levantando a voz somente nas rimas do final de verso – na estrofe acima em “*pass*” e “*last*”. Os

críticos chamam isso de "*upsinging*"[13] de Dylan, e nesse caso havia variação suficiente apenas – o cantor voltando, às vezes, à melodia – para evitar o tédio. Dylan estava usando a voz não como um recipiente melódico e sim como um instrumento rítmico, como a caixa de Kemper ou os golpes de Campbell na guitarra. Ele estava cortando madeira com ela.

Campbell teoriza que os dons literários de Dylan são tão profundos que limitaram o espectro musical de suas composições. Há um limite para a complexidade que uma canção pode carregar. "Há canções que evocaram tantas coisas diferentes em tantas pessoas, fontes emocionais profundas que outros compositores nunca alcançaram. 'Boots of Spanish Leather', uma canção como essa. Há um espectro emocional que você pode convocar dos vales escondidos e das fendas de sua psique que você raramente visita."

"Este é o poder que ele tem que ninguém com quem já trabalhei tem. E eu não sei se é intencional, se ele sai por aí dizendo 'eu vou atingir as pessoas em um nível emocional que ninguém mais já atingiu'. Mas este é realmente o seu poder. A parte musical? Bem, eu penso que se tivesse direcionado sua atenção e criatividade apenas para a parte musical, ele teria se tornado outro Charlie Parker ou Miles Davis – um músico completamente inovador –, mas ele não fez isso. Seu lado musical é esse: ele transformou uma habilidade musical crua, visceral – habilidades básicas –, em algo artístico e acessível. Se ele tivesse um domínio maior do lado musical eu não acredito que seu trabalho seria tão acessível quanto ele o fez."

Curvando-se, absorvendo os aplausos como se absorvesse a luz do sol, Bob Dylan parecia muito feliz, como um homem que está guardando um bom segredo. "Obrigado a todos!" Sua apresentação dos membros da banda foi breve, mas cordial: "Na guitarra, esta noite – deem a ele uma salva de palmas –, Larry Campbell! Na bateria, David Kemper. No baixo, Tony Garnier. E Bucky Baxter toca a guitarra *steel*!" A apresentação dos músicos significava que o show principal estava quase no fim. Eles haviam tocado nove canções – mais de uma hora de show. Certamente ele cantaria "All Along the Watchtower", uma canção que tocara sem falta, como um amuleto, por sete anos – algo em torno de setecentas apresentações de seu show padrão –, e então cantaria três ou quatro canções durante o bis.

Mas Dylan é um homem de segredos e surpresas. A décima e última música de seu show não era "Watchtower" e sim a clássica "This Wheel's on Fire", a reflexão sobre memórias e promessas que escreveu com o baixista Rick Danko em Catskills, em 1967.

If your mem'ry serves you well,
We were goin' to meet again and wait,
So I'm goin' to unpack all my things
And sit before it gets too late.[14]

Uma lenta canção de rock que evolui de uma escala menor para uma maior. A melodia era pesada, com a ululante guitarra *steel* de Baxter liderando os versos. A melodia ricamente trabalhada de Danko potencializava as letras apocalípticas de Dylan – Danko, um homem amável marcado pela morte, um viciado em cocaína cujo coração pararia de funcionar antes que ele completasse sessenta anos. Baxter e Campbell cantavam a harmonia durante o refrão.

This wheel's on fire
Rolling down the road,
Best notify my next of kin
This wheel shall explode.[15]

Conforme o show aproximava-se do fim, Dylan usava mais e mais a voz, cantava mais notas. Agora ele usava todo o seu alcance vocal, oito notas a partir da tônica alcançando uma oitava acima. Isso era o máximo que ele conseguia fazer depois de uma vida inteira cantando. Ele cantou a melodia de Danko vigorosamente e de modo comovente – não exatamente bonito –, e o esforço necessário parece ter tirado sua atenção da letra.

"This Wheel's on Fire" não é uma composição longa, tem apenas três estrofes, mas ainda assim ele deixou a segunda de fora, aquela que identifica o ouvinte como uma mulher cuja memória pode servi-la bem. Ele havia planejado amarrar o laço dela num nó e escondê-lo em sua bolsa – como um truque, algo sem importância. Em vez do laço, o cantor escondeu a estrofe inteira, sem grandes perdas, e repetiu a primeira depois da terceira – como se cantasse em círculos –, nos trazendo de volta ao início, quando a canção era sobre *nós*, Bob Dylan e sua audiência, unidos num "Eternal Circle", num ciclo eterno.

If your memory serves you well
We will meet again someday…[16]

---

1 "Eu sou um jogador errante/ Apostando por toda parte./ Onde quer que eu veja um maço de cartas/ Eu

coloco meu dinheiro.”

2 “Coloco meu dinheiro…/ Coloco meu dinheiro.”

3 “Eu apostei em Washington,/ Apostei pela Espanha./ Estou a caminho de Frisco/ Para jogar minha última partida…// Jogar minha última partida…/ Jogar minha última partida.”

4 “De manhã cedo o sol brilhava/ Ele estava deitado na cama/ Imaginando se ela havia mudado/ Se seu cabelo continuava vermelho.”

5 Técnica literária em que a narrativa se inicia no meio da história.

6 “Ele começou a lidar com escravos/ E algo dentro dele morreu./ Ela teve que vender tudo o que possuía/ E congelou por dentro.”

7 “Mamãe comprou uma galinha,/ Achando que era um pato,/ Colocou-a na mesa com as patas para cima./ Veio minha irmã com uma colher e um copo,/ Tirar o molho de seu/ Sim, sim, sim!”

8 “Cocaína, correndo solta em meu cérebro.”

9 “Acordei esta manhã/ Vesti a roupa/ Olhei-me no espelho/ E não tinha nariz:/ Cocaína, correndo solta em meu cérebro.”

10 “Cocaína é para cavalos/ Não para homens./ Eles dizem que ela vai me matar/ Mas não dizem quando./ Cocaína, correndo solta em meu cérebro.// Venha aqui, *baby*, venha rápido/ Esta velha cocaína está prestes a me fazer mal/ Cocaína, correndo solta em meu cérebro.”

11 “Bem, eu não arrisquei meu pescoço por você,/ Não assumi riscos?/ Não aguentei tudo por você,/ As piores circunstâncias?”

12 “Eu não ligo para uma quantia razoável de problemas/ Os problemas sempre passam/ O que realmente me importa agora/ É finalmente estar vendo o seu verdadeiro eu.”

13 “Sobrecanto” ou “elevação do canto”.

14 “Se sua memória lhe servir bem,/ Vamos nos encontrar novamente e esperar,/ Então eu vou desempacotar minhas coisas/ E me sentar antes que fique tarde.”

15 “Essa roda está pegando fogo/ Rolando estrada abaixo,/ Melhor avisar minha família/ Essa roda vai explodir.”

16 “Se sua memória lhe servir bem/ Nos encontraremos novamente algum dia…”

14. O bom segredo

DYLAN TINHA UM ÁLBUM DE NOVAS CANÇÕES. Este era o bom segredo, e não poderia ser guardado por muito tempo. Enquanto assistíamos ao concerto, cópias de *Time Out of Mind* estavam sendo enviadas para editores, críticos, radialistas e jornalistas, de costa a costa.

Ele havia começado a escrever letras em 1996 – provavelmente antes –, e em dezembro daquele ano leu-as em voz alta para seu amigo Daniel Lanois, o músico franco-canadense que havia produzido *Oh Mercy* em 1989. "As letras eram duras, eram profundas, eram desesperadas, eram fortes", Lanois se lembraria depois. Ele então convidou Dylan para vir a Oxnard, Califórnia – uma cidade portuária a uma hora de distância do norte de Los Angeles –, para um antigo teatro que estava alugando e onde instalou o equipamento de gravação.

A arquitetura da vizinhança tinha certa semelhança com a Espanha colonial, então Lanois chamava o antigo teatro de "*teatro*". "É onde fizemos as demos de *Time Out of Mind*, e dessas primeiras gravações surgiram coisas lindas como aquela versão de 'Can't Wait', que eu acho que tem algo estrondoso… Bob em meu gracioso piano Steinway da virada do século, que tem um baixo formidável; eu com minha guitarra Les Paul Goldtop de 1956; e Pretty Tony [Mangurian] na bateria." Mangurian tocou um ritmo sexy, uma batida hip hop, e Dylan veio com um estilo gospel, proferindo a letra em intervalos sincopados sobre os acordes de piano. O engenheiro de som, Mark Howard, recorda-se que "os pelos do meu braço se ergueram, era assombroso. Felizmente eu estava gravando, então consegui registrá-la… Nós pensávamos: 'Nossa. Se for alguma coisa nesta linha, este álbum vai ser inacreditável.' E foi assim que tudo começou".

O processo se iniciou de um modo muito simples, com a ideia de um trio: Dylan, Lanois (um excelente violonista) e um baterista. Nesse antigo teatro cheio de eco eles poderiam gravar *loops* de som baseados nos discos de 78 rotações, das décadas de 1930 e 1950, de Charlie Patton, poderiam construir faixas a partir dessas gravações de blues.

Em meados de dezembro, os músicos estavam preparados para gravar em Oxnard. Howard se lembra: "Nós estávamos conseguindo sons incríveis naquele antigo teatro, tínhamos todo o equipamento instalado, uma atmosfera incrível com projetores 16mm e bolhas espelhadas, e então Bob disse: 'Sabe de uma

coisa – não consigo trabalhar tão perto de casa. Eu tenho minha família lá, não posso trabalhar lá. Quero gravar o álbum em Miami.' O *polo* oposto, não é mesmo?"

Então Lanois e Howard embalaram o equipamento – as guitarras antigas, microfones e amplificadores, as fitas de *loops* dos anos 1930 e 50 –, colocaram no caminhão junto com algumas motocicletas e dirigiram da Califórnia até a Flórida, para preparar o estúdio Criteria, em North Miami.

Do encantador "*teatro*" de Oxnard – onde Lanois havia encontrado uma aura tão mágica para a gravação das fitas demos – até o Criteria Recording Studios, na rua 149 Nordeste, Miami, a distância era cósmica. Isso veio a simbolizar um rompimento estético entre Dylan e Lanois que trouxe vantagens e tormentas. Que resultou numa obra-prima, poucos duvidam. Que foi construída em cima de drama, de palavras cruéis e silêncios glaciais em estúdio é uma questão de opinião, memórias e impressões de uma dúzia de músicos, engenheiros e produtores que testemunharam a criação de *Time Out of Mind* – um estudo de como artistas colaborativos criam arte a partir do caos.

A escolha de Dylan pelas salas de concreto do Criteria Studios mandava uma dura mensagem para Lanois e seu engenheiro. "Criteria é um grande, um enorme estúdio de som completamente branco, sem nenhuma vibração… ele simplesmente não soa bem de forma alguma", Howard se recorda. De uma hora para outra ele foi de um espaço onde a acústica era perfeita e ele poderia conseguir qualquer efeito que quisesse, para um local em que precisava lutar para alcançar qualquer tipo de sonoridade. E em poucos dias haveria mais de doze músicos tocando de uma só vez naquele lugar estéril.

A história de como *Time Out of Mind* evoluiu da visão modesta, romântica do teatro de Daniel Lanois até a "corpulenta" câmara de eco chamada "Atlantic Studios South" – onde James Brown gravou seus discos, a The Allman Brothers Band gravou os seus e Eric Clapton gravou "Layla" – é um drama com uma grande lista de personagens e muitas crises.

Quando os ensaios começaram na segunda-feira, dia 13 de janeiro, a companhia incluía a banda de turnê de Dylan – David Kemper, Bucky Baxter, Tony Garnier –, o baterista/pianista Tony Mangurian e o baterista Jim Keltner. Nos primeiros dias, Dylan arranhou o violão, rabiscou letras e não cantou uma nota.

Ele estava sendo assombrado pelo espírito de Buddy Holly, o jovem gênio do rock and roll nascido em Lubbock, Texas, cinco anos antes de Dylan. Ele havia tido contato visual com Holly quando este tocara no Duluth Armory em 31 de janeiro de 1959, dois dias antes que Holly falecesse, aos 22 anos, em um

acidente de avião. Agora no carro, a caminho do estúdio, Dylan ouviu a canção "Rave On", de Holly, tocando no rádio. Cruzando o salão de entrada, ele ouviu gravações de Buddy Holly, e quando entrou no estúdio alguém estava tocando um cassete de "That'll Be the Day".

"E isso aconteceria dia após dia", Dylan recorda-se. "Frases de canções de Buddy Holly apareciam do nada. Era algo fantasmagórico… ficava em nossas mentes… o espírito de Buddy Holly devia estar em algum lugar, apressando as gravações de algum modo."

Talvez Dylan estivesse imaginando o que Holly poderia ter escrito caso tivesse vivido e envelhecido. "Eu fico muito meditativo às vezes", ele disse a um repórter, "e essa única frase passava por minha cabeça: *Trabalhe enquanto o dia durar, pois a noite da morte vem quando nenhum homem pode trabalhar*. Eu não me recordo onde a ouvi. Eu gosto de pregações, escuto muitas pregações, então é provável que tenha ouvido isso em alguma delas. Talvez nos Salmos, aquilo me pegou e não me deixava ir embora." O verso é do Evangelho de João, 9:4: "Convém que eu faça as obras daquele que me enviou, enquanto é dia; a noite vem, quando ninguém pode trabalhar."

Jim Keltner conta: "Em *Time Out of Mind* Bob escolheu a mim e um monte de outros caras, especificamente. Eu me lembro de uma noite, talvez já na primeira noite, em que ele me perguntou: 'O que você acha de Jim Dickinson nesta gravação?' E eu disse: 'Nossa, é um grande nome.'" Dickinson era um tecladista de rock veterano que havia tocado com os Rolling Stones, Ry Cooder, Carl Perkins e Furry Lewis. Ele poderia entrar em sintonia com Buddy Holly, se fosse preciso. Dylan tinha uma imensa admiração por ele e confiava em sua opinião. "No dia seguinte", Keltner continua, "Jim Dickinson estava lá. Bob estava pensando sobre o som. Ele convocou [o guitarrista] Duke Robillard, [o organista] Augie Meyers, todos esses caras." Eles eram distintos músicos de estúdio de Nashville, então era possível perceber para onde Dylan pretendia ir. A postura de Dylan era não dizer às pessoas o que tocar, mas, em vez disso, cercar-se de músicos que poderiam tocar o que ele queria.

Eles gravaram no que era conhecido como "a grande sala" do estúdio. Dylan sentou-se num canto de frente para o baterista enquanto o resto dos músicos formou um semicírculo em volta da bateria.

Para o engenheiro, a acústica era um fardo, mas isso logo começou a ser um problema menor diante dos desafios que o compositor apresentava aos músicos. Enquanto Dylan trabalhava numa canção, ele tentava estrofes em diferentes tons para descobrir quais se encaixavam melhor em sua voz e ao tom da canção. "Então ele estava tocando em Ré", lembra Howard, "e agora ele fazia em Mi, e

os músicos precisavam mudar subitamente todo o mapa de acordes. E muitas pessoas não conseguiam fazer isso na hora. Mas Dylan esperava que você simplesmente soubesse. Ele conhecia cada acorde, era realmente muito bom nesse tipo de coisa." Alguns músicos não conseguiam acompanhá-lo.

Eles gravaram uma canção. Então Howard, Lanois e Dylan foram até a cabine de som escutar a fita. "Estava por todo lugar – as pessoas tocando as notas erradas", Howard recorda. "Soava tão pesado, era horrível. Então Dan [Lanois] disse aos músicos: 'Se vocês não conseguirem fazer as mudanças – se não conseguirem compreendê-las –, então simplesmente não toquem; esta é a lei. Não cometam o erro, porque teremos poucas chances e nunca se sabe quando será o *take* certo.'" Dylan odiava ter que se repetir, e tinha grande fé no primeiro e segundo *takes* durante o processo de gravação.

"Qualquer um que já trabalhou num estúdio sabe isso", explicou o falecido Jim Dickinson. "Que a primeira gravação é mágica. E se você não consegue o resultado que quer no segundo ou terceiro corte, então chegará até o sétimo ou oitavo. Vai ladeira abaixo até que dê certo. E depois de todos terem aprendido a canção, é claro, ela vira outra coisa – o que não interessa, de maneira alguma, a Bob Dylan."

"Você tem uma sala cheia de músicos", Keltner acrescenta, "alguns que Daniel quis que estivessem lá e alguns que Bob quis que estivessem lá. Então acontecia essa dinâmica curiosa." Os músicos se deram muito bem, mas existia uma clara tensão entre Dylan e Lanois.

Dickinson acreditava que Dylan tinha negócios inacabados com Lanois, um conflito que não havia sido resolvido, iniciado na época de *Oh Mercy*. "Eu não acho que Bob estava feliz com *Oh Mercy*. Acho que se sentiu controlado. Tenho a impressão de que ele pensa que o álbum soa forçado – para mim soa dessa forma."

Existe um incidente violento que Dylan menciona friamente em *Crônicas* – quinze anos após o ocorrido –, quando ele e o produtor de *Oh Mercy* bateram cabeça por causa do tom da canção "Political World". Dylan queria uma balada com uma batida mais fraca, Lanois queria uma sonoridade funk. Dickinson conta sobre Lanois "esmagando o dobro, esmagando-o na frente de Dylan" quando as palavras não serviam mais para expressar seu ponto de vista. Então, oito anos depois, eles estão em Miami gravando *Time Out of Mind* e Dylan está pedindo por certo tom – Dickinson recorda-se – e Lanois está brigando por causa de ninharias. Dylan pega o dobro pelo pescoço e começa a balançá-lo ameaçadoramente, "e acho que somente eu e Mark Howard, de todos os que estavam na sala, sabíamos da história".

De todos os músicos daquela sessão celebrada, Jim Dickinson era o mais talentoso contador de histórias. Dickinson lembrou-se de que quando os assistentes de Dylan buscaram-no no aeroporto de Miami na quinta, um guarda-costas leu para ele um protocolo que dizia respeito ao espaço ao redor de Bob Dylan. “Não olhe para ele ou fale com ele, não fique em seu caminho etc.”, regras que ele achou esquisitas, já que conhecia Dylan socialmente e não sonharia em incomodá-lo.

Então, na primeira noite, Dylan viu o enorme músico de barba grisalha fumando um baseado no estacionamento do Criteria, aproximou-se dele com os olhos arregalados e disse – fingindo surpresa: “Ei, você não costumava tocar com Sleepy John Estes?” Estes era uma verdadeira lenda, um violonista e cantor de blues narcoléptico que havia sido famoso nos anos 1930 e redescoberto durante o *revival* da música folk nos anos 1960. Fazia vinte anos que ele estava morto, mas Dickinson realmente *havia* tocado com Sleepy John, então o comentário de Dylan era uma espécie de elogio indireto, provocando o pianista por causa de sua idade e ao mesmo tempo admitindo que ele era – por tabela – uma lenda.

“Então o que eu deveria fazer? Afastar-me dele?”

E daquele momento em diante Dylan e Dickinson conversaram livremente. O pianista acreditava que uma das razões pelas quais ele foi convidado para ir a Miami era facilitar a comunicação, por conta de ela ter se tornado tão extenuada entre o produtor e o cantor. Dickinson explicou como “há dois momentos no processo de gravação em que o produtor tem um sutil, porém real, controle do momento: na conversa que antecede a gravação – quando o produtor diz ‘Estão prontos?’ ou ‘Vamos lá!’ ou algo assim. Lanois nunca assumiu esse momento. Ele nunca falou com Dylan antes da gravação”. O outro momento se dá depois que o grupo ouviu a primeira gravação da canção. “Numa sala de controle é o protocolo. É quando o produtor pergunta: ‘O que vocês acham?’ Ou: ‘Devemos fazer mais uma vez?’ E de novo Lanois nunca falou.”

Dylan e Lanois não falaram um com o outro por dias – como lembra Mark Howard –, então o engenheiro levava recados para cima e para baixo. Dylan e Howard estavam sentados à mesa de som e Dylan perguntou: “O que está gravado nesta faixa?” E Howard falou: “É a sua guitarra.” Dylan disse a ele para aumentar o volume. E então perguntou: “E nessa?” Quando o engenheiro falou que era a guitarra de Lanois, Dylan pediu a ele que apagasse. Naquela altura, Howard se lembra: “Dan entrou e disse ‘Nossa, isso ficou ótimo!’ E Bob virou-se para mim, com Dan parado ali do lado, e falou: ‘Você ouviu alguma coisa?’ Era uma espécie de brincadeira, mas era intensa.”

De acordo com Dickinson, existiam três canções na sessão que estavam gravando. Os músicos – incluindo os dois Jim – estavam ouvindo a primeira versão da terceira canção. “E novamente o silêncio. Então Dylan virou-se para nós e disse: ‘O que você acha, Jim?’ Bem, Jim *Keltner* respondeu instantaneamente. E depois de Keltner dizer tudo o que tinha para dizer, Dylan virou-se para mim e disse: ‘Não, eu estava falando com ele’, e apontou para mim. Então eu disse a Dylan o que pensava, justamente o que eu não deveria fazer.” É isso, os músicos contratados geralmente não estão envolvidos no processo de criticar uma gravação. Dickinson não especificou exatamente qual era a canção em questão, mas “eu disse a ele o que eu teria dito caso fosse o produtor. E o negócio é que isso estava acontecendo bastante”.

Mais tarde, naquela mesma noite, o velho pianista foi até o quarto de hotel de Lanois para amenizar a situação. “Era tão esquisito que estivéssemos em hotéis diferentes, e que eles nos buscassem num ônibus. Era realmente algo exagerado. De todo modo, eu fui até o quarto de Dan e disse: ‘Olha, cara, eu sei que não devia ter falado aquelas coisas, mas era *Bob Dylan* e ele me perguntou…’”

Lanois respondeu que as desculpas não eram necessárias. “Não, não”, ele insistiu, agitando seu negro cabelo encaracolado, “essa é, obviamente, a razão pela qual ele reuniu todos nós aqui [cinco bateristas, quatro guitarristas, dois tecladistas etc.], não se preocupe com isso.” E então Lanois fez uma piada, levantando os olhos e colocando as costas da mão na testa. “Oh, querido”, ele lamentou, “Bob fala com *você*, e não fala *comigo*. Ele pensa que eu sou uma metida a besta.” Lanois é uma década mais jovem que Bob Dylan.

E Dickinson disse: “Bem, talvez. Eu não sei.” Ele estava fascinado pelo modo como Dylan conseguia controlar todos esses músicos, tantos egos e personalidades matraqueando ao seu redor, em uma situação que sempre parecia estar à beira de um pandemônio. “Eu havia observado um pouco das sessões de gravação de *Shot of Love* com Keltner, então tinha uma ideia do que estava por vir. Você teria que estar pronto a qualquer instante. Aquela sessão foi como uma hora e meia de puro caos e então cinco minutos de uma bela clareza. E eram, em média, doze os músicos no estúdio.” Dylan, Lanois, Dickinson, Garnier, Baxter, o organista Augie Meyers, os guitarristas Duke Robillard e Robert Britt e a guitarrista de *slide*, Cindy Cashdollar. Havia então o corpo de bateristas. Dylan aprecia percussão. “Havia três baterias *completas*!” Depois que Kemper foi para casa, Jim Keltner, Brian Blade, Tony Mangurian e Winston Watson formavam o pelotão da bateria. “São doze músicos tocando, é algo… orquestral. E sem uma tabela de acordes. Não deixariam você fazer uma tabela. Um dos caras de Nashville e eu estávamos fazendo tabelas clandestinamente; Dylan viu que

estávamos fazendo e não nos impediu, apesar de eu ter sido avisado de que ele poderia fazer isso."

Eric Andersen havia observado, há muito tempo, a tendência de Dylan de criar "essas situações de caos controlado, onde ninguém brilha de verdade. Todo mundo está um pouco fora de sintonia e você só irá gravar um ou dois *takes* – você pode aprender todos os acordes ou não. E então, pronto, está tudo acabado. Então ninguém realmente consegue criar algo, se destacar. E o que motiva isso é: ele sair por cima. Então isso pode ser fruto de insegurança. Mas ser famoso *e* inseguro? É uma combinação estranha".

"Havia muita força naquela sala", Dickinson se lembra carinhosamente, "pessoas de certa idade… muita mortalidade ali." Havia Jim Keltner, de Tulsa – que tocou com John Lennon, B.B. King e Eric Clapton –, que vinha contribuindo com os álbuns de Dylan há 25 anos. Dickinson o chamava de "um deus da música", e agora ele "estava tocando com o coração", dada sua devoção a esta música. O organista Augie Meyers, do Texas, um sobrevivente da pólio, havia aprendido a tocar sozinho, amarrado ao piano de sua avó como contrapeso, tentando voltar a andar. Ele havia provido o som do quinteto de Doug Sahm por trinta anos. Dylan o chamava de "o exemplo brilhante de um músico". O guitarrista de blues Duke Robillard havia acompanhado Jimmie Vaughan no The Fabulous Thunderbirds. A jovem Cindy Cashdollar havia "reinventado" a guitarra *steel*. Uma loira impressionante com seus trinta e tantos anos, ela era a única mulher entre os músicos.

Ela se lembra de sua primeira impressão "entrando naquele estúdio – parecia uma garagem, mas não no sentido espacial. Um monte de quadrados e concreto. Não me senti confortável. Meu primeiro pensamento foi que era um lugar frio, mas tudo bem, muitos músicos incríveis vieram até aqui e este foi o estúdio escolhido". A música e os músicos forneceriam toda a receptividade necessária. "Quando todos começaram a se preparar para as gravações, as coisas fizeram sentido, como se fosse um motivo a mais para gravar ali."

Cashdollar era tão fortemente afetada pelas letras das canções – ouvindo-as pela primeira vez – que era um desafio concentrar-se no que estava tocando. "Ah, é difícil porque você está ouvindo esta linda canção. Eu estou ouvindo emocionalmente, mas também estou ouvindo para onde as letras estão indo, bem como o que eu posso fazer por elas. Você não pode separar as coisas, você tem de se abrir para tudo o que está acontecendo."

"Todas as canções estavam vindo de um lugar muito pessoal. Então você as escutava com o coração, tentando sentir o que deveria tocar – fazer as duas coisas ao mesmo tempo, mas sem pensar. E Daniel Lanois não queria que as

pessoas realmente *tocassem*, sabe?" Ele pediu aos músicos para evitarem ornamentações, o que ele queria era uma textura e uma atmosfera.

Ela se lembra de uma passagem na canção "Not Dark Yet" na qual a voz de Dylan e sua guitarra se combinam de forma espontânea, perfeita, e como isso "simplesmente aconteceu". Nessa faixa ela pôde distinguir seu próprio som na mixagem, mas na maior parte do tempo "a contribuição parecia estar vindo de *todo mundo* no momento em que essas gravações aconteciam porque era mais sobre textura do que sobre instrumentos tocados individualmente. Agora, ouvindo o CD, eu penso *isso somos todos nós"*.

"Você consegue imaginar todas essas pessoas tocando juntas? Dois instrumentos de cada, como a arca de Noé. Duas baterias, *duas* guitarras *steel*! E todos ouvindo o que os outros tocavam. Tente imaginar: 'Ele está tocando baixo? Devo tocar mais alto? Devo tocar acima ou abaixo do vocal?'" Quando ela ouviu o CD finalizado, nove meses depois, ele soou exatamente como soava enquanto o gravavam. "Como aquela sala. Foi como estar em meu cantinho ali, sentada em minha cadeira. É como reviver tudo de novo. Sonoramente este álbum é incrível."

E o que tornou isso possível? O produtor? Os engenheiros?

"Bob Dylan. Eu estava impressionada com sua cortesia durante todo o processo. Ele era extremamente generoso, querendo a opinião dos outros quando ouvíamos a gravação. Ele estava genuinamente interessado no que os músicos sentiam e pensavam naquele momento. Aquilo realmente me impressionou porque alguns artistas não são assim."

O próprio Dylan confessou depois que aquela sessão estava repleta de dificuldades. Ele disse a Mikal Gilmore, da *Rolling Stone*: "As faixas foram regravadas mais do que algumas poucas vezes, e as pessoas se frustraram. Eu fiquei frustrado. Sei que Lanois ficou frustrado." Os músicos que foram escalados eram de primeira linha e "tiveram a atitude correta com essas canções. Mas apenas não conseguimos… Eu me senti extremamente frustrado porque não consegui nenhuma das canções no tempo acelerado que eu queria… Era complicado tentar comandar aquele navio". De acordo com Jim Dickinson, não houve conflito no estúdio, exceto a tensão entre Dylan e o produtor.

Cashdollar, bem como Dickinson, Meyers e outros, estava surpresa com a facilidade que Dylan mudava de um tom a outro, sem o capotasto, no violão – e por razões diferentes das que geralmente motivam um vocalista a mudá-lo. Muitos cantores escolhem certos tons que se ajustam ao seu alcance vocal. Dylan às vezes escolhia um tom só por conta do modo como fazia a canção soar, para conseguir uma cor particular ou certa qualidade tonal.

Acima de tudo ela estava atônita pela concentração de Dylan, minuto a minuto, sua atenção aos sons e às emoções das pessoas dentro do estúdio: isso criava um campo de força na sala, ao seu redor. “Ele não perdia nada. Com todos esses músicos tocando juntos – e ele cantando –, ainda assim ouviria uma linha de guitarra, a perceberia, e diria para o cara: ‘Você poderia tocar num registro mais alto?’ Em determinado momento ele veio até mim e me disse: ‘Tinha alguma coisa de Don Helms no que você estava tocando!’ Eu estava surpresa que com todas as pessoas que ele estava ouvindo [inclusive duas guitarras *steel*] ainda conseguisse perceber coisas como essa.” Don Helms tocava guitarra *steel* para Hank Williams na década de 1940. “Não é segredo que Dylan sabe tanto sobre a história da música que consiga referir-se a músicos e estilos específicos.” Ele iria até Duke Robillard e citaria um certo guitarrista, B.B. King, John Lee Hooker ou Roy Buchanan, se quisesse uma mudança no tom ou na sincopação.

“Ele era tão cônscio de tudo o que acontecia, o tempo todo, que me senti confortável em sua presença desde a primeira reunião. Para alguns artistas você só é uma abelha operária, faz sua parte e pronto. Mas Bob Dylan estava muito envolvido conosco em todo o processo, pessoal e profissionalmente, eu acho. Esta é a minha visão.” Esta também foi a visão de Jim Keltner sobre o assunto. Ele passava por uma crise pessoal no Ano-novo. “Bob estava me ajudando, conversando comigo… havia muita coisa acontecendo durante essa gravação.”

DICKINSON OUVIU DYLAN DIZER que estava trabalhando em parte do material de *Time Out of Mind* desde o início dos anos 1990. “Ele estava em turnê mas não tinha um show forte, e disse que havia chegado a um ponto em que havia muitas canções de Bob Dylan, que era o suficiente – que estava ficando confuso para todos. Então ele disse para seu gerente Jeff Kramer que estava escrevendo canções, mas que não iria gravá-las.” Foi nessa época que ele gravou os dois álbuns de músicas folk tradicionais, *Good as I Been to You* (1992) e *World Gone Wrong* (1993), com o violonista/ violinista David Bromberg em sua garagem em Malibu. “Era uma grande frustração para o gerente ouvir isso.” Mas então Dylan começou a enxergar pessoas cada vez mais jovens em sua audiência. “E percebeu que uma nova audiência merecia um novo material.”

Dickinson ficou impressionado ao notar, no estúdio, que as letras de Dylan eram todas escritas a mão em folhas de caderno, como se ele tivesse escrito as canções numa sala de aula. Ele talvez estivesse trabalhando nelas por cinco ou seis anos, e *continuava* trabalhando nelas enquanto eram gravadas. O seu técnico de guitarra carregava três arcas cheias de parafernália, instrumentos, cordas,

ferramentas, gaitas e um baú com a tampa plana que Dylan usava como mesa.

Ele escrevia com a mão esquerda – seu cotovelo curvado para fora – e com um lápis, porque estava apagando palavras e versos e os reescrevendo. Realmente tocou seu amigo observar isso porque ele tinha visto tantos astros do rock vagabundeando pelo estúdio com seus cabelos lisos nas costas e com os originais datilografados e impressos que seu assistente acabara de xerocar para eles. Isso era mais pessoal. "Eu penso que, para ele, o que importa são as canções."

Um álbum é tão bom quanto suas melhores canções, com algumas notáveis exceções – álbuns "temáticos" como *Sergeant Pepper*, *Blue* e *Blood on the Tracks* – em que a coleção torna-se maior do que a soma de suas partes. Muitos fãs acreditam que *Time Out of Mind* é um desses álbuns – um dramático ciclo de canções sobre envelhecimento, amor e perda, em que a letra de uma balada sobre angústia continua na letra da próxima balada, chega ao clímax na sétima faixa e vagarosamente se descomprime num irônico desenlace.

No início do ciclo, na canção "Love Sick", nós encontramos o cantor "*walking through streets that are dead*"[17] e pensando em sua amada, doente de amor, mas irremediavelmente preso em suas garras. A próxima, "Dirt Road Blues", parece tratar do mesmo personagem descendo a rua, e então andando para lá e para cá, torcendo para que seu amor volte para ele, caminhando "*until his eyes begin to bleed*",[18] mas ainda procurando pelo lado bom do amor. Na terceira canção, "Standing in the Doorway", o amante está caminhando por uma noite de verão, lamentando que a mulher deixou-o chorando "*in the dark land of the sun*",[19] e assim por diante.

Para cada fã que abraça todo o ciclo de canções há outro que pula as faixas mais sentimentais, mais redundantes ("Til I Fell in Love with You", "Make You Feel My Love"), para chegar às melhores. Pelo menos três canções em *Time Out of Mind* justificam os aplausos e os louros que vêm se acumulando sobre o álbum desde o seu lançamento, no verão de 1997: "Tryin' to Get to Heaven", "Not Dark Yet" e "Cold Irons Bound". E existe outra canção tão boa quanto qualquer uma dessas, tão boa quanto qualquer coisa que ele escreveu em 35 anos de versificação, uma canção chamada "Mississippi", que não chegou a ter uma versão final neste álbum.

Como Jim Dickinson disse, para Dylan "o que importa são as canções", e talvez, indo ainda mais longe, a *poesia* das canções – as escolhas que ela inspira a fazer no estúdio são misteriosas, peremptórias e algumas vezes exasperantes para os produtores e homens de negócios. Durante a gravação de *Infidels* ele deixou de fora "Blind Willie McTell" e "Foot of Pride", talvez as melhores

canções que as sessões renderam. Quando seu amigo Larry Sloman expressou perplexidade e desânimo a respeito dessa decisão, Dylan respondeu que era somente um álbum – "ele havia feito dúzias" deles e um a mais ou a menos não importaria muito.

Então o que importava? A poesia importava, bem como sua apresentação dramática.

Parece bizarro que "Mississippi" fosse boa demais para se encaixar no álbum em produção e tivesse que ficar na gaveta por quatro anos antes que Dylan tentasse gravá-la novamente (em *Love and Theft*). Mas em quais outros motivos podemos pensar? A canção explora todos os temas e questões que impulsionam as outras canções do álbum – desassossego, solidão, culpa e o sentimento desesperado de estar sendo enganado. O narrador é o mesmo viajante cansado do mundo, se aproximando do fim de sua jornada. Mas no andamento moderado de "Mississippi", ele nos oferece algo levemente diferente: uma apologia. É uma clássica apologia (defesa da vida de alguém) que não é uma admissão de culpa, mas, em vez disso, uma explicação das ações e dos sentimentos de alguém. O refrão, *"Only one thing I did wrong, stayed in Mississippi a day too long"*,[20] é uma citação de uma canção espiritual afro-americana chamada "Rosie", e Rosie aparece como o segundo personagem no drama da canção de Dylan.

"Minhas canções", Dylan disse a Jon Pareles, do *New York Times*, naquele ano, "o que as torna diferentes é que existe um alicerce para elas. Esta é a razão de elas continuarem por aí". Ele é um instrumento da tradição da música folk. "Elas repousam numa forte fundação, e, de modo subliminar, é isso o que as pessoas estão ouvindo." O tema de "Mississippi" é atemporal, então Dylan o construiu sobre uma antiga canção atemporal.

A apologia é o refrão e o refrão é a apologia para a qual ele deve retornar novamente e novamente – do mesmo modo que na velha canção espiritual. Ele realmente não fez nada de errado a não ser demorar-se demais num lugar, quando a conduta correta seria seguir em frente. Ainda assim existem outras coisas para prestar conta, para explicar, certos arrependimentos e tristezas: "*Got nothing for you, I had nothing before/ Don't even have anything for myself anymore…*"[21]

O outono recai sobre ele. Ele está andando no meio das folhas secas, como um desconhecido invisível, cheio de remorso.

So many things that we never will undo
I know you're sorry, I'm sorry too.[22]

Quando Dylan canta esses versos simples, acima do dedilhado de um acorde maior, há tanta ternura em sua voz que você percebe que ele está cantando aquilo de todo o coração, como se essa fosse a primeira e única chance que ele terá para resolver a situação. Mas o poema não termina ali. O sentimento é bem mais complexo e expansivo.

Well my ship's been split to splinters and it's sinking fast
I'm drowning in the poison, got no future got no past
But my heart is not weary, it's light and it's free
I've got nothing but affection for them who sailed with me.[23]

A escuridão, em "Mississippi", é um passado turbulento contra o qual o cantor revela tempo e novamente o esplendor da esperança e o brilho do amor. Na última quadra ele pede a ela sua mão e seu juramento, prometendo que agora – neste momento que se aproxima do clímax – as coisas se tornarão *realmente* interessantes…

As letras de algumas das canções de Dylan conseguem manter-se sozinhas numa página impressa (como as canções de Robert Burns), sem o suporte da melodia ou da instrumentação. Não são necessariamente suas melhores canções, são versos tão condensados e claros que podem suportar o peso de uma leitura da "nova crítica" num seminário de inglês. Tais letras matam seus rivais de inveja. Duas dessas canções foram apresentadas aos músicos durante as sessões de gravação de *Time Out of Mind*: "Not Dark Yet", que é frequentemente comparada a "Ode a um rouxinol", de Keats (sem muito prejuízo para nenhum dos lados), e "Mississippi", que se assemelha a um poema tardio de Yeats, talvez um de "Crazy Jane" ou uma seção perdida de "Vacillation". As duas canções causaram devastação no Criteria, com Dylan, Lanois e os homens de negócios disputando como deveriam ser cantadas e produzidas. Uma delas, "Mississippi", tornou-se uma vítima daquele conflito, enquanto Dylan e Lanois agiam um contra o outro e suas opiniões tornavam-se cada vez mais irreconciliáveis. O álbum, como um todo, sofreu com a disputa, mas não as canções, que são incorruptíveis.

Da versão final de *Time Out of Mind* – a que chegou até nós –, "Not Dark Yet" é, por aclamação, a melhor canção – uma séria e melancólica *artsong* com uma textura tão diferente das baladas de blues, e das canções sentimentais do álbum, que mal se encaixa no lugar reservado a ela. Seu próprio título – que se torna o refrão – sinaliza um nível de dicção mais elevado. Depois de ouvir a canção uma vez, me peguei chamando-a de "Ain't Dark Yet", porque nesse

álbum abertamente coloquial, Dylan havia feito uma escolha bastante literária ao evitar o comum "*ain't*" como se dissesse: "Sentem-se e prestem atenção à poesia, meus amigos, esta não é uma música para dançar."

A melodia para as estrofes de seis versos é grandiosa e simples, a tônica alternando-se com a subdominante (três notas acima) por dois versos, um terceiro verso que audaciosamente move-se para a dominante (quatro tons acima), e então a estrutura é repetida nos últimos três versos, criando um ciclo perfeito de melodia.

Nos versos de abertura o cantor diz que está observando as sombras caírem num local onde ele esteve repousando o dia inteiro. Ele não consegue dormir por causa do calor e pela percepção de que o tempo está se esgotando.

Feel like my soul has turned into steel
I've still got the scars that the sun didn't heal.[24]

A meditação, como tantas canções em *Time Out of Mind*, explora os limites do espaço e da liberdade humana, do confinamento e do movimento. Ele termina a primeira estrofe com a reclamação de que não tem espaço e liberdade o suficiente para realmente *estar* em qualquer lugar e que a noite está chegando rápido.

As duas estrofes intermediárias mencionam uma mulher que escreveu uma carta para ele, aparentemente o descartando. Ele diz que isso não deveria preocupá-lo, mas ainda assim o preocupa. Ainda que ele não procure mais satisfação nas outras pessoas, sua perda é um fardo terrível que ele terá de carregar sozinho. Finalmente:

I was born here and I'll die here against my will
I know it looks like I'm moving, but I'm standing still
Every nerve in my body is so vacant and numb
I can't even remember what it was I came here to get away from
Don't even hear a murmur of a prayer
It's not dark yet, but it's getting there.[25]

O VELHO PIANISTA ACREDITAVA que Dylan desprezava todo o processo de gravação em estúdio por causa do modo como os negócios haviam evoluído no final do século XX. O estúdio de som havia se tornado uma máquina para elevar a

mediocridade e apagar a autenticidade. Como Jim Dickinson disse, para Dylan, num álbum "o que importa são as canções", sua criação e a apresentação delas no momento, com o sangue quente. "Ele quer a primeira interpretação da canção que consegue gravar." Nesse sentido, Dylan o fazia lembrar-se de Keith Richards, Mick Jagger e Charlie Watts, que também eram obcecados com "o momento da criação" mais do que com o produto embalado, mixado, remixado, cheio de *overdubs*, fatiado e cortado em cubos. Uma vez que você tivesse tentado gravar uma canção mais de três vezes com um músico como esse "ele já a teria superado".

Na hora de gravar "Mississippi" houve uma briga sobre uma linha de guitarra que Dylan queria desenvolver e que Lanois ignorou. Então eles gravaram uma versão – que Dickinson descreveu como "pantanosa" – que Lanois amou e Dylan rejeitou como sendo muito óbvia. "E os dois realmente bateram o pé sobre esta versão e ela nunca chegou até o álbum." Mas nem mesmo Dickinson entendeu completamente a razão de "Mississippi" ter sido cortada.

Em certo sentido, "Mississippi" realmente *era* "muito boa" para essa coleção em particular. No momento em que Bob Dylan chegou ao estúdio Criteria, em Miami, ele estava resoluto sobre uma coisa: a *persona* dramática em *Time Out of Mind*. A voz é característica, consistente e inflexível: a voz de um velho, amarga, fatigada, às vezes brava, impaciente e um tanto quanto queixosa. Existem momentos de esperança, como em "Tryin' to Get to Heaven" e "Highlands", mas é uma esperança irônica agindo contra a esperança ou contra possibilidades impossíveis. "Mississippi" seria um raio de luz na escuridão, tão brilhante que poderia ter prejudicado o balanço fotométrico da composição. Como podemos perceber ao ouvir o gracioso *outtake* (que não foi lançado até 2008), é exatamente isso o que aconteceria.

É fascinante ver quão deliberantemente Dylan forjou e manteve essa voz em estúdio, apesar da enorme oposição. A voz tinha um baixo alcance, era áspera, às vezes rosnando e às vezes lamentando. Nós tivemos indícios dessa "voz de velho" em álbuns anteriores (inclusive no de estreia) e nas apresentações no palco, mas nada tão resolutamente irascível e grave. Somente quando se ouvem as primeiras versões das músicas – principalmente as de Oxnard, duas semanas antes – é possível perceber que a voz que ele usa é uma escolha consciente, um *papel*. Aos 55 anos, Dylan ainda era capaz de soar como um homem vigoroso de quarenta, cantando facilmente notas mais altas do que qualquer uma que ele se permitiria cantar em *Time Out of Mind*. E isso, acima de tudo, era o centro da contenda de Dylan, de um lado, e de Lanois e a "gerência", de outro. A Columbia Records queria de Dylan um novo álbum que vendesse – na realidade

eles tinham altas expectativas de conseguirem uma faixa que tocasse nas rádios como um *single*.

“Dylan iniciou as sessões em Oxnard”, Dickinson relatou, “era somente um trio, do jeito que Lanois queria fazer, obviamente.” Então alguns executivos da Columbia ouviram “Not Dark Yet” e se empolgaram, sentindo o cheiro do dinheiro. “Eles ouviram por telefone uma versão gravada em Oxnard, com Dylan cantando num registro mais alto, e essa guitarra rápida e desobrigada que Lanois estava tocando, e a imagem ficou presa na cabeça deles.”

Então no final de janeiro, durante os dias finais da sessão, quando os executivos ainda não tinham ouvido o que esperavam ouvir, começaram a exercer o seu poder. “Quero dizer”, recordou-se Dickinson, com desânimo, “eles realmente conversaram com Bob Dylan sobre tocar na rádio – foi muito difícil para mim ter que estar na mesma sala e ouvir isso. Eles haviam decidido que ‘Not Dark Yet’ seria a música de trabalho. Nós devíamos voltar e gravá-la com uma menor, diminuta parte rítmica, apenas sete músicos, correto? Porque eles tinham ouvido a primeira versão e estavam tentando fazer Dylan cantar num registro mais alto de voz.”

No dia 27 de janeiro, uma segunda-feira à noite, todos se reuniram para a última sessão: Dylan, Lanois, Baxter, Robillard, Britt, Cashdollar, Garnier, Meyers, Dickinson, Keltner e Blade. Eles sempre começavam depois do pôr do sol porque Dylan queria andamentos mais lentos para o álbum, mais lentos do que o usual, e é naturalmente mais fácil para um músico de verdade manter esse andamento quando o relógio biológico está ajustado com a hora noturna. A canção que eles gravariam era “Not Dark Yet” e Lanois havia preparado o estúdio de modo simples, com o mínimo de microfones, caixas, fios e outras parafernálias. Dylan encarava um semicírculo de cadeiras aonde os músicos iam e vinham. Ele procurava por algo pior do que o material gravado, e a tensão entre ele e Lanois aumentava.

“Nós tocávamos a canção e eles continuavam mudando a escala”, Dickinson contou. “Daniel disse: ‘Bob, você tentaria em outra tonalidade?’ Ninguém diria *para ele aumentar o tom da voz*, correto?” O que eles realmente queriam era que Dylan cantasse a canção num registro mais alto e mais claro. “Então nós gravamos em três ou quatro tons. Uma das coisas mais incríveis que descobri sobre ele naquela sessão é quão bom violonista ele é, como ele pode mudar as tonalidades de modo fluido, sem a ajuda de um capotasto. Ele era um cara antigo do folk – imaginei que ele usasse um capotasto. De modo algum. Ele poderia tocar uma canção em Mi bemol no violão, sem nunca usar um capotasto.”

Daniel Lanois e os outros na cabine de som ainda não estavam ouvindo o que

queriam ouvir. Dylan obviamente poderia cantar em meia dúzia de tonalidades sem atingir as notas mais altas. “Nós mudávamos e mudávamos as tonalidades… e por fim Dylan estava claramente bravo.”

“Bem”, Dylan vociferou. “Nós fizemos em Mi bemol. E fizemos em Si bemol. E sabe de uma coisa? Se vocês não conseguirem o que querem *agora*, vocês não o *conseguirão*.”

Então Lanois e Mark Howard chamaram Tony Garnier na cabine de som para uma conversa enquanto Bob Dylan fumava um cigarro. Garnier era o braço direito de Dylan na banda. Nascido em St. Paul, Minnesota, em 1955, ele é neto do *bandleader* que ensinou a Louis Armstrong suas escalas na New Orleans Colored Waif’s Home for Boys, e viajava com Dylan há vinte anos. Lanois e os outros explicaram a Tony Garnier o que queriam. “Ele saiu bem constrangido e disse para Dylan: ‘Você se lembra de quando estávamos fazendo isto antes [em Oxnard], que você estava cantando num registro de voz mais alto? É isso o que eles querem’, ele disse, olhando de relance para Lanois. ‘Você acha que podemos fazer isso daquela forma?’”

Nesse momento Bob Dylan perdeu a compostura.

“Tony”, ele perguntou ao seu baixista. “Quantas vezes você me ouviu tocar?”

Tony encolheu os ombros e disse que não sabia.

“E então? Você me ouviu cantar umas mil vezes?”

“Sim.”

“Você me ouviu cantar duas mil vezes?”

“Sim, acho que sim.”

“Você *em algum momento* me ouviu cantar do mesmo modo duas vezes?”

A sala estava no mais completo silêncio. Ninguém se mexia. Tony Garnier confirmou que nunca tinha escutado Dylan cantar da mesma forma duas vezes.

E então, alto o suficiente para que todos ouvissem, Dylan disse: “Sabe, se eu tivesse ouvido o conselho de algumas pessoas, quem sabe eu tivesse uma carreira de verdade.”

Esta foi a última palavra e o fim das gravações de *Time Out of Mind*. Depois dessa experiência, Dylan produziria seus próprios álbuns, uma prática que não é bem vista no ramo, algo semelhante a um dramaturgo que produz sua própria peça. Sem esquecer os méritos de Daniel Lanois, cujos esforços em *Time Out of Mind* lhe renderam um Grammy por álbum do ano, Jim Keltner sintetiza a dinâmica que acontecia entre o músico e o obstinado produtor. “O que eu vi foi Bob realmente batendo de frente com Daniel. Este foi o principal valor que Daniel trouxe para a produção. Ele realmente fez com que Bob percebesse o que queria – e o que *não* queria. E eu creio que a razão de o álbum ter ficado tão bom

é justamente essa dinâmica… No final das contas, Bob conseguiu o que queria, mas… foi um processo muito intenso. Isso é realmente tudo o que eu posso dizer.”

DUAS SEMANAS DEPOIS, a banda voou para Tóquio, iniciando uma turnê de onze dias em oito cidades: Tóquio, Kurashiki, Fukuoka, Nagoya, Osaka, Sendai, Akita e Sapporo. Eles tocaram canções antigas: “Crash on the Levee”, “Masters of War”, “All Along the Watchtower”, “Silvio”, e, mudando um pouco o repertório, Dylan cantou “Oh Baby It Ain’t No Lie”, de Elizabeth Cotten, durante a parte acústica do show. Eles não tocaram nenhuma canção do novo álbum porque era um segredo, ainda em desenvolvimento, e não tinha nem um nome ainda.

Após um intervalo em março, voltaram à estrada com o novo guitarrista, Larry Campbell. Ele se lembra vividamente daquele ano, um ano empolgante e surreal desde o início. Depois de três dias de ensaio em Nova York, eles voaram para Newfoundland em 30 de março de 1997, um domingo. Deram dois shows em St. John’s, Newfoundland, no dia 30 de março e no dia 1º de abril. Então deveriam pegar uma balsa para Nova Scotia no dia 2 de abril e se apresentar em Halifax, no Metro Center, no dia seguinte. Mas a balsa em que embarcariam foi cancelada por causa da agitação do mar, e o equipamento deles já havia ido embora em outra balsa, que estava encalhada em blocos de gelo.

Então esperaram num hotel em St. John’s, longe do local onde aconteceria o próximo show, enquanto o equipamento estava preso – com mais quinhentos passageiros – numa balsa encalhada em gelo em algum lugar da costa da Nova Scotia. Os noticiários locais estavam cobrindo a crise. Fervilhavam repórteres no hotel, tentando entrevistar os músicos, e de acordo com Kemper, um jornalista chegou “a entrevistar o cachorro de Bob, o mastim Felix”. O motorista do ônibus, Tom Masters, permaneceu entre Felix e as câmeras. A guarda costeira estava a caminho para resgatar os passageiros e o equipamento da Never Ending Tour, mas já não era possível chegar a tempo em Halifax.

Os shows dos dias 3 e 4 de abril teriam que ser remarcados. O gerente da turnê teve de alugar o equipamento e levar a banda de carro, durante horas, seguindo no Golfo de St. Lawrence até chegar a Moncton, New Brunswick, para continuar a turnê no Coliseum no dia 5 de abril – e depois de Moncton até Halifax, para o show que foi remarcado para o dia 6 de abril. Isso significava fazer sete shows seguidos, sem intervalo, enquanto se viajava freneticamente e se ajustava a um equipamento de som desconhecido. Quando o público vê uma

banda no palco, não tem ideia da loucura que ela pode ter passado até chegar ali.

No dia 5, Allen Ginsberg, que lutava contra o câncer de fígado, faleceu em seu apartamento no East Village. Naquela noite, no palco do Moncton Coliseum, em New Brunswick, Dylan homenageou seu velho amigo, seu irmão na arte da poesia, dedicando “Desolation Row” a Ginsberg.

And the riot squad they’re restless
They need somewhere to go
As Lady and I look out tonight
From Desolation Row.[26]

“Essa era uma das canções favoritas do poeta Allen Ginsberg. Essa canção é dedicada a ele”, Dylan disse ao público quando terminou de cantá-la.

Um mês e 21 apresentações depois, Dylan estava cansado. Sua voz era pouco mais que um sussurro. Ainda assim, seus assessores anunciaram que ele continuaria em turnê em junho, na Europa, fazendo shows com seu amigo Van Morrison.

Em Memphis, Tennessee – antes de se apresentar no Beale Street Music Festival, em Tom Lee Park –, Dylan estava descansando em seu quarto de hotel, com vista para o rio, com as janelas abertas.

Era um dia escuro e com bastante vento no início de maio, com cheiro de chuva no ar. De sua cama, através da porta de vidro, ele observava as árvores se movendo com o vento. Ele viu uma pequena nuvem entrar em seu quarto através da porta. Era como uma mão cinzenta, apalpando, agarrando, mantendo sua forma entre a janela e a cama, atemorizando, assustando. Então Dylan levantou-se para fechar a porta e a nuvem foi embora antes que ele chegasse perto dela, exceto por um pequeno rastro que foi cortado pela porta de vidro, “como a cauda de um animal sendo cortada, como uma cobra”. Isto o deixou numa ansiedade tão grande que teve de deixar o quarto, ele disse a Kemper, “e então eu peguei minha motocicleta e simplesmente comecei a dirigi-la, contra o vento”. Ele não sabia que o vento do Mississippi – o vento de Beef Island e de Loosahatchie Bar e do canal de drenagem ao norte de Memphis – contém um raro, porém letal eflúvio.

Dez dias depois ele estava de volta em sua casa em Malibu, escolhendo a sequência das faixas de *Time Out of Mind* e descansando um pouco antes que a turnê de junho começasse. Mas sentia cada vez mais dificuldades em respirar e um peso no seu peito. No dia 24 de maio, um sábado, ele faria 56 anos. Sua filha

Maria Himmelman organizou uma festa para ele em sua casa em Santa Mônica, com seus irmãos, irmãs e os netos. O avô estava sorrindo e agradável, mas Maria o ouviu tossir e pôde ver que ele estava sentindo dores. Como outros homens que não querem abrir mão da posição de comando, ele evitava médicos. Maria insistiu em ligar para um médico e no dia seguinte Dylan era admitido no St. John's Hospital, em Santa Mônica, para observação.

Os jovens especialistas não conseguiam descobrir o que havia de errado com ele – este não era o tipo de doença encontrado na Califórnia. Foi preciso um médico bem mais velho, que finalmente veio com uma maleta preta, como os veneráveis cirurgiões de meados do século XX, fazer as perguntas corretas e explicar o que havia acontecido ao músico. O médico havia visto histoplasmose somente algumas vezes na vida. Raramente a doença inflama o coração de uma pessoa. Sem o tratamento adequado, com medicamentos antifúngicos, o músico não teria feito o show em Tanglewood no verão. Bob Dylan teria seguido seu falecido amigo, Allen Ginsberg, no além.

DEPOIS DOS SOLOS FINAIS em "This Wheel's on Fire", da diminuição do compasso, do rufar de tambores e ressoar de pratos, veio um minuto inteiro de aplausos acompanhado pelos agradecimentos por parte da banda – Dylan se curvava para a direita e para a esquerda. Benjamin me perguntou se o show havia acabado.

O show em Tanglewood havia acabado e teríamos o bis. Bob Dylan não havia cantado "All Along the Watchtower" e os *Bobcats* estavam chocados. O estudioso de Dylan, Andrew Muir, gracejaria sobre o acontecido: "Esse rasgo no tempo-espaço contínuo tornou-se uma lágrima que ameaçava a existência em toda a galáxia."

O bis na Never Ending Tour é um ritual de despedida, dedicado à audiência e quase sempre previsível: em 1997 eram três as canções, a primeira delas "Like a Rolling Stone" e a última "Rainy Day Women"; no final as luzes eram acesas com todos cantando "*Everybody must get stoned*",[27] e as pessoas seguiam para seus carros.

Dylan cantou o seu grande *hit* "Like a Rolling Stone", como havia feito no Madison Square Garden em 1974, mas agora com mais sentimento e convicção, *ansiando* saber "*How does it feel/ To be on your own/ A complete unknown/ Like a rolling stone?"*,[28] como se um de nós pudesse dizer a ele, já que havia passado muitos anos desde que conhecera esse tipo de vida. O fato de conseguir trazer tanta urgência e empolgação para esta canção que ele cantava todas as noites –

mil e uma noites – era impressionante. Sua voz era áspera, mas muito forte, sustentando as notas, usando um total *vibrato* no final dos versos.

Nós estávamos gratos e mostrávamos isso com nossos aplausos e gritos, um minuto completo de ovação enquanto ele desaparecia e aparecia novamente com um violão, dedilhando um acorde maior, comandando o silêncio. Desta vez ele havia trazido uma surpresa para o público, uma canção antiga que raramente tocava hoje em dia, "My Back Pages". Ele a escrevera quando tinha 23 anos. Kemper sinalizou o andamento com as baquetas, Baxter tocou uma introdução na guitarra *steel*, e o velho trovador revisitou sua crítica de 33 anos sobre o jovem agitador que havia escrito "Hard Rain".

In a soldier's stance, I aimed my hand
At the mongrel dogs who teach
Fearing not that I'd become my enemy
In the instant that I preach
My pathway led by confusion boats
Mutiny from stern to bow.
Ah, but I was so much older then,
I'm younger than that now.[29]

A profecia se inicia em casa: o profeta prevê seu próprio futuro e então, na plenitude do tempo, ele prevê o futuro do mundo. Uma quantidade tão grande de imaginação permite que se viaje pelo tempo, constantemente.

O renomado paradoxo, *"I was so much older then, I'm younger than that now"*,[30] fazia mais sentido do que nunca para mim. O cantor estava invocando um antigo eu em Tanglewood, o Bob Dylan do início dos anos 1960, do Lisner Auditorium, do movimento pelos direitos civis, dos protestos contra a guerra, bomba atômica e do embargo a Cuba – causas que tiveram e criaram o máximo de sua voz e depois tentaram consumi-lo.

O homem que estava em nossa frente, próximo à meia-noite, cantando com toda a energia que restava após horas de show – após quase toda uma vida de criação e apresentação de canções –, era um novo homem, jovem no melhor sentido da palavra, não mais antigo do que este momento. Ele tinha um bom segredo.

Nossos ouvidos ecoariam por muito tempo.

---

17 "Andando pelas ruas que estão mortas."

18 “Até que seus olhos comecem a sangrar.”

19 “Na escura terra do sol.”

20 “Somente uma coisa eu fiz errado, permaneci no Mississippi por muito tempo.”

21 “Não tenho nada para você, já não tinha nada antes/ Não tenho nada sequer para mim…”

22 “Tantas coisas que nunca conseguiremos desfazer/ Eu sei que você está arrependida, eu também estou.”

23 “Meu navio foi dividido em pedaços e está afundando rapidamente/ Estou me afogando no veneno, não tenho futuro nem passado/ Mas meu coração não está esgotado, está leve e está livre/ Não tenho nada além de carinho por todos aqueles que navegaram comigo.”

24 “Parece que minha alma tornou-se aço/ Ainda tenho as cicatrizes que o sol não curou.”

25 “Eu nasci aqui e morrerei aqui contra minha vontade/ Sei que parece que estou me movendo, mas estou parado/ Cada nervo de meu corpo está ocioso e entorpecido/ Não consigo me lembrar nem de o que fugia quando vim para cá/ Sequer escuto o murmúrio de uma oração/ Ainda não está escuro, mas está chegando lá.”

26 “E a tropa de choque está inquieta/ Eles precisam de um lugar para ir/ Enquanto Lady e eu vigiamos esta noite/ Da fileira da desolação.”

27 “Todo mundo tem que ficar doidão.”

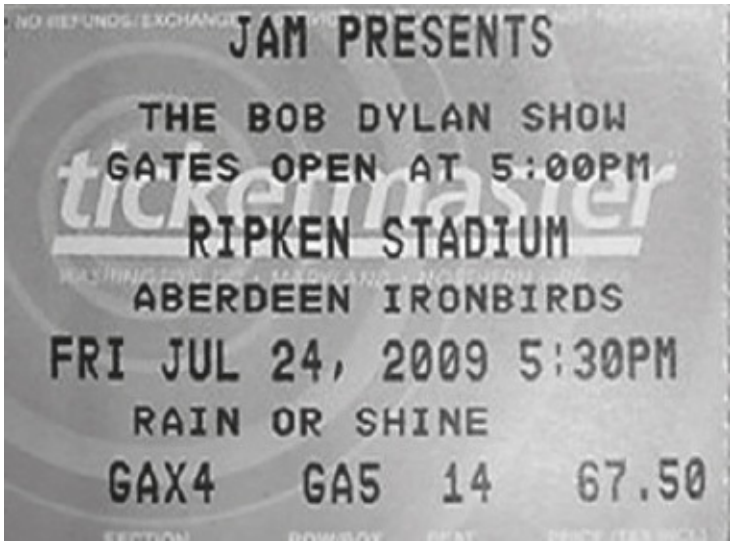
28 “Como você se sente?/ Estando por conta própria/ Uma completa desconhecida/ Como uma pedra que rola?”

29 “Da posição de um soldado, apontei minha mão/ Para os vira-latas que ensinam/ Sem temer me tornar meu inimigo/ No instante em que prego/ Meu caminho norteado por uma desordem de barcos/ Motim da popa à proa./ Ah, mas eu era muito mais velho naquela época,/ Sou mais jovem agora.”

30 “Eu era muito mais velho naquela época, sou mais jovem agora.”

PARTE IV

Aberdeen, 2009



15. Mortes e entradas

RICK DANKO, QUE ESCREVEU a melodia arrebatadora de “This Wheel’s on Fire”, faleceu enquanto dormia em sua casa em Woodstock, no dia 10 de dezembro de 1999. Seu músculo cardíaco foi consumido pela cocaína aos 56 anos de idade – uma alma gentil que não conseguiu sobreviver ao milênio. Dylan o viu pela última vez em agosto de 1997, duas semanas após o show em Tanglewood. Ele chamou Danko ao palco em Wallingford, Connecticut, para que cantasse junto com ele “This Wheel’s on Fire”, bem como sua contraparte apocalíptica, “All Along the Watchtower”.

Em janeiro de 2000, a mãe de Dylan, Beatty Rutman (ela havia se casado novamente nos anos 1970), adoeceu. Ela tinha passado as festas de final de ano em sua residência de inverno em Scottsdale, Arizona. Beatty voou para St. Paul, Minnesota, para consultar seu médico, e seus filhos David e Bob se encontraram com ela lá. A cirurgia de emergência confirmou que ela tinha câncer, e havia pouco a ser feito. Faleceu no hospital em 25 de janeiro e foi enterrada no dia seguinte, próxima a Abe Zimmerman, no cemitério judeu de Duluth.

Em seus oitenta anos, Beatty tinha visto coisas extraordinárias. Ela vivera o suficiente para testemunhar as conquistas de seu filho em 1997, após o lançamento de *Time Out of Mind* naquele ano fundamental. O mundo inteiro parecia abraçá-lo. Ela assistiu ao show na televisão quando ele e sua banda se apresentaram para o papa João Paulo II, no Congresso Eucarístico Internacional em Bolonha, Itália. Dylan trajava um *smoking* preto e dedilhava seu violão sob um enorme dossel enquanto o papa estava sentado num trono, do lado direito do palco, cinco degraus acima. “A ideia do papa é se aproximar dos jovens por meio da música pop, que infelizmente por muitos anos foi vista com suspeita e indiferença pela Igreja”, disse o monsenhor Domenico Sigalini, porta-voz do congresso. “Nós não queremos criar um rock and roll católico, mas queremos encorajar um rock and roll que expresse nossos valores.” Trezentas mil pessoas se reuniram na piazza para ouvir Bob Dylan cantar “Blowin’ in the Wind” e “Forever Young”. O papa inclinou-se para a frente, descansando a testa na mão como se estivesse cochilando, mas estava em profunda meditação, escutando a música.

Dylan guardou o violão, ascendeu os degraus, curvando-se como um

cavaleiro diante do papa, e beijou o anel papal. Parecia ser a coisa certa a fazer. Mais tarde ele não se lembraria disso. O papa disse: “Você diz que a resposta está soprando ao vento, meu amigo… mas este não é o vento que sopra as coisas embora. É o vento que é a respiração e a vida do Espírito Santo, a voz que chama e diz: ‘Vinde!’”

No dia seguinte os jornais italianos estampavam uma foto do papa e do poeta juntos, com a seguinte legenda: “Quem está usando quem?” Uma coisa era certa: em 1997 Dylan juntou-se à pequena lista das pessoas mais famosas do mundo, ao lado da rainha Elizabeth, do papa, do dalai-lama e de Muhammad Ali. O concerto em Bolonha foi transmitido para mais de setenta nações. O filho de Beatty Rutman era – entre os norte-americanos vivos – um dos nomes mais amplamente reconhecidos no exterior, perdendo apenas para Ali, Michael Jackson, Bill Clinton, Madonna e alguns poucos astros do cinema.

Em outubro, ele recebeu o Dorothy and Lillian Gish Prize por suas realizações artísticas, um grande prêmio em dinheiro entregue anualmente para o artista “que deu uma incrível contribuição para a beleza do mundo e para o entendimento e fruição da vida humana”. O fotógrafo Richard Avedon, que entregou a Dylan o grande prêmio no Lotus Club, em Manhattan, também tirou a foto do poeta que estamparia naquele mês a capa da revista *Newsweek*.

Em dezembro, Beatty e sua irmã Ethel Crystal o acompanharam em Washington, D.C., onde ele receberia uma medalha no Kennedy Center. Os outros homenageados eram Charlton Heston e Lauren Bacall. Bob estava de *smoking* e tênis. Bacall, impecavelmente vestida, arrumava a gravata do cantor e limpava seus ombros. Beatty sentou-se perto de Bob num camarote acima do palco. Um pouco antes de sua vez de ser homenageado ele teve que atender a um chamado da natureza, e quando o presidente Clinton se virou para saudá-lo seu assento estava vazio. Depois de deixar a equipe de televisão bastante ansiosa por um minuto ele retornou ao seu lugar. Beatty ouviu Clinton declarar que Dylan provavelmente teve um maior impacto em sua geração do que qualquer outro artista. Seu rosto havia acabado de estampar a capa da revista *Time*, que o nomeou um dos cem artistas mais influentes do século.

No mesmo ano Jakob, o belo neto de 27 anos de Beatty, teve um grande *hit* no álbum *Bringing Down the Horse*, o segundo de sua banda The Wallflowers. O álbum vendeu mais cópias que o de seu pai e em junho daquele ano Beatty viu o retrato de Jakob na capa da *Rolling Stone*. Seu pai disse: “Estou orgulhoso de suas conquistas. Ele ainda é jovem, e percorreu um longo caminho num curto período de tempo. Eu me preocupei quando ele começou. Não queria vê-lo sendo atacado. Esse tipo de negócio pode te jogar em águas profundas.”

No dia 14 de novembro, pai e filho tocaram juntos na San Jose Arena. E quando saíram as indicações ao Grammy, em janeiro de 1998, o álbum do filho de Beatty recebeu três indicações: Melhor Álbum do Ano, Melhor Álbum Folk Contemporâneo e Melhor Vocal de Rock Contemporâneo (por "Cold Irons Bound"). Já seu neto competia por Melhor Vocal de Rock e Melhor Vocal de Rock em uma Banda. Na noite da premiação do Grammy, 25 de fevereiro, no Radio City Music Hall, Beatty assistiu a seus dois garotos ganhando prêmios – Jakob na categoria em que seu pai não competia e Bob nas três em que concorria. Dylan cantou uma canção e fez um discurso gracioso. Beatty sempre teve orgulho de seu filho, mas durante vinte anos, ou mais, o mundo não havia compartilhado sua crença sobre o talento de Dylan. De uma hora para outra todos estavam proclamando o que ela sempre soubera.

Antes de ficar doente, em janeiro de 2000, Beatty ficou sabendo que Bob seria premiado no prestigioso Polar Music Prize, em Estocolmo – juntamente com o violinista Isaac Stern. Talvez ela tivesse ido vê-lo receber as homenagens do rei da Suécia. Havia rumores de que Bob ganharia o Prêmio Nobel de literatura – um professor em Virginia o havia indicado. Tudo parecia possível para Bob Dylan. Mas ela não viveria o suficiente para fazer a viagem até a Suécia, para as premiações presentes ou futuras. E nada realmente poderia torná-la mais orgulhosa dele do que ela já estava.

Depois que ela morreu, naquele inverno, Bob começou a escrever sua autobiografia. Estava na hora. Escrever sobre seu passado, em prosa, era um trabalho intenso e solitário. Em luto pela morte da mãe, Dylan não se apresentou até o dia 10 de março, quando a turnê de primavera começou com dois shows no Sun Theatre, em Anaheim, Califórnia. Ele estava feliz de estar no palco novamente com seus companheiros de banda, de frente para uma audiência. Quase não tocou guitarra, deixando o trabalho para Larry Campbell e Charlie Sexton, para que pudesse se concentrar no canto.

Tocou músicas que não cantava fazia anos: "Tell Me That It Isn't True", de 1969, e "We Better Talk This Over", de 1978. A banda seguiu em turnês pelos estados do oeste: Idaho, Washington, Montana, Wyoming, pelas Dakotas, Nebraska, Kansas e Colorado; 23 shows em grandes estádios. Logo depois Dylan voou para casa e retornou à mesa de seu escritório.

No dia 6 de maio, a turnê continuou em Zurique, Suíça, no Hallenstadion, onde Dylan apresentou um conjunto padrão de doze canções e depois mais *seis* durante o bis: "Love Sick", "Like a Rolling Stone", "Don't Think Twice", "Not Fade Away", "Blowin' in the Wind" e "Rainy Day Women". Fãs jogaram flores no palco e ele pegou uma delas e levou-a embora após curvar-se uma última vez,

agradecendo ao público.

Na Escandinávia e na Alemanha, eles tocaram para casas de espetáculo vazias pela metade. Mas o show em Dresden, no dia 24 de maio, foi especial. O Freilichtbühne Junge Garde, um anfiteatro com capacidade para 6 mil pessoas, estava lotado de fãs que vieram de todos os lugares do mundo para celebrar o aniversário de 59 anos de Dylan. Seu agente e outros amigos estavam lá. O clima era perfeito. No fresco crepúsculo a audiência podia ver o palco e os músicos podiam ver os fãs. Lençóis foram desenrolados como faixas, acima das cabeças da multidão, com "Feliz aniversário, Bob" pintado em letras negras.

Ele subiu ao palco segurando o violão e trajando somente uma camisa de caubói cinza, calças e botas – sem paletó ou gravata. Enquanto tocava os primeiros acordes de "Roving Gambler" alguns fãs começaram a cantar "Parabéns". Ele ignorou os seresteiros e a banda os abafou, mas conforme o show prosseguia ficava claro que Dylan ofereceria à sua audiência algo especial em seu aniversário. Ele tocou "Song to Woody", a primeira canção com alguma relevância que havia composto, cantou "Mama You Been on My Mind" em uma voz suave, e sem dúvida sua mãe realmente estava em sua mente. Entre as canções, enquanto os aplausos invadiam o palco, havia bastante discussão entre o cantor e seu baixista, para decidir o que viria a seguir. Dylan decidiu dispensar as sugestões e tocar o que quisesse. Cantou "To Ramona" enquanto Larry Campbell dedilhava uma melodia doce no bandolim:

Ramona, come closer
Shut softly your watery eyes
The pangs of your sadness
Shall pass as your senses will rise

And there's no use in tryin'
T' deal with the dyin'
Though I cannot explain that in lines.[1]

Quando cantou "Country Pie", um casal dançou uma valsa próxima ao palco e Dylan sorriu para eles.

Ele cantou "Just Like Tom Thumb's Blues" e "Drifter's Escape". Quando voltou para o bis a plateia cantava "Parabéns pra você" com um sotaque alemão e Tony Garnier queria juntar-se a eles. Ele pediu a Dylan que cantasse, e por mais que o aniversariante continuasse balançando a cabeça negativamente, o

público não aceitaria não como resposta. Garnier tocou a melodia no baixo e David Kemper fez um floreio na bateria. Dylan estava visivelmente comovido, curvou-se e disse obrigado. Em vez de cantar “Love Sick” (“I’m sick of love”[2]), que estava prevista para vir a seguir, ele cantou “Ballad of a Thin Man”.

Because something is happening here
But you don’t know what it is
Do you, Mister Jones?[3]

As mulheres atiraram rosas. Um homem tentou subir no palco com uma caixa de vinho embrulhada para presente, mas um segurança o impediu.

Dylan cantou várias canções durante o bis. Olhando para uma faixa onde estava escrito “Feliz aniversário, Bob – Forever Young”, ele cantou esta canção em vez de “Rainy Day Women”. Após finalizar a última canção do bis, “Blowin’ in the Wind”, e curvar-se diante dos aplausos de um modo que sinalizava sua saída, ele voltou ao microfone – curvando-se mais uma vez – e falou: “Muito obrigado! Eu me lembrarei deste aniversário por um bom tempo.”

Eles seguiram para a Itália, para a última semana da turnê: Modena, Milão, Florença, Ancona e Cagliari (na ilha de Sardenha). O público naquela primavera era numeroso e entusiasta. Com quase sessenta anos – mais famoso e adorado do que nunca – Bob Dylan empregava uma equipe de guarda-costas para garantir sua privacidade e segurança. John Lennon, que não tinha esse tipo de preocupação, fora assassinado por um fã; George Harrison fora esfaqueado em sua casa; Dylan era perseguido constantemente. David Kemper recorda-se de uma noite após um show em Londres, quando deixava o teatro num carro junto com Dylan e vários jovens pularam no capô e no teto do carro. Kemper estava assustado e Dylan percebeu isso. Dylan inclinou-se em direção a ele, deu tapinhas em sua mão e disse de modo tranquilizador: “David, é somente amor. É somente amor.”

Na última noite da turnê eles tocaram no cais de Cagliari, esta antiga cidade portuária localizada na extremidade sudoeste da Sardenha, no Mediterrâneo.

O palco ficava de frente para as sete colinas da cidade, para o Castello com suas brancas torres de calcário que datavam do século XIII, San Pancrazio e Torre Dell’elefante, a Catedral de Cagliari e a prefeitura com suas espirais *art nouveau*. Num dos lados do palco dois navios de guerra da Otan estavam ancorados. Os marinheiros e suas acompanhantes assistiam do convés, vendo de cima a multidão de 9 mil pessoas enquanto Dylan tocava debaixo do céu estrelado. A maioria das canções era dos anos 1960: “Just Like a Woman”,

“Masters of War” e “Like a Rolling Stone”. Ele cantou novamente com emoção “Mama You Been on My Mind”. Naquela noite ele manteve uma sintonia alegre com a audiência, composta por italianos adolescentes e por jovens italianos com seus vinte e poucos anos que cantavam próximos ao palco e na área onde os vips tinham assentos reservados. Dylan ficou feliz ao ouvir todos cantando juntos, e agradeceu ao público várias vezes após o último bis.

Quando o show terminou, ele fez algo surpreendente. A parte de trás do palco no Molo Ichnusa dava para o porto, então não existia uma porta dos fundos onde os músicos poderiam usar para deixar a área. Eles teriam que passar pelo pavilhão da frente, onde o público estava, e daí pelas docas, para a estrada principal e para a cidade. Enquanto grande parte da multidão seguia para Cagliari, algumas centenas de fãs comprimiam-se em direção ao palco e aos bastidores. Eles esperavam ver Bob Dylan enquanto ele tomava o caminho para a cidade.

Alguns carros e vans de polícia estavam inativos numa área vigiada pela polícia italiana. Um Mercedes prata começou a andar devagar, forçando a passagem pela multidão. Inicialmente ninguém tinha certeza se Dylan havia partido ou não. Então eles puderam vê-lo andando em direção a uma van e tentando entrar nela, e tendo dificuldades porque as pessoas bloqueavam a porta. Finalmente ele conseguiu entrar e fechar a porta, mas como o veículo não conseguia ir adiante, Dylan saiu novamente.

Ele começou a andar em direção às luzes da cidade, no meio da multidão que começava a dar espaço para o Mercedes seguir em frente. Seu guarda-costas estava guiando-o até o carro prateado onde Tony Garnier seguia sentado no banco de trás, aflito por conta da confusão, por causa desse perigoso furo na segurança. Agora a multidão estava abrindo uma vereda na frente do Mercedes e os guarda-costas de Dylan imploravam para que ele entrasse no carro. Um holofote iluminava a cena no cais onde Dylan andava pelo estreito caminho aberto e onde as pessoas tentavam chegar até ele, agitando os braços, pulando, mexendo a cabeça para lá e para cá, aparecendo em sua frente com programas, jornais, mapas, passagens de trem ou qualquer outra coisa na qual ele pudesse assinar seu nome. Inicialmente a equipe de segurança e os guarda-costas estavam fora de si. Mas de algum modo, em alguns minutos, o furor se acalmou. “Bob estava muito calmo, e ele sozinho – apenas sua presença lá, assinando os autógrafos – conseguiu fazer com que as pessoas parassem de se empurrar”, conta um fã. Depois de um tempo ele parou de assinar o nome. Tirou uma câmera do bolso, segurou acima da cabeça e começou a tirar fotos da multidão usando o *flash*. Quando terminou de tirar as fotos, voltou-se para o grupo de

pessoas que estava a alguns metros atrás dele e assinou autógrafos por mais dez minutos. Finalmente anunciou que estava na hora de ir, voltou em direção à van e entrou nela.

"Mas enquanto ia embora ele apareceu na janela", relata outro fã, "mandando beijos com a mão para as pessoas. *Grazie mille*, sr. Dylan."

UM ANO DEPOIS, numa coletiva de imprensa em Roma, o líder da banda se irritou quando um repórter destacou a longevidade surpreendente da Never Ending Tour.

"Fico incomodado quando escuto as pessoas falando sobre a Never Ending Tour. Obviamente tudo tem que acabar. O que une a todos e o que nos torna iguais é a mortalidade. Tudo precisa chegar ao fim."

Alguém perguntou a Dylan se ele pensava na morte constantemente.

"Eu não diria constantemente, mas com certeza acontece quando pessoas próximas a mim morrem." Ele admitiu que a morte de sua mãe havia influenciado suas canções recentes, ainda não lançadas. O jornalista perguntou – obtusamente – se Dylan considerava sua própria mortalidade. O poeta replicou "eu consigo me ver em outras pessoas. Esse é o modo como você pode pensar sobre isso. Eu não penso nisso mais do que qualquer um. Logo que você entra nesse mundo você é velho o bastante para deixá-lo".

A quantidade de colegas e amigos que estavam deixando este mundo era alarmante. Victor Maymudes faleceu em janeiro de 2001, quatro meses antes do aniversário de sessenta anos de Dylan, e nos meses seguintes ele mal conseguiria acompanhar os obituários. John Lee Hooker faleceu em junho, Mimi Fariña (a irmã de Joan Baez) em julho, Larry Kegan em setembro – no dia do ataque ao World Trade Center – e George Harrison em novembro. Toda vez que um músico falecia em qualquer lugar do mundo o telefone de Dylan tocava, pedindo que ele desse uma declaração ou um tributo, como o que havia feito para Jerry Garcia em 1995 e para Carl Perkins em 1998. Era possível chegar à conclusão de que um guitarrista não poderia deixar este mundo de forma apropriada sem a bênção de Dylan. Sobre Harrison ele disse: "George era um gigante, uma grande, grande alma, cheia de humanidade, inteligência, humor, sabedoria, espiritualidade, cheia de bom-senso e de compaixão pelas pessoas. O mundo é um profundo espaço vazio sem ele."

O ano de 2001 havia começado de maneira auspiciosa. Em 21 de janeiro Dylan compareceu à quinquagésima oitava cerimônia do Globo de Ouro no Hilton, em Beverly Hills, onde Phil Collins e Monica Bellucci entregaram a ele

o prêmio por Melhor Canção Original. Ele havia escrito a canção “Things Have Changed” em 1999 para o filme de Curtis Hanson, *Wonder Boys*, e ela havia sido lançado como *single* em 2000.

People are crazy and times are strange
I’m locked in tight, I’m out of range
I used to care, but things have changed.[4]

Vestido em seu *smoking*, com a gravata torta, ele andou de seu assento até o palco – ombro a ombro com as celebridades glamourosas e cheias de joias – e era possível perceber quão pequeno ele era. Ele estava bonito, asseado e jovial, seu cabelo encaracolado era castanho no topo e grisalho em volta das orelhas e ele usava um bigode no estilo *pencil*.

“Uau, isso é… é… realmente importante… Obrigado, Curtis, obrigado, Hollywood, obrigado à minha banda, minha gravadora e todos em minha família e… é isso.” (Risos e aplausos.)

This place ain’t doing me any good
I’m in the wrong town, I should be in Hollywood
Just for a second there I thought I saw something move

Only a fool in here would think he’s got anything to prove…[5]

Ele estava em casa na época, durante um grande intervalo da turnê, tendo realizado o show de número 109 do ano 2000 em 19 de novembro em Towson, Maryland. Estava livre até que a turnê de inverno começasse, em 25 de fevereiro, no Japão. Além de boas maneiras, comparecer ao Globo de Ouro era uma astuta estratégia de relações públicas; Dylan era um forte candidato ao Oscar em 2001, mas a comunidade de Hollywood é sensível ao pouco caso e à atitude dos candidatos.

Na semana do Oscar, ele e sua banda estavam na Austrália. Eles reservaram um estúdio de televisão, o Channel Seven, em Sydney, para que os espectadores do mundo inteiro vissem Bob Dylan tocar “Things Have Changed” ao vivo e – se ele ganhasse – vê-lo proferir seu discurso de agradecimento via satélite.

No sábado, 24 de março, os membros da banda – com exceção de Dylan – foram ao estúdio para acertar o equipamento, a iluminação e o som. O diretor do canal de televisão australiano havia arrumado tudo de acordo com sua

preferência, marcando o lugar de Dylan com um “X” num lado do estúdio, a bateria no outro e os lugares do resto da banda cuidadosamente situados – a câmera arremeteria em torno deles, vinda de cima. Enquanto ensaiavam a canção eles puderam perceber que o diretor estava orgulhoso de sua visão artística, que seria transmitida do estúdio local para milhões de lares espalhados pelo mundo. A passagem de som correu bem, mas algo sobre as disposições incomodava Kemper e Campbell.

O dia seguinte, domingo 25, era a noite do Oscar em Los Angeles. Dylan e sua banda apareceram nos estúdios do Channel Seven algumas horas antes para se prepararem para a transmissão. Feliz por ver o famoso cantor vestido a rigor para a ocasião o diretor disse: “Ok! Vamos trabalhar! Precisamos gravar uma tomada por garantia…” Alguém da banda perguntou a razão. “Bem, se estivermos no meio da canção e perdermos o sinal do satélite, exibimos a gravação e ninguém vai perceber.” Dylan ficou onde disseram para ele ficar, os membros da banda assumiram seus lugares e todos tocaram “Things Have Changed” enquanto as câmeras circulavam ao redor dos músicos, sob o calor da iluminação principal, da *key light*.

Dylan insistiu em ver a gravação. Então mostraram a ele.

“Ei, ei, ei!”, ele disse. “Eu não gostei disso de jeito *nenhum*.”

“Bem, sr. Dylan”, disse o diretor. “Tudo está *ajustado* desta maneira, com a iluminação e as câmeras. A equipe gastou dias deixando tudo arrumado.”

“Mas eu não gostei.”

“Sr. Dylan, eu sinto muito, mas…”

“Eu quero ficar mais perto da bateria… *ali”*, disse Bob Dylan, e para o horror do diretor o cantor pegou seu microfone e o carregou para longe do “X”, colocando-o – com um baque – a três largos passos à direita da marcação.

O diretor ficou louco. Agora a luz principal teria que ser reposicionada, e a gravação tornara-se inútil. O que ele faria se não conseguisse refazer a gravação? O tempo e o líder da banda estavam contra ele.

Era hora do almoço e depois disso a banda retornaria para a transmissão ao vivo. Dylan não estava com fome e permaneceu no estúdio com David Kemper, pensando. Todas as luzes estavam desligadas, exceto uma única luz mais fraca no teto. Na parede oposta havia uma tela plana de plasma onde Dylan podia ver a si mesmo se mexendo.

“Olhe como a tela funciona, Bob. Fique onde está seu microfone e olhe pra ela!” Parecia uma pintura de Vermeer.

“É isso o que eu quero”, disse Dylan. “Somente a câmera em mim e a luz. É assim que eu quero fazer.”

Ele sabia que se olhasse diretamente para o monitor conseguiria o efeito natural que queria, e o plano do diretor teria que ser abandonado. O fato de a luz ser apenas uma luz de trabalho, e não uma luz para iluminação propriamente dita, não o importava.

Como um dos membros da banda teorizou, o diretor australiano parecia ter mais de um truque na manga. Ele havia mandado a banda sair para o almoço e dissera para voltarem em 45 minutos, ainda que o horário da apresentação estivesse programado para dali a quarenta minutos. Como eram músicos, se ele não os chamasse mais cedo certamente eles não chegariam na hora, e então a sua bela gravação iria ao ar no lugar de uma crua apresentação ao vivo.

Mas estes não eram músicos de um tipo qualquer, e pelo menos o baterista estava desconfiado. “A menos que eu fosse um idiota, eles estavam tentando nos pegar desprevenidos para que pudessem usar a gravação com todos os méritos luxuosos da produção.” Quando o diretor disse que deveriam estar em seus lugares em alguns minutos percebeu que eles já estavam prontos: Dylan, Baxter, Garnier, Kemper e Campbell. Dylan estava agora fora do alcance da luz principal e nenhuma luz encaixava-se melhor nele do que a luz que ele desejava. Quando anunciaram em Hollywood o nome e a canção indicada, o rosto de Dylan apareceu em close numa tela com quinze metros de altura. Os famosos sorriram. Na audiência estava Randy Newman – outro indicado – e Sting, outra vez eclipsados por um mestre do imagético, por um músico que sempre foi maior do que a vida. Existia ainda alguma dúvida de que ele ganharia o prêmio?

Inicialmente ele parecia estar brincando, virando a cabeça para lá e para cá, de perfil, de frente, estendendo o pescoço como um caipira em um baile de inauguração – na realidade ele estava checando o monitor para ter certeza de que estava olhando diretamente para os olhos do público. Bob parecia natural, com as sobrancelhas cerradas, o bigode fino. Ele parecia real, como se tivesse planejado tudo isso, sem nenhum truque cinematográfico, e seus olhos eram penetrantes.

Alguns minutos depois, quando Jennifer Lopez anunciou que Dylan havia ganhado o Oscar por “Things Have Changed”, ele apareceu novamente na tela colossal, com seu *smoking* – com uma fluida fita preta no lugar da gravata – e seus companheiros de banda atrás dele, sorrindo largamente. Ele estava agradecido e sua humildade era tocante.

> Oh, meu Deus, isto é incrível. Tenho que agradecer a Curtis Hanson por ter me encorajado a fazer isso e a todos na Paramount, Sherry Lansing e Jonathan Dolgen. Mas especialmente a Curtis, que se dedicou a isso… A todos na Columbia Records, minha gravadora, que me apoiou por todos esses anos… Eu queria dizer oi a todos da minha família e aos amigos que estão assistindo. E eu gostaria de agradecer aos membros da Academia, que foram corajosos o suficiente para me dar o prêmio por esta canção –

> que obviamente… –, uma canção que não trata com leveza nem faz vista grossa para a natureza humana. E que Deus abençoe a todos vocês com paz, tranquilidade e boa vontade. Obrigado.

Dylan havia gravado “Things Have Changed” no Clinton Recording Studios, em Nova York, na primeira semana de abril de 1999, antes de voar para Lisboa e iniciar uma turnê europeia de 21 shows. A gravação havia sido feita sem preparação e num prazo curto. O engenheiro Chris Shaw, que nunca havia trabalhado com Dylan, se lembra de ter recebido a ligação três dias antes da data e de se perguntar “Por que eu?”. Shaw havia trabalhado com Booker T. & the MG’s, Jeff Buckley, e também com o Public Enemy, mas não via a si mesmo como uma escolha óbvia para trabalhar com o cantor e compositor que havia criado *Oh Mercy* e *Time Out of Mind*.

Shaw disse ao jornalista Damien Love que conheceu Dylan e sua banda no estúdio, numa tarde de primavera. Não havia produtor no estúdio. O engenheiro arrumou os microfones e ajustou os níveis de som. Dylan disse: “Aqui está a canção”, e então tocou-a. A primeira versão tinha uma vibração pesada de Nova Orleans, um ritmo arrastado, e a banda estava satisfeita com ela. Mas Dylan pensou que essa versão talvez fosse “muito opressora” e sugeriu que gravassem de novo.

Depois do segundo *take*, ele pediu a Shaw que a reproduzisse a fim de que escutassem. A canção estava boa exceto por uma linha de guitarra, então Charlie Sexton arrumou isso e eles decidiram que a canção precisava de uma maior continuidade rítmica, por isso o baterista acrescentou um chocalho nela. “A última coisa que Bob fez foi aumentar o som do chocalho em dez decibéis, tornando-o ridiculamente alto, e esta era a mixagem que ele queria”, Shaw se recorda. Shaw pensou que essa gravação era apenas um esboço, que iria até Lanois ou outro produtor que refinaria o produto, e ficou surpreso quando soube que essa seria a mixagem final.

Naquela noite Dylan voltou-se para sua banda e disse: “Sabe de uma coisa? Eu não preciso de um produtor. Acho que posso produzir o próximo disco.” Então quando a turnê de primavera teve fim com duas apresentações no Beale Street Music Festival, em Memphis – no dia 6 de maio de 2001 –, Bob Dylan, Chris Shaw e a banda retornaram ao estúdio em Nova York para gravar um álbum inédito inteiro, sem produtor. Durante o inverno de 2000-2001, Dylan esteve escrevendo canções discretamente, alegremente, uma sequência de canções com um tom bem diferente dos lamentos e das canções de amor perdido predominantes em *Time Out of Mind*.

“Em *‘Love and Theft’* Bob realmente queria o som ao vivo da banda que ele tinha na época”, recorda-se Shaw, julgando que essa banda – Larry Campbell,

Charlie Sexton, David Kemper e Tony Garnier – era a melhor que Dylan já tivera. Augie Meyers veio tocar órgão e seu irmão, Clay, tocou bongô. Dylan estava imprevisível. Primeiro disse ao engenheiro que queria tocar violão durante toda a sessão. Ele via a si mesmo no canto do estúdio, cantando como Robert Johnson está retratado numa icônica capa de disco dos anos 1960. Então Shaw e seu assistente gastaram horas do dia anterior à chegada de Dylan arrumando o equipamento do estúdio para que ele pudesse fazer isso.

Na terça feira, 8 de maio, Shaw tinha a banda preparada e os ajustes de som prontos. Eles estavam improvisando quando Dylan entrou no estúdio, pegou o violão e começou a cantar no canto. Em menos de dez minutos ele havia conseguido qualquer satisfação que esperava conseguir daquela visão de si mesmo ali. Este não seria aquele tipo de álbum. Ele se levantou, colocou o violão de lado, caminhou lentamente até o piano, sentou-se e começou a tocar. Shaw tinha colocado um microfone no piano caso Dylan precisasse de um pouco de inspiração ali, e foi bom ele ter feito isso porque Dylan permaneceu nesse lugar pelo resto da sessão – exceto enquanto gravavam “High Water” e “Po’ Boy”.

Shaw havia escutado os relatos de guerra sobre o conflito entre Dylan e seus produtores no estúdio. Agora não havia mais esse problema. “A verdade é que Bob sabe exatamente o que quer… As pessoas que disseram que Bob é difícil são pessoas que estavam tentando fazer o álbum como *eles* queriam –, e não como Bob queria.

“Para ele, tudo o que interessa é ajustar a melodia para que se encaixe em suas letras e não o contrário.” Em vinte anos de trabalho em estúdio Shaw nunca tinha visto um artista lidar com uma sessão de gravação do modo como Dylan fazia. Quase todo dia ele chegaria ao estúdio com uma nova canção e com um “protótipo”, isto é, alguma canção clássica que tinha a qualidade ou a disposição que ele queria para a dele. “Estou ouvindo esta canção como algo na linha dessa antiga música de Billie Holiday”, ele diria. Então a banda começaria a tocar a canção antiga, e quando tivesse pegado o jeito e o espírito da canção, o líder da banda diria: “Ok, e é por este caminho que a *minha* canção irá.”

Eram doze as canções do álbum, e eles gravaram uma por dia. “Era sempre interessante, sempre inacreditavelmente excitante e sempre um trabalho duro”, afirma Shaw. No primeiro dia eles começaram com a acelerada “Summer Days”, um *swing*.

Summer days, summer nights are gone
Summer days and summer nights are gone

I know a place where there's still somethin' going on[6]

O protótipo era o *boogie-woogie* "Rebecca", do pianista Pete Johnson e do cantor Big Joe Turner, um violento rockabilly cheio de personalidade e de humor que acertou o tom para as gravações.

I'm driving in the flats in a Cadillac car
The girls all say, "You're a worn out star"
My pockets are loaded, and I'm spending every dime
How can you say you love someone else, you know it's me all the time.[7]

No segundo dia – quarta-feira, 9 de maio – Dylan enganou os membros de sua banda, convidando-os a tocar a canção dos anos 1950 "Uncle John's Bongos", de Johnnie & Jack. Este era o protótipo, o sentimento que ele queria para o deliberadamente grotesco rock – que poderia servir de trilha para um desfile de Mardi Gras – "Tweedle Dee & Tweedle Dum".

Well the rain beat'n down on the window pane
I got love for you, and it's all in vain
Brains in the pot, they're beginning to boil
They're drippin' with garlic and olive oil
Tweedle Dee is on his hands and his knees
Sayin' "Throw me something, Mister, please."[8]

A canção era um bom exemplo da confusão gótica do Sul – um Lewis Carroll perdido num parque de diversões num romance de Harry Crews ou Flannery O'Connor, desafiando a todos a entender o sentido da alegoria.

E continuou assim: no terceiro dia, "Honest with Me". Não existia protótipo para esta canção, e a banda teve dificuldade em encontrar o andamento correto.

When I left my home, the sky split open wide
I never wanted to go back there, I'd rather have died…[9]

No quarto dia eles criaram "Lonesome Day Blues", cru, profundo e sujo. O protótipo era "My Dog Can't Bark", de Son House. No quinto dia, 12 de maio, Dylan trouxe uma canção no estilo de Bing Crosby, "Bye and Bye", uma batida

para o bumbo e para as vassourinhas, *tum, tum*, compasso 4/4…

Em *Time Out of Mind* o cantor havia sido casmurro, amargo e mortalmente sério – um velho encurralado, olhando para a boca de um cemitério. O entalhe que ele criou com esta obra-prima era profundo, mas estreito. “Eu fiquei tão frustrado no estúdio que realmente não dei dimensão às canções”, ele admitiria mais tarde. “Eu sinto que há uma mesmice nos ritmos… Acho que é por isso que as pessoas dizem que *Time Out of Mind* é um pouco escuro e agourento: porque o limitamos a essa única dimensão de som.”

O personagem que Dylan trouxe para as gravações de “*Love and Theft”* é um tagarela coletor de antigas canções, piadas e histórias, um artista do show de menestréis, o tipo de velhote que Yeats diz que pode ir “orgulhoso, de olhos abertos e sorrindo para a sepultura”. Ele retornou ao estúdio com um sentimento de diversão e com a mais vasta paleta de estilos que havia reunido desde as orgânicas e criativas sessões das *Basement Tapes* nos anos 1960: *western swing*, rockabilly e lentas baladas de blues no estilo de Bing Crosby e Dean Martin. Ele selecionava e organizava o repertório por meio do figurino e dos acessórios, no amplo sótão da música de raiz norte-americana. Talvez fosse essa a maior surpresa: pela primeira vez, Dylan estava escrevendo canções pop similares àquelas que sua *mãe* amava e dançava – não folk, rock ou rhythm and blues, mas as baladas *foxtrot* de Johnny Mercer, Frank Loesser e Hoagy Carmichael, canções de amor com versos tônicos e mudança de acorde na ponte da música.

“Floater” deve sua melodia ao clássico de 1930 de Guy Lombardo, “Snuggled on Your Shoulder”. A gentil “Moonlight” de Dylan ecoa o refrão de sua versão favorita de “The Prisoner’s Song”, a de 1925, de Vernon Dalhart, em vez das versões de Bill Monroe e da Carter Family. Se o cantor de *Time Out of Mind* havia estado isolado – andando numa estrada estreita para fora do mundo dos vivos –, a *persona* de “*Love and Theft”* parece ter vindo do outro lado, muito acima de qualquer discórdia ou caos, provando de tudo, reunindo o máximo de música que seu coração pode suportar. Um homem velho que mereceu sua segunda infância, ele se diverte com rimas infantis, brincadeiras infantis e piadas sujas. E não há produtor ou professora de colégio no estúdio para dar fim às brincadeiras.

Po’ boy in the hotel called the Palace of Gloom
Called down to room service, says “send up a room”[10]

Shaw se lembra quanto todos se divertiram gravando “*Love and Theft”*. “Era como se Bob estivesse numa festa, produzindo a si mesmo, e ele tinha uma de

suas melhores bandas de todos os tempos com ele… Havia dez pessoas na sala de controle e todos estavam falando alto, gritando de alegria o tempo todo…” Um convidado bem-vindo no estúdio era o diretor de televisão Larry Charles, que colaborava com Dylan num roteiro de cinema. “Vários versos que não funcionavam em [no filme] *Masked and Anonymous* iam parar em “*Love and Theft”*, e vice-versa.”

Essa era a atmosfera perfeita para a sublime “Mississippi”, com seus sentimentos de carinho e generosidade. No dia 20 de maio, um domingo, todos tiraram o dia de folga e na segunda-feira Dylan chegou ao estúdio com uma fita das gravações em Miami, em 1997. A namorada de Dylan estivera ouvindo essa fita, que incluía os *outtakes* de *Time Out of Mind*. Depois de ouvir “Mississippi” ela disse: “Bob, esta canção foi deixada para trás.” Ele ouviu-a e concordou: “Sim, é uma grande canção.” Os outros músicos e o engenheiro concordaram que não só era uma grande canção, como a gravação no Criteria era muito boa. Havia apenas um problema: a guitarra de Daniel Lanois era essencial para a mixagem. Tony Garnier foi quem apontou isso e Dylan disse que “se usarmos isso, quer dizer que Daniel tem que ser envolvido. Então vamos gravar nossa própria versão”. E assim eles fizeram.

“Love and Theft”, com seu largo espectro, com sua inclusão de coração aberto, tornou-se o lar perfeito para “Mississippi”, que Dylan sabia instintivamente estar fora do lugar na terra árida existencial de *Time Out of Mind*.

My heart is not weary, it’s light and it’s free
I’ve got nothing but affection for them who sailed with me.[11]

DURANTE A ÚLTIMA SEMANA e meia de maio, Chris Shaw e Bob Dylan trabalharam na mixagem de “*Love and Theft”*. O compositor estava exigente e impaciente. Absorto no estúdio, ele mal se lembrou de seu aniversário de sessenta anos na quinta-feira, dia 24 de maio. Larry Campbell se recorda de que deu um charuto ao chefe, para simbolizar o marco, mas não se lembra de qualquer comemoração. Em um dos dias de trabalho eles mixaram quatro das canções, trabalhando seis horas seguidas. “É muito desgastante trabalhar com Bob”, Shaw disse a Damien Love, “especialmente na mixagem… porque você não tem muito tempo… Ele realmente odeia estar no estúdio, eu acho, nessa parte do processo. Então você precisa ter todo o cuidado.”

Um dos principais problemas de gravar com Dylan é que ele se recusa a usar

fones de ouvido. Ao regravar ou acrescentar efeitos num verso que deu errado, o usual é que o cantor repita esse verso enquanto escuta a primeira gravação pelos fones de ouvido. Dylan não concorda com isso. Ele quer que tudo seja ao vivo. Então eles têm que trazer a banda inteira para o estúdio, ou o máximo de músicos que conseguirem, para revisar apenas um verso. A vantagem disso é a possibilidade de ouvir o som da gravação original e o da regravação das faixas – o que os engenheiros chamam de "*bleed*" ou "*spill*". O som era amplo e denso, "um tanto pantanoso", de acordo com o engenheiro, mas Dylan gostou de verdade.

Por volta de junho, quando a banda estava pronta para começar a turnê europeia na Noruega, o álbum estava pronto para que a embalagem e a arte fossem trabalhadas. A equipe de relações públicas na Columbia e na Sony decidiu dar a notícia na Europa, para que fosse uma notícia mundial quando finalmente atingisse os Estados Unidos. Então, no intervalo de shows entre Pescara e Anzio, Itália – no dia 23 de julho –, eles convidaram repórteres de toda a Europa para a coletiva de imprensa que aconteceria no magnífico e barroco Hotel de la Ville, próximo aos Degraus Espanhóis, em Roma. Os treze jornalistas de doze países diferentes reuniram-se, horas antes de a coletiva começar, num salão dourado com mesas de mármore, tapetes persas e sofás cobertos com grosso tecido estampado. Eles degustaram vinho branco e sanduíches de *prosciutto* enquanto ouviam "Mississippi", "Tweedle Dee & Tweedle Dum", "Po' Boy" e o restante de "*Love and Theft*", que emanava do sistema de som estéreo.

Quinze minutos depois do horário combinado Bob Dylan entrou no salão com um chapéu de caubói, uma camisa (também no estilo caubói) de dois tons – preto e cinza – e calças combinando e com bolsos costurados. Suas botas pontudas de caubói o faziam ficar alguns centímetros mais alto, mas ainda assim ele pareceu pequeno para os repórteres. Estava muito magro, quase com uma aparência frágil. Rapidamente tomou seu lugar num sofá contra a parede e olhou para o semicírculo de jornalistas do outro lado dos microfones e gravadores. Ele cruzou e descruzou as pernas. Tirou o chapéu branco. Existe uma dissonância assustadora ao encontrar um homem cujas antigas fotografias são icônicas. Dylan havia envelhecido de maneira interessante. Ele tinha a maior parte do cabelo – sua marca registrada, cachos desgrenhados tocando a testa vincada – e sua face estava cheia de linhas, especialmente as gravadas do nariz até as bordas de sua boca voltada para baixo, acentuada pelo ângulo de seu bigode fino. A peneira do tempo havia revelado contrastes e contradições profundas, simetrias estranhas. Era uma face sábia, semelhante a uma coruja, irradiando humor e

ironias. Alguém notou “pálidos olhos azuis, espantosamente largos e atentos, como janelas de uma grande mente que trabalha incessantemente”. Ele recebeu os jornalistas de modo cortês, e ainda assim parecia ansioso e desconcertado.

Um repórter mencionou o fato de existirem muitos livros escritos sobre Bob Dylan. Ele os havia lido?

Ele sorriu. “Eu parei de ler depois da biografia de Shelton. É difícil ler sobre você mesmo porque na sua cabeça as coisas nunca aconteceram daquele modo. Tudo parece ficção.”

Então o repórter perguntou se ele já tivera vontade, se já havia tentado escrever sobre si mesmo, e Dylan prontamente respondeu: “Sim. Para dizer a verdade, eu estou fazendo isso. Acho que o que estou escrevendo estava tentando achar um modo de sair já havia algum tempo.” Ele tentava explicar que esse livro não era meramente um exercício de nostalgia, uma satisfação própria, mas um esforço em descobrir um padrão em eventos aleatórios.

Suas antigas canções impeliam sua memória. “Estou estudando as canções, mas olho para elas de um modo que nunca olhei antes.” É possível viver muito tempo sem tentar conectar os pontos. “Muitas coisas [na vida] vão de um ponto a outro sem qualquer razão [aparente]. Por que elas acontecem? Muitas coisas ruins levam a coisas boas. Elas poderiam ter acontecido caso alguma outra coisa não tivesse acontecido? E se elas pareciam tão más naquele momento, por que trouxeram benefícios tão duradouros?” Apesar de o projeto ser enorme, Dylan informou que escrevia o livro em seu tempo livre. “Minhas impressões vêm de um grande número de canções e eu estou tentando ver as coisas de inúmeros pontos de vista.” Estudando a agenda de Dylan durante os dois anos anteriores era possível imaginar qual seria o tempo livre que o compositor teve para o “enorme projeto” de registrar sua acidentada vida.

Em Roma ele não tinha nada a dizer sobre sua vida pessoal, restringindo suas declarações a basicamente dois tópicos: seu orgulho em produzir “*Love and Theft”* e o pérfido efeito dos meios de comunicação de massa na poesia e no público. Os temas estavam intimamente ligados. Ao ser perguntado se havia sido influenciado por poetas, e se mantinha-se atento a novas vozes poéticas, ele disse que sim, mas que não acreditava existir alguma porque este período da história é inóspito aos poetas. “A mídia é muito invasiva. O que você poderia escrever que já não tivesse sido visto todos os dias nos jornais e na televisão?”

Ainda assim, um jornalista insistiu, existem *emoções* que precisam ser expressas.

“Sim, mas a mídia controla as emoções das pessoas. Quando existiam pessoas como William Blake, Shelley ou Byron, provavelmente não existia

qualquer forma de mídia. Somente gazetas. Você poderia se sentir livre para escrever tudo o que estivesse em sua mente."

Alguém perguntou a Dylan se ele acreditava que a televisão e a mídia haviam matado a poesia.

"Ah, sim, absolutamente. Porque a literatura é agora escrita para o público. Não existe mais ninguém como Kafka, que simplesmente sente e escreva algo sem esperar que alguém leia." Nos dias de hoje, ele argumentou, a mídia havia se apropriado dos preciosos caminhos da comunicação que certa vez pertenceram aos poetas e seus leitores. Nós vemos coisas na televisão que são mais horríveis, tristes ou hilárias do que estamos acostumados a ver na vida real. "Os noticiários mostram coisas às pessoas sobre as quais elas não poderiam nem sonhar, e mesmo ideias que as pessoas pensam, eles podem reprimir… Então o que um escritor pode fazer quando uma ideia já foi exposta na mídia antes que ele possa compreendê-la e desenvolvê-la?"

Por causa do controle da mídia sobre as fontes de informação, de acordo com Dylan, "vivemos num mundo de fantasia onde Disney venceu… É tudo fantasia". De forma característica, justo quando estava desistindo de um caso, como algo sem esperança, ele insiste na necessidade de desafiar o *status quo*. "Se um escritor tem algo a dizer, ele deveria dizer a qualquer custo. O mundo é real. A fantasia tornou-se o mundo real – quer nós percebamos ou não." Seu principal artifício retórico em entrevistas é o paradoxo, e o seu discurso, naquela tarde de verão em Roma, foi um labirinto de paradoxos que os perplexos jornalistas europeus lutavam para entender sem perder a si mesmos nele.

Seus esforços pessoais para trazer as pessoas às suas consciências – para nos trazer de volta à relação com o "mundo real" em vez do mundo da Disney – foram concentrados no processo de gravação. Ele é dogmático nessa questão. Até "*Love and Theft*", ele declarou, nenhum de seus álbuns soara do modo que ele esperava que soasse. "Quando você trabalha com um produtor… ele pode te levar nesta ou naquela direção caso você não esteja particularmente determinado – tão logo você não esteja certo se uma canção deve soar de certa maneira. A maioria dos meus discos foi comprometida por causa de produtores insistentes. Constantemente o produtor ou o engenheiro são prisioneiros da lenda. Eles não pensam como minhas canções devem *realmente* soar." Fãs que assistem a seus shows reclamam que as canções não soam da maneira como estão no álbum. É claro que não soam, ele concorda, porque nem sequer foram gravadas corretamente, para início de conversa.

Então Dylan dá o próximo passo audacioso, dispensando completamente o produtor: "Se você tem a sua própria visão, realmente não há muito que um

produtor possa fazer. Eu não entendo muito sobre qualidade de som, mas desta vez os arranjos estão exatamente como eu quero.” Ele elogia seu engenheiro, Chris Shaw, que simplesmente entende o caráter distintivo de sua voz. “Meu alcance vocal é particular e subverte os sistemas de gravação: ambos os registros, grave e agudo, desaparecem. Em meu último álbum [*Time Out of Mind*] eles tentaram todos os tipos de efeitos e *overdubs* para fazer com que minha voz soasse idêntica à da vida real. Mas eu realmente acredito que o jeito certo é o jeito mais simples… uma gravação analógica, realista… Neste novo álbum nós tivemos um jovem rapaz que sabia exatamente o que fazer.”

Time Out of Mind era para a maioria das pessoas um álbum difícil de ser superado, mas este não era o caso do compositor e produtor de “*Love and Theft”* (que agora tinha dois pseudônimos: Bob Dylan, o cantor, e Jack Frost, o produtor), que ainda fomentava algumas suspeitas em relação ao álbum anterior. “Existe um avanço verdadeiro [em *Time Out of Mind*], mas ele não chega nem perto de como eu o havia imaginado. Quero dizer, estou satisfeito com o que fizemos. Mas existiram coisas de que eu tive que me livrar porque este grupo de pessoas não conseguia conciliar os *riffs* e os ritmos. Eu poderia [ter feito funcionar] se tivesse tido força de vontade. Eu não tive na época, então você é levado para onde o próprio evento quer ir. Eu acho que existe uma mesmice nos ritmos. Era algo pantanoso, uma espécie de feitiço, essas coisas nas quais Lanois é tão bom.”

Em “*Love and Theft”* Dylan abriu portas e janelas para que todos os ritmos dos Estados Unidos pudessem comparecer à festa. Quando o disco estava pronto – durante a turnê na Itália, no final de julho – Dylan deu cópias para todos os membros da banda. Um deles se lembra do comentário de Dylan quando lhe entregou a cópia. “Aqui”, ele disse. “Este é o *nosso* álbum. Você nunca ouvirá um filho da mãe melhor do que esse.” Em breve a opinião da audiência se dividiria entre qual dos dois era a maior façanha – o “insuperável” *Time Out of Mind* ou seu surpreendente sucessor, “*Love and Theft”*. Estava muito claro qual dos dois Dylan preferia.

Logo depois de uma longa turnê de verão pelos Estados Unidos, Dylan deu uma entrevista a Edna Gundersen, do *USA Today*. Eles se encontraram em um hotel à beira-mar, próximo à cafeteria de Dylan em Santa Mônica. Ele disse a ela que seu novo álbum era mais autobiográfico que qualquer um dos outros, “o modo como eu realmente me sinto em relação às coisas… Sou eu usando tudo que conheço como verdade”. Ele recapitulou os argumentos que articulou em

Roma. “Para mim, a música expressa ideias de liberdade ou é feita sob a opressão de uma ditadura.” Essa era uma ideia que ele vinha explorando alegoricamente no roteiro que escrevia com Larry Charles. “A única coisa que ouvi e que tem este sentimento é a música tradicional anglo-americana. É tudo o que conheço. É tudo o que sempre conheci. Tive sorte em aparecer numa época cujo final ainda existia. Ela não existe mais.” É claro que o sentimento de liberdade existe – ao menos em “*Love and Theft”*.

Gundersen cita os versos da canção “Lonesome Day Blues”.

I’m forty miles from the mill, I’m dropping it into overdrive
Set my dial on the radio I wish my mother was still alive[12]

E perguntou a Dylan se ele estava pensando sobre a morte de sua mãe. Tudo o que ele diria é que “só falar sobre minha mãe já acaba comigo”.

---

1 “Ramona, se aproxime/ Feche suavemente os seus olhos molhados/ As dores de sua tristeza/ Devem passar e seus sentidos se erguerão// E não faz sentido/ Lidar com os mortos/ Por mais que eu não consiga explicar isso em palavras.”

2 “Estou cansado do amor.”

3 “Porque algo está acontecendo aqui/ Mas você não sabe o que é/ Você sabe, Mister Jones?”

4 “As pessoas são loucas, são tempos estranhos/ Estou preso, fora do alcance/ Eu costumava me importar, mas as coisas mudaram.”

5 “Este lugar não está me fazendo bem algum/ Estou na cidade errada, devia estar em Hollywood/ Por um segundo eu pensei ter visto algo se mover// Aqui, só um tolo pensaria que tem algo a provar…”

6 “Dias de verão, noites de verão se foram/ Os dias e as noites de verão se foram/ Eu conheço um lugar onde alguma coisa ainda acontece.”

7 “Dirigindo pelo pavimento em um Cadillac/ Todas as garotas dizem ‘Você é um astro ultrapassado’/ Meus bolsos estão cheios e eu estou gastando cada centavo/ Como você pode dizer que ama outro, sabendo que sou eu o tempo inteiro.”

8 “A chuva acertando a vidraça/ Tenho amor por você, mas é tudo em vão/ Os miolos na panela estão começando a ferver/ Estão pingando alho e azeite de oliva/ Tweedle Dee está no chão, de quatro/ Dizendo ‘Jogue-me um pedaço por favor, senhor’.”

9 “Quando saí de casa o céu se dividiu em dois/ Eu nunca quis voltar para lá, preferia ter morrido…”

10 “Pobre garoto em um hotel chamado Palácio da Melancolia/ Ligou para o serviço de quarto e disse ‘mandem subir um quarto’.”

11 “Meu coração não está esgotado, está leve e está livre/ Não tenho nada além de carinho por todos aqueles que navegaram comigo.”

12 “Estou a quarenta milhas da fábrica, indo embora em marcha acelerada/ Acertando o mostrador do rádio, gostaria que minha mãe estivesse viva.”

16. Encarando o leão

“Love and Theft” foi oficialmente lançado no dia mais negro do início do século, dia 11 de setembro de 2001, o dia dos ataques suicidas da Al Qaeda no World Trade Center, em Nova York, e no Pentágono, em Washington, D.C.

Os novos livros e discos lançados naquele mês tiveram uma dificuldade ainda maior de chamar a atenção. Mas os críticos haviam recebido *“Love and Theft”* com meses de antecedência e o sucesso desembestado de *Time Out of Mind* havia despertado o interesse do público numa proporção tão grande em 1997 que a imprensa estava inclinada a ouvi-lo.

No dia 11 de setembro, Greg Kot estabeleceu o tom para a discussão no *Chicago Tribune*: “O álbum é um tour pela música norte-americana – *jump blues*, *slow blues*, rockabilly, baladas ao estilo Tin Pan Alley, *country swing* –, que evoca a expansão do fatalismo e do humor subversivo do texto sagrado de Dylan: a *Anthology of American Folk Music* de Harry Smith.” Kot, referindo-se à canção “High Water (for Charley Patton)”, disse que o álbum inteiro era “uma espécie de homenagem… um retrato abrangente da história racial do Sul dos Estados Unidos, o subestimado cantor de blues seria um símbolo da riqueza cultural do local e das enraizadas crueldades sociais”. Em suma, Kot chamou o álbum de “um dos melhores álbuns de rock de raiz já feito”.

Robert Christgau, do *Village Voice*, deu ao álbum nota dez, sugerindo que se *Time Out of Mind* era o álbum da morte de Dylan, “este é o álbum da imortalidade”. O crítico musical Paul Williams – que vinha escrevendo sobre Dylan e seu trabalho com uma sensibilidade incomparável desde 1966, quando resenhou *Blonde on Blonde* para sua revista *Crawdaddy* – estava arrebatado: “A cada canção, eu me vi protelando, no carro ou onde quer que estivesse tocando, para que pudesse ouvir até o fim… eu gosto do todo, das conexões do álbum… da maneira como ele se torna uma só experiência, uma única narrativa de um modo misterioso e prazeroso.” Williams observou os temas recorrentes: principalmente a perspectiva náutica em “Floater”, em que o narrador está num barco pescando; “Honest with Me”, quando ele canta *“I came ashore in the dead of the night”*;[1] “Mississippi”, com sua magnífica estrofe que começa com *“My ship’s been split to splinters”*;[2] e então *“Throw your panties overboard”*,[3] em “High Water”. A maior parte das canções em *“Love and Theft”* contempla um

barco ou um rio movendo-se pela letra – água, o símbolo universal de vida e renovação.

No dia 25 de setembro, duas semanas depois dos ataques terroristas, Dylan encontrou-se com Mikal Gilmore, da *Rolling Stone*, num hotel em Santa Mônica. Eles sentaram-se a uma mesa pequena perto da varanda da suíte do hotel, sentindo a brisa salgada do Pacífico passar pelas portas abertas. Dylan usava uma camisa de caubói branca e calças pretas – com setas bordadas na costura dos bolsos – e botas negras. Aviões decolavam do aeroporto municipal, ascendendo sobre o mar azul, e ele pararia de vez em quando a conversa para fitar o avião e seu trilho de vapor.

O intuito da entrevista era discutir a música de Dylan, em particular o novo álbum. Ele o fez de um modo respeitoso e atencioso, dando a impressão de que havia coisas mais importantes em sua mente.

"Você está conversando com uma pessoa que sente estar andando pelas ruínas de Pompeia o tempo inteiro. Sempre foi dessa forma… eu lido com todos os antigos estereótipos. A linguagem e a identidade que uso é a que conheço muito bem." Seus discos, ele disse a Gilmore, são uma expressão do "panorama completo" dos Estados Unidos, passado e presente, "uma maré crescente que suspende todos os navios", incluindo o barco de sua própria inspiração. A referência às ruínas de Pompeia catorze dias depois do 11 de Setembro era reveladora. Dylan tamborilava os dedos na mesa e olhava para o mar enquanto tentava resumir o conteúdo de "*Love and Theft*" em poucas palavras. "O álbum inteiro lida com poder. Se a vida nos ensina algo, é que não há nada que os homens e as mulheres não façam por poder. O álbum lida com poder, riqueza, conhecimento e salvação." Não existem dúvidas sobre isso: "Mississippi" é inteiramente sobre autoconhecimento e salvação; "Summer Days" aborda poder e salvação; "High Water" é sobre poder, do começo ao fim; "Po' Boy" é uma parábola sobre a riqueza; "Tweedle Dee & Tweedle Dum" abarca os quatro temas professados por Dylan. "Se ele é um grande álbum – e eu espero que seja", ele acrescenta, "é um grande álbum porque lida com grandes temas."

Dylan dá muito de si em suas entrevistas. É possível refletir, ao reler esta conversação, que ele está pesando as palavras não somente para si próprio, mas também para seus filhos e netos. É um período negro e arriscado na história norte-americana, e a poesia de Dylan está consequentemente refinando o caráter norte-americano, como fez nos anos 1960.

Quando o jornalista chamou a atenção para o humor no álbum, Dylan rapidamente o qualificou: sim, existe humor no álbum, mas é humor negro, que nunca zombaria "dos princípios que guiariam a vida de uma pessoa…

Basicamente as canções tratam de assuntos que muitas de minhas canções tratam… negócios, política e guerra, e talvez amor ao lado disso".

I'm going to spare the defeated, I'm going to speak to the crowd
I'm going to teach peace to the conquered, I'm going to tame the proud[4]
("Lonesome Day Blues")

No fim da conversa Gilmore mencionou o fato de alguns fãs de música terem se voltado para "*Love and Theft"* após o 11 de Setembro porque há algo em suas canções "que combina com o medo e a incerteza de nosso momento presente". E finalmente perguntou a Dylan se ele tinha algo a dizer sobre os eventos daquele dia terrível.

Trinta anos atrás talvez Bob Dylan tivesse evitado a pergunta direta. Mas em 2001 ele encarou a questão solene com a dignidade e a sabedoria apropriadas para uma eminência parda. Primeiro ele citou versos de uma fonte surpreendente, o "Gentlemen-Rankers" do poeta do império britânico Rudyard Kipling.

We have done with Hope and Honour, we are lost to Love and Truth
We are dropping down the ladder rung by rung,
And the measure of our torment is the measure of our youth
God help us, for we knew the worst too young![5]

Acima de tudo ele estava preocupado com as crianças. "Mesmo se não estivesse preocupado com nada, minha mente ainda se voltaria para os jovens em uma época como esta." O autor de "Forever Young", que orava nesta canção para que seus filhos sempre tivessem Esperança, Honra, Amor e Verdade, agora temia pelos jovens cuja visão de mundo havia sido manchada pelo terrorismo da Al Qaeda.

"A arte traz ordem à vida", ele disse, "mas quanto mais de arte existirá? Nós realmente não sabemos. Há uma divindade secreta na natureza. Quanto mais disso existirá?"

E ele vê alguma esperança na situação?

Primeiro se desculpando por não ser nem "um educador nem um explanador", ele cita – sem mencionar a fonte – linhas do tratado de John Stuart Mill *Sobre a liberdade* (1859): "É tempo para os grandes homens tomarem a frente. Com homens pequenos nada pode ser alcançado neste momento." É o

argumento de Mill contra a tirania da maioria em uma sociedade democrática – um ponto de vista coerente com a iconoclastia de Dylan e sua fé no indivíduo austero.

Ele citaria Sun Tzu (seis séculos anterior a Cristo), o general chinês e teórico militar que escreveu *A arte da guerra*, dizendo antes que "quem estivesse no comando" de nossa nação certamente teria que ler Sun Tzu: "Se você conhece o inimigo e conhece a si mesmo, não precisa temer o resultado de uma centena de batalhas. Se você conhece a si mesmo e não conhece o seu inimigo, por cada vitória conquistada você sofrerá uma derrota." Como os Estados Unidos poderiam pensar em promover uma guerra contra o Talibã, o Iraque ou o Afeganistão sem um entendimento completo desses países e de suas culturas? E quanto isso dependeria do entendimento dos norte-americanos sobre si mesmos enquanto povo?

"As coisas terão que mudar. E uma das coisas que terão que mudar: *As pessoas terão que mudar o seu mundo interno."*

NO DIA 19 DE OUTUBRO, no meio de sua turnê de outono, Dylan dirigiu-se à audiência no Staples Center em Los Angeles. Madonna havia se apresentado no mesmo palco duas semanas antes. "Ela disse para vocês pensarem globalmente", Dylan comentou. "Eu tenho um conselho para dar a vocês. Repensem isso." Ele não estava advogando o "globalismo" ou o isolacionismo – ele ansiava por introspecção.

É este trabalho crucial, a mudança do mundo interior, que Bob Dylan estava preparado para perseguir – como poeta e músico – desde a época em que era adolescente. Suas canções eram um registro gráfico de seu desenvolvimento e tinham o raro poder de influenciar quem as escutava. Com 62 anos, ele estava curioso para descobrir se poderia realizar em outra mídia o que havia feito com as canções.

Em fevereiro de 2002, ele ganhou um Grammy na categoria Melhor Álbum Folk Contemporâneo, por *"Love and Theft"*. No Staples Center, em 27 de fevereiro, Dylan e sua banda tocaram "Cry a While". Bonnie Raitt adorou o número e disse que foi "talvez a apresentação mais funk de um homem branco" que ela já havia visto. "Ele está no auge de seu trabalho", ela decidiu. O U2 ganhou o prêmio de Gravação do Ano por "Walk On", que Daniel Lanois havia produzido. Dylan sempre ficava contente em encontrar seu amigo Bono, que apresentou "Walk On" mais cedo na cerimônia de premiação. E Dylan estava encantado pela prodígio de 21 anos do rhythm and blues, Alicia Keys ("Não há

nada que eu não goste nesta garota…"), que ganhou cinco Grammys naquela noite, incluindo Canção do Ano por "Fallin'" e melhor Artista Revelação.

Vários dos velhos amigos estavam lá: T-Bone Burnett, Eric Clapton, Emmylou Harris, Ralph Stanley. O ano de 2001 foi muito bom para a música norte-americana de raiz por causa do sucesso do filme *E aí, meu irmão, cadê você?*, dos irmãos Coen, e de sua trilha sonora, que tinha nomes como Alison Krauss & Union Station, John Hartford, Norman Blake, Ralph Stanley, que levou o prêmio de Álbum do Ano.

Na semana seguinte, Dylan estava no estúdio de T-Bone Burnett em Los Angeles realizando uma gravação com a grande cantora gospel Mavis Staples. Ele conhecia Mavis havia quarenta anos, desde que ela descobrira sua canção, "Blowin' in the Wind" e gravara-a com as renomadas Staple Singers. Quando era criança ele a tinha ouvido no rádio cantando "*Yonder comes little David with his rock and his sling. I don't want to meet him, he's a dangerous man*",[6] e ficou de cabelo em pé. A admiração dela pelo jovem Dylan era recíproca. "Nós imaginávamos como ele, sendo um jovem garoto branco, como ele poderia sentir essas coisas que sentimos, sabe? Toda essa dor. Como ele poderia escrever essas canções?"

Quarenta anos depois as duas lendas encontraram-se no estúdio de Burnett, para gravar uma das canções gospel de Dylan para um álbum que se chamaria *Gotta Serve Somebody: The Gospel Songs of Bob Dylan*. A Columbia planejava lançar o álbum com versões das canções cantadas por Aaron Neville, Shirley Caesar, The Chicago Mass Choir, e outros grupos gospel, em março de 2003. Enquanto isso eles perguntaram a Dylan se ele contribuiria com o projeto revisitando uma de suas canções religiosas. A canção escolhida foi "Gonna Change My Way of Thinking", um tema que estava em seus planos naquele ano. Larry Campbell tocou nessa gravação e lembra-se da maravilhosa química que existia entre Mavis e Bob. "Mavis é um doce, Mavis e sua irmã Yvonne, ótimas pessoas para se estar perto. Ela iluminava a sala inteira, sabe como é? Só de ouvi-la cantar, a vibração, a personalidade… É maravilhoso."

Dylan havia pedido a Campbell que selecionasse algumas canções da The Carter Family porque estava pensando em gravar um disco com canções deles. "Então eu selecionei algumas canções e uma delas era 'Keep on the Firing Line', que acabamos gravando. Não sei se ela foi lançada. Mas no disco da Carter Family havia um esquete de um programa de rádio que eles fizeram com Jimmie Rodgers [em Louisville, 1931]. Havia uma batida na porta e alguém gritava: 'Ei, Maybelle, veja quem está descendo a estrada! Veja só se não é Jimmie Rodgers.' Ele os saúda. E eles gritam: 'Entre, Jimmie!' E há um diálogo. Então Bob me

fazia tocar aquela gravação muitas vezes seguidas.”

“Estávamos fazendo essa gravação com Mavis, ‘Gonna Change My Way of Thinking’, e ele disse: ‘Ok, nós vamos tocar o primeiro verso. Então eu quero que pare tudo e que haja uma batida na porta, e eu direi: ‘Ei, é Mavis Staples!’””

Então Dylan recriou a cena de Jimmie Rodgers e dos Carter, mas com uma inversão milenar: em 2002 é o branco Bob Dylan quem está convidando a negra Mavis Staples para vir à sua casa comer frango e cantar em dueto – uma espécie de mistura inter-racial que mesmo lendas não poderiam fazer em Louisville, há meio século.

BOB: Olhem, há alguém vindo na estrada, garotos.
(Toc, Toc, Toc)
MAVIS: Ei, ei! Bobby!
BOB: Ei, é Mavis Staples!
MAVIS: Ei, amigos! Como estão? Ah, é muito bom ver todos vocês. Meu Deus, Bobby, você tem uma bela casa aqui!
BOB: Bem-vinda à Califórnia, Mavis!
MAVIS: Muito obrigada! Nossa, você tem uma bela vista!
BOB: Pois é. Você pode sentar nesta varanda e olhar direto para o Havaí.

Eles concordam em “matar algumas galinhas e fritá-las”. Ele diz a ela que está triste por ficar deitado na cama com insônia, “lendo *Snoozeweek”*[7] – o mesmo tipo de humor simplório que perpassa “*Love and Theft”*. Ela diz que ler *Snoozeweek* não é uma boa maneira de curar a tristeza: o que eles precisam fazer é cantar. E eles o fazem.

Gonna sit at the welcome table
I’m as hungry as a horse
I’m gonna revitalize my thinkin’
I’m gonna let the law take its course[8]

Dylan aproveitou a oportunidade para reescrever a maior parte das estrofes de sua severa canção – não para tirar vantagem disso, mas para se adaptar ao clima alegre da ocasião.

Mavis estava fascinada ao ver seu velho amigo escrever novos versos em estúdio. Ele escreveria uma linha e mostraria a ela, depois escreveria mais algumas e pediria a opinião dela. “Bobby, você escreve tão pequeno”, ela disse, se esforçando para ler as palavras. “Ele disse que só conseguia escrever daquela forma. E quando uma pessoa escreve desta forma”, observou Staples, “ela é humilde”. Dylan disse que nunca tinha ouvido falar disso antes de Mavis

explicar a ele.

LARRY CAMPBELL TEM OUTRAS LEMBRANÇAS carinhosas daqueles anos, 2002-2004, quando Dylan parou um pouco de escrever canções e gravá-las e parecia mais determinado do que nunca a mudar seu mundo interior e mostrar aos outros como isso poderia ser feito. Enquanto a Morte perseguia os cantores de sua geração, Dylan trabalhava como se estivesse com os dias contados. Com 61 anos, sua energia era prodigiosa. Ele realizou mais de uma centena de shows na Europa e nos Estados Unidos naquele ano; escreveu, coproduziu e atuou em um filme, *Masked and Anonymous*; e terminou a maior parte das trezentas páginas de suas memórias, *Crônicas*.

A turnê de primavera foi concluída em Londres, na Docklands Arena, no dia 12 de maio de 2002. A banda teve cinco semanas de folga antes de se juntar em Los Angeles para os ensaios do filme. “Eu li o roteiro antes de irmos para lá. E não o entendi”, admite Campbell. “Estava muito além da minha compreensão ou… sei lá.”

Era possível imaginar que, a esta altura, Dylan já teria aprendido sua lição sobre o mundo do cinema, tendo se dado tão mal das outras vezes em que se envolveu com ele. Mas todo dia surgem novas promessas na vida de um artista e ele tinha a ideia de um filme radicalmente diferente daquele que havia falhado na bilheteria nos anos 1970.

Renaldo and Clara explorava o tema da identidade (a de Dylan em particular) e como a percepção de si mesmo de um indivíduo – como artista, amante e amigo – é afetada pela comunidade. O elenco do filme era composto por pessoas do próprio círculo de Dylan – seus amigos, sua mulher, suas amantes e amigos artistas como Joan Baez, Allen Ginsberg e Jack Elliott –, em sua maioria atores amadores. Sofrendo a falta de uma direção firme, o filme desceu ao nível do narcisismo. O novo roteiro, o que Larry Campbell confessou não ter entendido, era, na realidade, quase primitivo em sua estrutura dramática. *Masked and Anonymous* é uma peça moralizante. O próprio pseudônimo que Dylan escolheu para si mesmo como coautor da história, Enrique Morales (Soberano da Moral), mostra o seu intento.

Durante todo o filme nós acompanhamos uma conspiração ou uma confluência das forças negras: um ditador e sua polícia sem regras tramando para dominar a nação; jornalistas invasivos que trabalham para si mesmos expondo privacidades e enganando o público; executivos da indústria da música interessados somente nos lucros. Um vilão de desenho animado, o ditador se

divertia mutilando cantores de jazz e músicos de banjo. A nação é vulnerável porque seus cidadãos perderam o contato com seus valores ímpares, com suas raízes anglo-americanas e com a cultura negra, uma mistura de culturas que outrora manteve as virtudes do passado. Ironicamente, a contínua homogeneização da cultura norte-americana a desumanizou, criando essa oportunidade para o ditador.

O que pode salvar este país (um Estados Unidos alegórico) e os homens, mulheres e crianças inocentes que ainda não se entregaram às forças do mal? Um concerto. Um "concerto beneficente" para as boas pessoas, que irá levantar dinheiro e o moral para lutar contra as forças da escuridão. Essa é a trama que o produtor musical Uncle Sweetheart (John Goodman) e a produtora de televisão Nina Veronica (Jessica Lange) desvelam. Incapazes de conseguir a ajuda de um grande astro, eles decidem chamar um lendário artista de folk rock chamado Jack Fate (Bob Dylan). Fate, cujo auge ficou para trás, está apodrecendo numa prisão, provavelmente por causa de ofensas proferidas contra o governo pós-revolucionário. Eles o libertam da cadeia, dão a ele um violão, um figurino de caubói e um chapéu comicamente grande; ele reúne sua banda (a banda de Dylan) e começam a tocar juntos apesar dos esforços de vilões como o jornalista Tom Friend (Jeff Bridges) de impedir o concerto.

"Então nós fomos fazer o filme", recorda Campbell. "E era uma grande experiência porque você estava passando o tempo com John Goodman, Jeff Bridges, Jessica Lange, Ed Harris, Val Kilmer, Mickey Rourke e Penelope Cruz, atores incríveis que também eram pessoas incríveis para se estar perto." Se esse filme fracassasse não seria por falta de talento. Todos esses astros abriram mão de seus honorários usuais para ter o prazer de trabalhar com Dylan num filme independente. O problema era que os diálogos que ele havia escrito eram abstratos e sinuosos e erravam para longe da ação, criando falsas expectativas. Falas como "Às vezes não é o suficiente saber o significado das coisas, às vezes nós precisamos saber também o que as coisas não significam" são interessantes, mas os frequentadores usuais de cinema têm pouca paciência para um diálogo que não leva a história adiante – e havia muito disso no filme.

"O diretor, Larry Charles, era um grande sujeito também, mas eu continuava não entendendo o que acontecia no filme", conta Campbell. O que ele admirava, de seu ponto de vista privilegiado, era o modo como a música era apresentada. Todos os músicos usavam microfones na lapela. "Normalmente quando você vê uma banda tocando na tela ela está dublando, mas naquele caso era realmente de verdade, ao vivo. E a mixagem ficou muito boa, em minha opinião."

O diretor diria depois que "quis fazer um filme sobre Bob Dylan que fosse

como uma canção de Bob Dylan. Um filme com muitas camadas, com muito surrealismo, ambiguidade e difícil de ser decifrado, como um quebra-cabeça". Não restam dúvidas de que Dylan queria o mesmo – uma receita perfeita para o desastre em uma peça ou filme. É curioso que a ideia que Dylan tem de um grande diretor seja o François Truffaut de *Atirem no pianista*, um defensor da clareza e das nuanças sutis no desenvolvimento dos personagens.

Uma boa parte da uma hora e 45 minutos de *Masked and Anonymous* captura Dylan em apresentações ao vivo, e a música é excelente. Se Campbell ou qualquer um assistisse ao filme com o som desligado, é possível que ficasse claro sobre o que ele trata. É um retrato do mundo como Dylan o vê, ligeiramente exagerado: Estados Unidos em sérios problemas, assaltado por idólatras, falsos profetas, vorazes homens de negócios e sanguessugas da mídia. Se existe alguma esperança, ela repousa em nossa habilidade de entender a nós mesmos, de ver o que há em nós e mudar, para melhor, esta quintessência.

O herói da alegoria, Jack Fate, está empenhado em mudar o seu modo de pensar – e o mundo à sua volta – através do poder da arte verdadeira. Como cineasta aspirante, Bob Dylan tentou se superar e rodar um filme que fizesse o mesmo. O seu alcance excedeu sua compreensão. *Masked and Anonymous* estreou no Sundance Film Festival, no Colorado, em 22 de janeiro de 2003. O crítico de cinema Roger Ebert observou que quando Dylan entrou na sala de exibição foi recebido de pé com uma salva de palmas, e que durante o filme as pessoas continuavam se levantando, só que para ir embora. "E metade do auditório estava vazia quando os créditos começaram a ser exibidos em meio ao mais profundo silêncio." Ebert chamou o filme de "uma produção vaidosa para além da vaidade" e o *New York Times* o descreveu como "uma bagunça terrível e incoerente". John Waters amou-o, como havia amado todos os filmes de Dylan. Largamente desacreditado, o filme nunca encontrou um público, nem mesmo entre os fãs de Dylan.

ELE NÃO PERDEU MUITO tempo naquele ano lamentando sobre o destino de *Masked and Anonymous*. Em vez disso, voltou sua energia para um projeto que não necessitava de colaboradores, de equipamento pesado ou de grandes financiadores – nada mais do que uma máquina de escrever, um lápis, papel e um pouco de paz e tranquilidade: sua autobiografia.

Ele viajou pelo mundo com sua máquina de escrever, golpeando sentenças em caixa-alta pela conveniência e facilidade de leitura sem os óculos. A maior parte do trabalho havia sido feita em casa, em intervalos de turnê. Mas Larry

Campbell recorda-se de que “ele estava constantemente trabalhando nela, atualizando-a. Algumas vezes ele me deu um rascunho ou algo que estava escrevendo”.

Bob Dylan queria uma opinião de Campbell sobre certos capítulos. “Bob e eu vínhamos conversando muito sobre os New Lost City Ramblers, e ele me deu um rascunho, ou algo assim, do que estava escrevendo sobre eles. Eu estava fascinado. Parte do trecho era sobre a primeira vez que ele viu Mike Seeger se apresentar.” Seeger era membro do Ramblers e um intérprete incrivelmente talentoso da antiga música norte-americana. Campbell tinha onze anos quando viu pela primeira vez os Ramblers na televisão. “Eu estava *magnetizado*. Tinha acabado de começar a tocar violão e aqui estavam esses caras… e eles não eram Doc Watson ou Gary Davis. Eles não vinham do Sul. Eu podia perceber isso. Mas ainda assim eles eram o que havia de melhor. Eu não tinha noção na época, mas existia uma qualidade única no que eles estavam fazendo que era fascinante.” Ao escrever *Crônicas*, Dylan estava tentando capturar a exaltação dos jovens cantores folk “vernaculares” dos anos 1960, e ele queria saber se um músico quinze anos mais novo conseguiria sentir essa energia ao ler aquelas páginas.

“Eu me senti honrado, entende? Eu tinha um monte de coisas a dizer e eram todas sobre quão intrigante aquilo era… porque ele estava falando sobre uma era que me fascinou durante minha vida inteira. Ouvir Bob através do livro, descrevendo pessoas como Dave Van Ronk, Mike Seeger e aqueles cafés, e o apartamento das pessoas, a audição de novos discos – eu estava sedento por detalhes daquela época. Quando ele me mostrava as páginas eu lia e comentava com ele quanto elas me afetavam.”

O cancelamento de uma turnê pelo Japão deu a Dylan algumas semanas extras em março para trabalhar em *Crônicas* antes que a turnê de primavera começasse, no dia 18 de abril, em Dallas. Mudanças na tripulação trouxeram novos desafios e novas oportunidades para a Never Ending Tour, que havia tocado seu concerto de número 1.500 na Nova Zelândia sem David Kemper e Charlie Sexton. George Receli, que acompanhara Mavis Staples e Dylan em estúdio um ano antes, havia assumido a percussão e Bill Burnette tocou durante onze shows da turnê australiana antes de dar lugar ao formidável guitarrista Freddy Koella. Enquanto Koella se habituava durante os primeiros shows no Texas, Dylan deu a ele muito espaço – tocando piano e gaita quase exclusivamente –, deixando o novo guitarrista tocar a guitarra sendo guiado por Larry Campbell. Havia momentos de frustração no palco, como a hesitação na guitarra *steel* ou Koella errando alguma mudança de acorde.

Por volta do dia 23 de abril, a segunda noite no Verizon Wireless Theater, em Houston, a banda começava a se enturmar. Uma plateia de 3 mil pessoas ouviu Dylan tocar dezesseis canções, de “Tweedle Dee & Tweedle Dum” e “Tonight I’ll Be Staying Here with You” até “It Ain’t Me, Babe”, “Positively 4th Street” e “Summer Days” – uma centena de minutos de música. Ele dedicou a quarta canção, “Blind Willie McTell”, à memória de Sam Houston.

See the arrow on the door post
Saying “This land is condemned
All the way from New Orleans to Jerusalem.”
I traveled through East Texas where many martyrs fell
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell.[9]

Um espectador, Jason Nodler, reportou a um fórum de discussões sobre Dylan na internet que cada canção que ele tocou “era transformada por seu esforço, sua dedicação… ele estava presente a cada instante esta noite, amando, se importando, provando cada sílaba, orientando cada momento da banda”. Durante um solo de guitarra de Koella, Dylan andou pelo palco como se procurasse por algo. Ele não havia perdido sua gaita ou sua guitarra – ele sabia onde elas estavam. “Era como se ele tivesse uma energia que desconhecia e estivesse procurando algo para canalizá-la de um jeito diferente do de uma guitarra, gaita ou piano. Uma inquietude justificada.” Então ele retornou ao piano para finalizar a canção. Conforme as luzes diminuíam um assistente de palco veio retirar a guitarra de Dylan e ele o instruiu a deixar o instrumento atrás do piano.

Uma fonte mais informada, com acesso aos bastidores (escrevendo em Houston sob as iniciais RJ), informou que o passeio de Dylan pela plataforma era para “checar os níveis de som da guitarra de Fred Koella. O rapaz estava tão ocupado que não reparou que soava um pouco alto demais, e Bob dançou pelo palco e deu um sinal para que os responsáveis pelo som fizessem o ajuste”.

Um fã de longa data na plateia disse que tinha visto tantos shows de Dylan que só conseguia lembrar-se da década em que foi realizado cada um deles. Um jovem que ia pela primeira vez disse que estava fora de si de tanta empolgação. “Para mim”, disse RJ de Houston, “um dos melhores momentos na vida é observar alguém fazer aquilo que a faz feliz e ser muito bom em te deixar feliz quando você vem vê-lo fazer aquilo.” RJ estava observando desde 1974, e

declarou que sempre esteve satisfeito “com a mensagem e com o modo como era entregue. Agora eu acho que estou feliz com o homem em si. Apenas apareça, Bob. Nós estaremos lá”.

A BANDA ENCONTROU SEU RITMO e Dylan estava contente, apesar de a venda de ingressos não ir muito bem. Na última semana da turnê – em Asheville, Carolina do Norte, no dia 14 de maio – eles tocaram para 75% dos assentos vazios no Civic Center e para o último show em Little Rock, Arkansas (no dia 18), foi preciso transferir o concerto da Alltel Arena para o clube Nite Life Rocks, com capacidade para 2.400 lugares.

Larry Campbell diz que Dylan nunca expressou a menor preocupação com as vendas ou se a casa de espetáculos estava meio cheia, vazia ou meio vazia, e que não demonstrava preferência por lugar nenhum: Casper, Wyoming; Nampa, Idaho; ou a Universidade Harvard. Isso não interessava. O maestro tinha seu temperamento; noites de ansiedade, noites de exuberância, “mas em relação aos lugares, realmente não importava onde estávamos tocando. Podíamos estar tocando num lugar lindo onde o som estava ótimo e onde tudo corria bem, mas o clima no palco era miserável”. Tudo dependia do humor de Dylan. Isso era “sempre o principal catalisador. Mau humor? Eles precisam inventar outra palavra para isso”, reflete, gargalhando – mas nunca era algo em relação ao público.

“Mas até onde sabíamos, era só continuar e tocar, apenas seguir em frente e continuar…” Le Roy Hoikkala, baterista da banda de Dylan na época do colégio, lembra-se de uma tarde em Hibbing, cinquenta anos atrás, logo após a morte de James Dean. Eles estavam na casa de Zimmerman lendo um artigo de revista sobre o falecido ator, sobre sua ardente ambição e sua devoção à arte. Bob havia olhado para a página com lágrimas nos olhos e dissera para um amigo: “Você tem que continuar fazendo o seu melhor, sempre em frente fazendo o seu melhor e nunca, *jamais*, desistir.”

Depois do último show da turnê de primavera em Little Rock – no dia 18 de maio de 2003 – Dylan tinha quase dois meses para dar atenção a *Crônicas*, antes de iniciar a longa turnê de verão em Winter Park, Colorado. Desacostumado com a rotina sedentária de prosador, ele contou a David Gates, da *Newsweek*: “Não esqueçamos que enquanto você está escrevendo não está vivendo. Como eles chamam isso? Isolamento esplêndido? Eu não acho tão esplêndido assim.”

Ele retornou ao palco no Colorado sedento por interação, recarregado, pronto para ressuscitar a audiência que minguava. Usava um terno azulescuro com corte

estilo faroeste de acabamento branco nos bolsos, chapéu de caubói e óculos escuros. Ele tirou o chapéu para cumprimentar a multidão e permaneceu ao teclado, com a cabeça descoberta, lançando-se em “Stuck Inside of Mobile”. Olhando para a multidão na pista de esqui, Bob cantou “Highway 61” e “High Water”. Cantou “Honest with Me” e quando chegou ao verso “*I’m stark naked and I don’t care*”,[10] uma garota ficou nua da cintura para cima e jogou o sutiã no palco, que aterrissou na frente do piano de Dylan.

Algumas canções tinham um início um pouco vacilante, pois Koella ainda não tinha certeza sobre suas entradas e sobre as mudanças de acorde. Dylan parecia frustrado com os erros de sua banda. Segurando a gaita com a mão direita, ele golpeava o teclado com a esquerda, tentando chamar a atenção de Koella. Um fã notou que “às vezes ele golpeava o teclado com a palma da mão… tentando conseguir a atenção de todos. Ele tinha a minha, mas nem sempre a de Freddy, ao que parece”.

Dylan olhava para a multidão e se animava: “Muitos acenos, zombarias, sorrisos e sobrancelhas levantadas por detrás dos óculos escuros… muitas palhaçadas. Ele acenou para algumas pessoas, sinalizou alguns ‘joias’.” Fingia que lutava com um oponente imaginário, puxava os cabelos, “e continuava nos mostrando as palmas das mãos como se fossem marionetes. Ele se movimentaria atrás do teclado e ficaria de pé sobre os calcanhares”. Ele cruzava e descruzava o palco durante as canções e, entre elas, cambaleava, fingia que tropeçava e recuava como se estivesse tomando choques elétricos. Falou no ouvido de Tony Garnier e o baixista sorriu. Durante o próximo número Dylan foi atrás da bateria para ter uma palavra com o técnico de som da guitarra. O técnico entregou a ele uma garrafa de Gatorade azul e ele bebeu-a.

“Ele não andava para lugar nenhum, ele dançava”, outro espectador notou. “Depois do bis ele colocou o chapéu de caubói, ajeitou o cabelo, pegou o paletó e voltou para a frente do piano a fim de olhar para a plateia e aproveitar os gritos e os aplausos uma última vez antes de partir.”

Na noite seguinte, debaixo de uma lua cheia em Casper, Wyoming, Dylan estava completamente concentrado. Não havia brincadeiras, luta com a sombra, acenos ou outras bobagens, somente foco: ele cantava e tocava o piano intensamente. O novo guitarrista tocou de forma resoluta, e não perdeu nenhuma orientação. “Os rapazes estavam sorrindo bastante”, um fã comentou, “mas Bob estava com uma aparência completamente compenetrada, como se encarasse os acordes ou olhasse através das pessoas quando encarava a audiência.” Dylan gostou desse show mais do que do anterior, mas ainda não estava satisfeito. A perfeição não estava em jogo, mas a excelência encontrava-se em algum lugar

entre a confusão histriônica de Winter Park ou o recital bem-comportado em Casper – com metade da casa vazia.

Naquela noite, eles seguiram por 360 quilômetros em direção ao oeste, em caravana, direto pela cordilheira Teton, para Jackson, a cidade turística. Eles tinham a segunda-feira livre. Na terça-feira, dia 15 de julho, Dylan deixou seu trailer à tarde – usando uma camisa de boliche retrô de dois tons, jeans e botas de caubói – e encontrou seus companheiros de banda às 16h30 para a passagem de som. O anfiteatro em Snow King é lindo: o palco tem vista para a pista de esqui e para as montanhas. Existem alguns assentos próximos ao palco, mas a maior parte da plateia senta-se no declive da pista de esqui, numa espécie de restaurante a céu aberto no pé da colina.

Algumas poucas pessoas que chegaram muito cedo para assistir à passagem de som estavam empolgadas com a boa sorte de ver Dylan no palco. A banda afinou seus instrumentos, ajustou os níveis do som e começou a ensaiar. Dylan não tocou ou cantou. Ele permaneceu em pé na frente dos músicos, um a um, e os orientava enquanto eles tocavam. Parecia um regente esquelético com um chapéu de caubói. *Tony, Larry, George, esse é o andamento*, é aqui que você entra. Ele passou a maior parte do tempo com Freddy Koella, agitando os braços de modo expressivo, marcando a batida. Num campo atrás do palco ocorria um jogo de beisebol da liga infantil, e de tempo em tempo Dylan parava para observar os garotos jogarem ou para olhar as montanhas e o céu. No início dos anos 1980, ele foi a todos os jogos de seu filho Jakob na liga infantil e guardou todas as bolas de seus *home runs*.

Depois de uma hora e meia de trabalho, Dylan dispensou a banda e sentou-se sozinho num amplificador, no lado esquerdo do palco, em contemplação, olhando para a encosta verde, onde vários milhares de fãs esperariam pelo show sob as estrelas. Ele cantaria “Tweedle Dee & Tweedle Dum”, “It’s All Over Now, Baby Blue”, e então “Things Have Changed”. Roger Daltrey e Pete Townshend, do The Who, passavam por Jackson e visitariam o camarim. Seria uma bela noite. Ele contaria uma piada ou duas.

“Larry comprou um porco recentemente”, Dylan anunciou durante a apresentação da banda. “Eu perguntei a ele onde iria mantê-lo. Ele respondeu: ‘Debaixo da cama.’ E eu disse: ‘Mas e o cheiro?’ Ele disse: ‘Tenho certeza que o porco não vai se incomodar.’” Ao apresentar George Receli, ele disse que George era “o melhor baterista no palco”.

A banda começava a engrenar. Hoje à noite ninguém sairia desapontado.

CINCO SEMANAS E TRINTA SHOWS DEPOIS eles tocaram o último concerto do verão

em Oakes Garden Theatre, Niagara Falls, Ontario. Contra a cortina das quedas-d'água iluminadas por holofotes Dylan cantou "Forever Young" de modo comovente, sua voz *a capella* durante o refrão. Ele mal havia tocado o violão durante todo o verão, e talvez o motivo fosse a artrite em suas mãos. Durante o bis, "Like a Rolling Stone" e "All Along the Watchtower", fogos de artifício estouraram, floresceram e brilharam no céu acima das iridescentes quedas-d'água.

O final do verão e o início do outono providenciaram um tempo essencial para reflexão e concentração em suas memórias. Por meio das páginas do manuscrito, os mortos e os vivos andavam lado a lado. Em poucos meses o livro teria que ser entregue ao seu editor, David Rosenthal, na editora Simon & Schuster. Numa conversa com David Gates, falando sobre o processo de escrita de *Crônicas*, Dylan aludiu ao Novo Testamento, a uma passagem de Atos 2:17-18: "E nos últimos dias acontecerá, diz Deus, Que do meu Espírito derramarei sobre toda a carne; E os vossos filhos e as vossas filhas profetizarão, Os vossos jovens terão visões, E os vossos velhos terão sonhos." Quando ele era jovem, disse a Gates: "Eu podia ver visões. Agora posso sonhar sonhos… O que você vê em *Crônicas* é um sonho. Ele já aconteceu."

Para muitas pessoas com mais de sessenta anos o passado parece um sonho, bem como o futuro definha e os fantasmas se proliferam, disputando a atenção. O compositor Warren Zevon, a quem Dylan admirava, morreu de um câncer agressivo nos pulmões e no fígado no dia 7 de setembro. Ele tinha 56 anos. Sabendo sobre a doença um ano antes, Dylan vinha tocando várias canções de Zevon alternadamente em seus shows.

Cinco dias após a morte de Zevon, Johnny Cash faleceu num hospital em Nashville por complicações da diabetes. O irmão maior de Dylan na arte, Cash era o cantor que – ao longo dos anos – veio representar uma unidade entre lenda e humanidade humilde. Quando Zimmerman era um garoto ouvindo o rádio em 1955, Cash já era um colosso, o homem de preto cantando "I Walk the Line". Apenas sete anos depois, Cash escreveu para Dylan uma carta de fã, parabenizando-o por ter feito um grande disco no espírito de Jimmie Rodgers e Vernon Dalhart. Ele defendeu Dylan contra executivos hostis na Columbia quando o selo tentou dispensá-lo. Cash apoiou Dylan em 1969, quando ele tornou-se "country" com *Nashville Skyline*, e depois em seu controverso período gospel. Um amigo verdadeiro desde o dia em que se encontraram nos bastidores do Gaslight, em 1963, Cash esteve a seu lado durante todas as suas mudanças, artísticas e pessoais.

Então, quando a imprensa pediu a Dylan um tributo a Cash, ele não

respondeu com apenas algumas sentenças, e sim com um ensaio de quatrocentas palavras publicado na revista *Rolling Stone* de outubro de 2003.

> Johnny era e é a Estrela do Norte. Você poderia guiar o seu navio por ele – o maior entre os maiores antes e agora… "I Walk the Line" tinha uma presença monumental e um certo tipo de majestade que era humilde. Mesmo um simples verso como *"I find it very very easy to be true"*[11] pode servir de parâmetro. Nós podemos lembrar-nos dele e ver quão longe estamos disso… Ele realmente representa o país, o coração e a alma personificados… Se quisermos saber o que significa ser mortal, não precisamos procurar algo além do Homem de Preto.

Dylan não via Cash há algum tempo, "mas de alguma forma", ele refletiu, "ele estava comigo mais do que as pessoas que eu vejo todos os dias". Dylan estava gastando, diariamente, horas à máquina de escrever, escrevendo sobre pessoas que não via e com as quais não falava há anos: pessoas como Izzy Young, que foi dono do Folklore Center, no Greenwich Village, onde Dylan havia encontrado Dave Van Ronk – Izzy, que havia investido seu dinheiro para produzir o concerto de Dylan no Carnegie Chapter Hall, em 1961. E outros como Mike Seeger, um músico de raiz profundamente mergulhado no vernáculo norte-americano, um cantor e músico tão excepcional em seu estilo que Dylan estava inclinado a achar o seu próprio em vez de competir com ele. Escrever sobre velhos amigos os traz de volta caso eles tenham morrido e os traz para perto caso estejam vivos. Izzy e Mike ainda estavam neste mundo. Eles estavam apenas muito longe, realizando o seu trabalho – Mike nas montanhas da Virginia, Izzy em Estocolmo, Suécia.

Ele os visitaria na primeira oportunidade.

A TURNÊ DE OUTONO se iniciou em Helsinki, Finlândia, em 9 de outubro. Sofrendo com o fuso horário, eles tocaram para uma casa com metade da lotação, na Hartwall Areena. Dylan tentou tocar guitarra em "Things Have Changed" e em "Highway 61 Revisited", mas desistiu na metade de "Summer Days" em meio à dor, ou frustração, e retornou ao teclado. No meio do show, ele começou a dar risada. Era uma daquelas noites quando o senso de humor pode ser a única defesa contra a exaustão.

Na manhã seguinte, eles voaram sobre o mar Báltico com destino a Estocolmo. Izzy Young esperava ansiosamente a chegada de Dylan. Ele estava morando na Suécia, onde operava o Folklore Centrum havia 31 anos, e não tinha visto seu protegido durante todo esse tempo. "As pessoas me perguntaram: 'Como você não o viu durante trinta anos, Izzy?'"

"Bem, ele não me liga, eu não ligo para ele. É a mesma coisa."

Finalmente um amigo em comum, depois de ter feito muitas ligações telefônicas para as duas partes, arrumou um encontro entre Izzy e Bob depois do concerto na Globe Arena, em Estocolmo, no dia 11 de outubro. Izzy recebeu bons assentos e acesso ao camarim. Ele estava encantado em ver Dylan no palco em tão boa forma – de nenhuma maneira semelhante à sua juventude, sozinho com a gaita e o violão, mas ainda assim apto, enérgico, poderoso.

O astro surgiu no palco num terno negro com detalhes prata, sem chapéu: ele foi direto para o teclado e tocou "To Be Alone with You". Dylan tocou dezoito canções naquela noite – mais de cem minutos de música –, estava de bom humor e movia-se facilmente do piano para a guitarra e de volta ao piano. Ele cantou "Boots of Spanish Leather", que Izzy tinha ouvido e aplaudido quarenta anos atrás, cantou "Every Grain of Sand", uma adorável canção espiritual de seu período gospel.

I hear the ancient footsteps like the motion of the sea
Sometimes I turn, there's someone there, other times it's only me
I am hanging in the balance of the reality of man
Like every sparrow falling, like every grain of sand.[12]

O folclorista ficou orgulhoso das sementes que plantara há tanto tempo em sua terra natal. Quando o show acabou e Dylan agradeceu ao público, Israel Goodman Young, de 75 anos, caminhou até o camarim através da multidão, passou por várias revistas da segurança e finalmente chegou a uma pequena área de recepção onde esperou que Dylan o reconhecesse.

"Foi como nos velhos tempos", Izzy lembrou-se. "Ele disse para mim: 'Izzy, é ótimo ver você! Escrevi um capítulo sobre você em meu livro!'"

"Eu disse: 'Você é um mentiroso! Você me disse isso em 1962.'"

"Então ele riu, eu ri e agora ele riu por último porque está no livro. Mas eu não sabia disso na época."

Em seguida, eles conversaram um pouco. "Primeiro eu o abracei e todos os seguranças ficaram loucos. A certa altura ele estava me contando algumas coisas e disse para mim: 'Eu não sei por que ainda estou fazendo isso [uma centena de shows por ano], eu deveria estar cuidando de meus catorze netos.' E eu disse: 'É, eu acho que você deveria parar. Deveria tirar uma folga.'"

Ciente de que o tempo que passaria com seu velho amigo não seria longo, Young não sabia exatamente o que dizer ou fazer naquela situação. "Então eu cheguei perto dele, peguei sua cabeça em minhas mãos e a segurei como se ele

fosse o meu bebê. E ele estava rindo, sorrindo e feliz. E os guardas acharam que eu o estava estrangulando…”

O músico disse a ele que sua vida na estrada havia se desgastado – *tediosa* foi a palavra que ele usou.

“Tediosa?”, Young perguntou surpreso. Ele estava vivendo na pequena loja que possuía em Estocolmo. “Meu Deus! Eu só tenho a loja, nem sequer tenho um apartamento. Talvez eu possa ir visitá-lo”, ele se ofereceu, sabendo que Dylan tinha várias residências ao redor do mundo. “Talvez eu possa visitar a sua *propriedade…*”[13]

Dylan divertiu-se com a ideia. “Minha propriedade?”, ele disse. “Você está doido? Bem, é…”

Izzy lembrou Dylan de que o motivo do trabalho sempre foi o prazer que se tirava dele. “Eu fazia isso por diversão. Eu ainda me divirto…”

“Mas você realmente está morando na rua?”

Young admitiu que estava – praticamente – vivendo na rua, e que Deus o estava protegendo. Como judeu devoto, ele acreditava que as preces de um certo rabino protegiam Dylan e ele.

Eles se divertiram juntos, e quando chegou a hora de dizer adeus Izzy se recorda: “Eu realmente me senti ótimo. Senti como se 31 anos não fossem nada.”

“Então uma semana depois o agente dele, Jeff Rosen, me ligou. E disse: ‘Izzy, Bob Dylan se divertiu muito com você! Ele realmente está feliz. Ele quer saber o seu endereço.’”

“Então ele me mandou 3 mil dólares. Deus! Ele também deveria estar feliz em Berlim e Yokohama, ele deveria estar feliz em todo lugar! Eu realmente gostaria de vê-lo de novo e dizer: ‘Pare com essa bobagem, desista de tudo, descanse um pouco, para que você possa ler os jornais novamente, encontrar as pessoas novamente e escrever canções da maneira que costumava escrever.’”

MIKE SEEGER, COM SETENTA ANOS de idade, vivia numa casa de fazenda de madeira do século XIX, em Shenandoah Valley, quando ele e sua mulher, Alexia, receberam uma ligação do escritório de Dylan.

Ele continuava coletando canções, gravando e se apresentando. Na realidade, havia acabado de lançar um de seus melhores álbuns, *True Vine*, pelo selo Smithsonian Folkways. Ele chamou o gênero de música dos tempos antigos, canções como “Coo Coo Bird”, “Breaking Up Ice in the Allegheny”, “Freight Train”, “Don’t Let Your Deal Go Down” e “Sail Away Ladies”, todas gravadas

com a mistura única de ternura e energia selvagem de Mike. Sua voz cortou o tempo como uma foice bem afiada. Ele estava incrivelmente bonito com um cachecol em volta do pescoço, um duque inglês vestido como um cavalheiresco fazendeiro.

Os Seeger ficaram entretidos, se não surpresos, com a aparição de Dylan num comercial de televisão da Victoria's Secret em abril, passeando por um palácio em Veneza com uma modelo de lingerie seminua e cantando "Love Sick". Este era o cumprimento de uma antiga profecia. Na coletiva de imprensa de São Francisco, em 1965, alguém lhe perguntou: "Se você fosse se vender para algum interesse comercial, qual você escolheria?" Prontamente ele respondeu: "Roupas íntimas femininas."

Não havia dúvidas de que ele fora bem pago para voar até Veneza num jato particular em janeiro de 2004. As vendas de ingresso não haviam sido tão boas em 2003 e mais de dois anos haviam se passado desde "*Love and Theft*". O filme *Masked and Anonymous* fora um fracasso. Existiam os Izzy Youngs na rua com que se preocupar e os filhos e netos partindo para um mundo duro e uma economia instável. E quem poderia dizer se o autor de "What Good Am I?" pretendia construir um hospital com seu dinheiro ganho a duras penas? Aos 63 anos, ele provavelmente possuía várias centenas de milhões de dólares. Construir um hospital seria menos surpreendente, de algum modo, do que sua aparição no comercial da Victoria's Secret depois de uma vida inteira de denúncias contra a cooptação da música pela política e pela propaganda. Existia uma época para todas as coisas: quarenta anos condenando a avenida Madison e alguns outros se aproveitando dela. Dylan era, antes de tudo, imprevisível, e Mike Seeger sabia disso mais do que ninguém antes de julgá-lo ou criticá-lo.

Agora a Never Ending Tour, com Willie Nelson, estava vindo na direção de Mike, e Dylan o surpreendeu positivamente ao entrar em contato.

Dylan havia gostado de tocar com Willie Nelson no Farm Aid, em 1985, e mais recentemente no Wiltern Theater, em Los Angeles – em 5 de maio de 2004 –, onde eles cantaram "You Win Again", de Hank Williams. Depois do fim da turnê europeia de Dylan naquele ano, ele e seu gerente decidiram que as vendas de ingresso poderiam se beneficiar de shows em conjunto com Willie Nelson durante os dias quentes de verão. Em vez de arriscar os suntuosos – e de alto risco – coliseus e anfiteatros, a dupla tentaria a sorte em campos de beisebol das ligas menores, casas com uma atmosfera de camaradagem e cultura norte-americana. Lá as arquibancadas poderiam ser preenchidas rapidamente e qualquer número de fãs poderia ficar de pé, ou sentado ou se esticar em lençóis na área do campo enquanto a banda tocava sob um mastro no centro do campo.

“Nós pretendemos passar por todas as bases e ir pra casa em segurança”, Dylan disse no *release* de imprensa. A turnê começou oficialmente em 6 de agosto, no local de nascimento do passatempo norte-americano, Doubleday Field, em Cooperstown, Nova York.

O mais perto que eles chegariam da casa de Seeger – que ficava próxima a Lexington, Virginia – era Richmond, no dia 15 de agosto. Então Dylan convidou Mike e sua mulher para irem ao show das 18h30 em Diamond e almoçarem com ele e sua banda um pouco depois da passagem de som.

Tudo estava arranjado de antemão, com o gerente de Dylan providenciando os ingressos e o acesso aos bastidores. Mike e Alexia dirigiram pelas montanhas Blue Ridge, acompanharam o rio James e seguiram por mais setenta quilômetros até o campo de beisebol.

A última vez que Seeger havia visto Dylan fora em 19 de maio de 1993, num estúdio de gravação de Los Angeles chamado Grandma’s Warehouse, em Glendale Boulevard, próximo a Echo Park. Mike estava produzindo a terceira edição de seus álbuns Annual Farewell Reunion para a Rounder Records e queria que Bob cantasse “Hollis Brown”, sua canção favorita entre as primeiras de Dylan. Ele estaria disposto caso Seeger pudesse ir a Los Angeles, mas conseguir a autorização da gravadora de Dylan, Sony, era difícil. “A infraestrutura”, Seeger recorda-se, “é labiríntica. Levou mais de um ano”. Mike se ofereceu para fazer a gravação na casa de Dylan em Malibu, mas quando mencionou o fato para o agente de Dylan, ele sentiu-se intimidado e disse a Seeger que arrumasse um estúdio.

Por meio de um amigo do filho de Seeger eles encontraram o Grandma’s Warehouse, uma garagem caiada de branco do outro lado do lago de Aimee Semple McPherson’s Angelus Temple, “um local discreto. Ele deixou bem claro que não queria nenhuma outra pessoa lá”. Então Dylan apareceu na hora combinada, carregando o estojo de seu violão. “Ele trouxe seu violão favorito, o que ele usa em quartos de hotel.” A ideia era que Dylan cantasse e Mike o acompanhasse com seu violão. Mas Seeger queria usar o banjo de cinco cordas em vez disso.

“Nós gravamos em uma só tomada. Perguntei se podíamos gravar mais uma vez porque eu sempre gosto de ter mais de uma gravação. Ele sorriu e disse: ‘Claro. Há algo de errado com essa?’ E a próxima gravação foi *completamente* diferente, emocionalmente diferente. A primeira tinha uma paixão selvagem, e foi essa a que usamos. A outra, bem, não tinha nada disso nela.” Alexia comentou que Dylan não gosta de fazer nada duas vezes, em termos de gravação, e Mike acrescentou: “Eu acho que essa é a história de sua vida.”

Os Seeger mostraram seus passes no portão do campo de beisebol de Diamond, passaram pela segurança e foram escoltados para uma área que foi preparada para a hospedagem dos artistas. “Eles viajavam com cinquenta ou sessenta pessoas”, Mike se lembrou. “Estávamos numa área onde serviam a comida, e sentamos a uma mesa de piquenique.” Eles ficaram sentados lá por alguns minutos, esperando. Então Larry Campbell veio dizer “oi” e também Stuart Kimball, o guitarrista que havia substituído Freddy Koella em junho, e outros membros da banda. Mike estava satisfeito em descobrir que todos os jovens músicos conheciam o seu trabalho. “Eu não sabia a extensão do conhecimento deles sobre música tradicional. Acabei descobrindo que eles eram *colecionadores* [músicos que fazem incursões em busca de canções e gravações esquecidas].”

“Então, sem nenhum aviso, um sujeito com um boné de beisebol e uma peruca, uma peruca loira, chegou por trás de mim, bateu em meu ombro e surgiu dizendo ‘Ei! Olá! Oi!’ e eu não sabia quem era. Dylan tem um hábito de ser teatral, não importa a ocasião.” Alexia acrescentou: “Ele havia acabado de sair de seu trailer e passara pela área pública acompanhado por um homem muito grande. E ele, definitivamente, estava disfarçado, caso contrário poderia ter sido pisoteado.”

Tom Paxton recorda-se de um banquete logo após Dylan ter sido empossado no Songwriters Hall of Fame. Paxton havia cantado “Blowin’ in the Wind” (e, para seu embaraço, confundido as estrofes) e entregado a menção honrosa. “Nós estávamos sentados à mesa ao lado. Eu estava sentado com Harold Leventhal e sua mulher e Bob estava na mesa ao lado. Por volta de trinta fotógrafos apareceram subitamente em sua mesa e permaneceram lá, clicando, clicando, clicando. E eu pensei, quando eles conseguirão a foto que querem? E me lembro de virar para Harold e dizer: ‘A fama não é maravilhosa? Não é *maravilhosa*?’ O pobre coitado sendo fritado pelas luzes do *flash*. Isso não pode ser o que a pessoa tem em mente quando pensa, Deus, eu gostaria de ser famoso.”

Dylan tirou o boné, a peruca loira e sentou-se à mesa de piquenique com os Seeger. “Ele estava *realmente* feliz em ver Mike”, Larry Campbell se recorda. “Assim me pareceu. Ele evitaria as pessoas na maior parte do tempo; as pessoas viriam vê-lo, e sentariam e esperariam, e se ele tivesse um minuto ele diria oi. Se não tivesse ele não diria nada. Mas há algo real e profundo em Mike Seeger que não é comum.” Bob, Mike e Alexia sentaram-se juntos por um longo período durante a tarde, falando sobre música e antigos amigos. “Foi na época em que *Crônicas* estava para sair. Ele disse: ‘Eles têm falado sobre mim todos esses anos, agora é minha vez de devolver tudo isso para eles.’ Ele estava engraçado e

era gostoso conversar com ele.”

“E você lembra que ele estava falando sobre algum sistema de três?” Alexia completou. “Eu não sei, era algo rítmico, harmônico? Alguma ideia musical.”

Seeger explicou: “Existiu um grande violonista negro que também era um grande violinista do século XX, Lonnie Johnson. Ele era um dos violonistas clássicos, mas acabou tocando música *lounge* nos anos 1960, quando Bob iniciou uma amizade com ele. Lonnie disse a ele sobre uma filosofia musical baseada em sistema de números três. Eu não consegui entender. Ele fala um pouco sobre isso em *Crônicas*.” Alexia acrescentou que “era uma ideia que ele estava tentando no palco, quando tocava com outros músicos”.

“Outra coisa”, continuou. “Ele falou sobre a razão de se apresentar em público. Tinha imagens maravilhosas sobre isso. ‘*Encarar o leão’* era uma delas. ‘Eu quero ver se ainda consigo.’ Ele tinha uma agenda dispendiosa. Quero dizer, ele tem 68 anos!” Deve ser muito difícil para a voz de alguém que cante tanto. “Especialmente se você está cantando daquela forma, com uma banda muito barulhenta. A ideia era não deixar nenhum decibel de fora. É disso que se trata o rock and roll, ter uma música constante, não uma dinâmica de altos e baixos, mas sim um som constante. Deve ser terrível para sua voz saber que você tem que cantar acima disso. Eu acho que sua voz, se deteriorou um pouco, ela certamente soa como se isso tivesse acontecido, não acho que seja uma afetação – acho que ele está tentando adaptar-se a isso.”

Enquanto os velhos amigos conversavam e as sombras se alongavam, Mike Seeger refletiu sobre o fenomenal conjunto de forças que movia Bob Dylan: como, enquanto artista, ele sempre pareceu estar no “encontro da música vernacular, no mais amplo sentido da palavra, e das ideias e tradições literárias”. E como, enquanto homem, ele é ao mesmo tempo apaixonado e distante. “Isso é o poeta nele: é quase como se ele não fosse… divertido, e sim excêntrico. Existe quase como uma distância nele – ele olha para trás, para si mesmo, como um observador: para sua habilidade de escrita, para o que fez, e assim por diante. Ele estava empolgado sobre certas coisas que havia escrito sobre mim. E olhava para Larry Campbell com essa mesma expressão de satisfação. Satisfeito ou entretido? É intrigante.”

Então chegou o momento de dizer adeus, o momento de Bob Dylan ir trabalhar. Uma das últimas coisas que ele disse a Mike Seeger foi: “Bem, eu espero que você possa ouvir as letras.” Era algo muito importante para ele. “Eu não pude”, disse Mike gargalhando.

“Se a vida é movimento”, Alexia concluiu, “Bob Dylan estava em movimento constantemente. Ele é mais vivaz do que qualquer um que eu já vi –

em movimento perpétuo. É fascinante só estar em sua presença.”

DYLAN CONSEGUIRA TRANSPORTAR essa presença vibrante para o livro que estava escrevendo. Os resenhistas que haviam recebido cópias adiantadas de *Crônicas: volume um* durante o verão estavam agradavelmente surpresos.

A *Publishers Weekly*, o termômetro do mundo editorial, deu ao livro uma resenha cheia de estrelas. “Depois de uma carreira baseada num comportamento reservado, Dylan se arrisca para esboçar o crescimento de sua consciência artística nestas magníficas memórias… Este livro representará o registro da autoeducação de um jovem, de um modo tão contagiante em sua empolgação quanto as cartas de John Keats, e tão sincero em sua divagação quanto o *On the Road* de Jack Kerouac. Bem como outras memoráveis autobiografias, de santo Agostinho a Ben Franklin, o livro de Dylan é um *bildungsroman*, um romance de formação ou aprendizado, um livro no qual o poeta explica, repetidas vezes, como foi capaz de mudar seu mundo interno.” *Crônicas* chegou até a lista dos mais vendidos logo depois de sua publicação, em outubro de 2004, e lá permaneceu durante cinco meses.

No dia 5 de dezembro, Ed Bradley entrevistou Dylan no programa da CBS *60 Minutes*. Essa foi a primeira entrevista para uma rede de televisão que Dylan deu, nos Estados Unidos, em quase vinte anos. Ele sentou-se numa cadeira de espaldar alto, trajando um casaco preto e uma camisa cinza, a cabeça inclinada para o lado, com um leve sorriso nos cantos da boca enquanto se evadia das perguntas de Bradley sobre o seu papel como porta-voz de sua geração. O rosto que ele havia preparado para Bradley era impassível, de poucas palavras. Ele parecia um pouco com os silenciosos e fortes heróis dos faroestes da década de 1950, e seu sotaque se assemelhava mais a Johnny Cash ou Wyatt Earp do que ao Dylan de *Dont Look Back* ou da relaxada entrevista de rádio de Westwood em 1984.

“Eu nunca quis ser um profeta ou um salvador. Talvez Elvis. Eu poderia facilmente ver a mim mesmo tornando-se ele. Mas profeta? Não.” Enquanto Bradley insistia que o mundo o enxergava neste papel, o cantor rechaçava a hipótese de um modo sincero. “Se você examinar as *canções*, eu não acredito que achará qualquer coisa lá que diga que sou um porta-voz de qualquer um ou de *qualquer coisa*.”

É claro que seria possível rebater esse argumento com duas canções: “Hard Rain” e “It’s Alright, Ma”.

Quando o jornalista televisivo perguntou a razão de se opor tão fortemente à

mídia a ponto de enganar os repórteres, Dylan explicou: “Eu percebi na época que a imprensa, a mídia, eles não eram um juiz – Deus é o juiz. A única pessoa sobre a qual você deve pensar duas vezes antes de mentir é você mesmo ou Deus. A imprensa não é nenhum dos dois. E eu apenas percebi que eles eram irrelevantes.”

Havia tanto humor por dentro das respostas inexpressivas de Dylan que você poderia perceber que Ed Bradley, um entrevistador experiente, estava lutando para segurar a risada. Ele estava impressionado com uma frase de Dylan sugerindo que a coisa inquietante sobre a fama é que ninguém realmente acredita que você é quem você é. Então ele perguntou a Dylan o que ele queria dizer com isso.

“As pessoas dirão: ‘Você é quem eu *penso* que seja?’ E você dirá: ‘Eu não sei.’ Então eles dirão: ‘Você é ele.’ E você dirá: ‘Ok, tudo bem – sim…’ E logo em seguida eles dirão: ‘Bem, *não’*, sabe como é? ‘Você é *realmente* ele? Você não é ele!’ E isso pode continuar por muito tempo.”

Depois de Bradley ler para ele uma lista de prêmios e honrarias recentes, Dylan concordou suavemente que tudo estava bem “essa semana… mas quem pode dizer quanto vai durar?”

Finalmente o entrevistador perguntou a Bob o que o mantinha na estrada, fazendo shows depois de tantos anos. “Isto remonta àquela coisa que dizia sobre o destino”, ele respondeu. “Quero dizer, eu fiz um acordo com ele, há muito tempo. E tenho mantido a minha parte.” Que tipo de acordo? Bradley perguntou. “Para chegar onde estou hoje”, Dylan disse. E com quem ele fez o pacto? “Com o comandante-chefe”, Dylan concluiu, rindo. “Desta terra?” Bradley perguntou, rindo junto com ele.

“Desta e do mundo que não podemos ver.”

A escrita e a publicação de *Crônicas* mudaram substancialmente o diálogo de Dylan com o público norte-americano, porque o livro era muito mais revelador do que poderia parecer à primeira vista. Muitos leitores reclamaram que o livro tinha um foco esquisito, que Dylan havia deixado de lado os assuntos e as décadas que mais os interessavam – a maior parte dos anos 1960 e 1970, os anos com a The Band, a gravação de *Blonde on Blonde* e de *Blood on the Tracks*. Ele evitara largamente falar sobre seus casamentos e sua vida familiar, sobre suas amizades com John Lennon, George Harrison, Mick Jagger, Allen Ginsberg, Van Morrison e outros luminares do mundo literário e musical. Alguns esperavam uma abrangente e linear biografia de celebridades, um relato que contaria tudo e responderia às suas perguntas sobre os amores de Dylan, suas brigas e decepções, sua vida religiosa, quantas casas ele possuía e quanto tempo passava

em cada uma delas.

Uma autobiografia – a não ser que seja como as memórias divididas em doze volumes de Casanova ou os diários de Samuel Pepys – é um navio pequeno e avariado. Os melhores exemplos modernos – como *As palavras* de Sartre e *Speak, Memory* de Nabokov – são estritamente seletos, como a de Dylan, e altamente concentrados. O que o escritor escolhe para relembrar não é a coisa mais importante: no caso de Dylan é sua chegada a Nova York; os anos após a morte de seu pai, quando ele fez *New Morning* e lutou para proteger a privacidade de sua família; e 1989, o ano em que gravou *Oh Mercy*. O que importa é como ele conta a história, como se relaciona com os assuntos humanos, e o modo como o narrador se representa. No livro de Dylan, o autorretrato que emerge deve ter sido uma surpresa para todos, menos para seus amigos mais próximos, algo mais revelador do que uma lista de conquistas sexuais, mais iluminador do que uma pilha de declaração de impostos.

O narrador de *Crônicas* é espirituoso, nostálgico e humilde. A humildade é impressionante, pois ele não tem dúvidas sobre seu próprio talento. Enquanto respeita suas conquistas, ele pode ser muito duro consigo mesmo quando se trata da análise de seus fracassos. Não é surpreendente o fato de que o poeta que escreveu *Blood on the Tracks* e *Time Out of Mind* seja um prosador competente, descrevendo personagens tão diferentes como Izzy Young, Mike Seeger e Archibald MacLeish com tantas cores e insights que eles quase se levantam das páginas, em três dimensões. Sequer era inesperado que o autor de “With God on Our Side”, “Only a Pawn in Their Game” e *John Wesley Harding* fosse versado em história, filosofia e literatura.

O surpreendente era a grandeza de espírito com a qual ele abordou os assuntos em sua vida, as pessoas e os lugares, ricos e pobres, famosos e desconhecidos – todos, de músicos dos anos 1960 até suas esposas e amantes, de Hibbing, Minnesota, até Greenwich Village e Nova Orleans – Mike Porco, Suze Rotolo, Dave Van Ronk, Joan Baez, Tom Paxton, Bono. Há um enorme carinho e gratidão expressos em cada página de *Crônicas*, e a pouca ironia presente limita-se à imprensa, à indústria da música, aos fãs intrusivos e ao governo. Poucos leitores previram que o autor dos amargos versos de “Positively 4th Street” e “Ballad of a Thin Man” poderia ser tão amoroso.

Em algum lugar nos alagadiços abaixo de Nova Orleans ele passou horas conversando com o proprietário de um restaurante de comida afroamericana típica do Sul, um asiático norte-americano de pele escura que ele chama de Sun Pie. Quando Sun Pie perguntou se ele rezava e por que rezava, Dylan respondeu: “Eu rezo para ser uma pessoa melhor.” Ao escrever *Crônicas*, ele atendeu às

suas próprias súplicas.

Esse era o Bob Dylan que conheceríamos no século XXI, um avô sábio, gentil, bem-humorado, um veterano da Guerra Fria com uma lealdade feroz ao que há de melhor na tradição e com uma esperança solícita em nossas crianças.

---

1 “Cheguei à terra firme na calada da noite.”

2 “Meu navio foi dividido em pedaços.”

3 “Jogue sua calcinha ao mar.”

4 “Eu vou poupar o derrotado, vou falar à multidão/ Vou ensinar a paz ao conquistador, vou domar o orgulho.”

5 “Nós acabamos com a Esperança e a Honra, estamos perdidos para o Amor e a Verdade/ Estamos descendo a escada degrau a degrau,/ E a medida de nosso sofrimento é a medida de nossa juventude/ Deus nos ajude, pois conhecemos o pior jovens demais!”

6 “Lá vem o pequeno David com sua pedra e seu estilingue. Eu não quero encontrá-lo, ele é um homem perigoso.”

7 “*Snoozeweek*”. Algo como “a soneca semanal”.

8 “Vou me sentar à mesa de orações/ Estou tão faminto quanto um cavalo/ Vou revitalizar meu pensamento/ Vou deixar a lei seguir seu curso.”

9 “Vê a seta colada na porta/ Dizendo ‘Essa terra está condenada/ De Nova Orleans a Jerusalém.’/ Eu viajei pelo leste do Texas onde muitos mártires tombaram/ E ninguém pode cantar blues/ Como Blind Willie McTell.”

10 “Estou completamente nu e não me importo.”

11 “Eu acho muito, muito fácil ser verdadeiro.”

12 “Escuto os passos ancestrais, como o movimento do mar/ Às vezes me viro, e há alguém lá, outras vezes sou somente eu/ Estou suspenso no equilíbrio da realidade do homem/ Como cada pardal caindo, como cada grão de areia.”

13 No original, Izzy brinca com a palavra “*estate*”, que pode significar tanto “propriedade rural” quanto as posses de alguém.

17. Aberdeen, 24 de julho de 2009

NO DELTA DE TERRA onde o rio Susquehanna flui para o sul, diretamente para a baía de Chesapeake, encontra-se a cidade de Aberdeen, Maryland, com uma população de 15 mil habitantes. Ela é conhecida principalmente pelo Aberdeen Proving Ground, um local destinado ao desenvolvimento e aos testes de material de artilharia, tanques, armas químicas e Veículos de Alta Mobilidade. O APG foi instalado logo depois que os Estados Unidos tomaram parte na Primeira Guerra Mundial, seu primeiro canhão foi disparado no dia 2 de janeiro de 1918 e os nativos têm aguentado o som da guerra por noventa anos – muitos deles tornando-se "surdos" a ele por causa do hábito.

Aberdeen era o mais perto de minha casa, em Baltimore, que Bob Dylan chegaria durante o verão de 2009, e eu queria vê-lo uma vez mais.

Imaginei se ele reservaria um tempo para procurar pela casa onde o falecido Frank Zappa passara seus anos de formação. O brilhante músico e compositor, pai do Mothers of Invention, cresceu perto de Aberdeen, onde seu pai trabalhava na fábrica de produtos químicos de guerra. Frank lembra-se de que o arsenal armazenava gás mostarda, então sua família possuía algumas máscaras de gás, em caso de acidente. O jovem Zappa era fascinado pelo trabalho de seu pai com químicos, bactérias e guerra biológica – o trabalho de seu pai e o disparar de armas e canhões tiveram um efeito profundo no rock and roll cerebral de Zappa.

Em seu tempo livre, Dylan gostava de visitar as casas e os lugares frequentados na infância pelos astros do rock. No dia 2 de novembro de 2008, ele estava em Winnipeg, Manitoba, para se apresentar no MTS Centre, e separou uma hora durante a tarde para visitar a casa conjugada na avenida Grosvenor onde Neil Young passou os anos de sua adolescência. Tais aparições surpresa sempre causam agitação na vizinhança, e quando o táxi de Dylan apareceu John Kiernan, o proprietário da casa, estava atordoado. "Esses caras estavam parados na frente da casa, quase voltando para o táxi. Eu notei que ele usava calças de couro, que pareciam ser caras, enfiadas em excelentes botas. Então eu examinei seu rosto e tentei manter a calma." O cantor estava com a barba por fazer e usava um gorro puxado até as sobrancelhas cerradas. Kiernan se ofereceu para mostrar a casa a Dylan e seus companheiros. O anfitrião observou que Dylan "era bastante articulado e introspectivo". Ele fez algumas perguntas sobre como a

casa havia mudado desde que Young viveu ali. Quando Kiernan mostrou a ele o antigo quarto do cantor, Dylan perguntou: “Será que Neil olhava para fora desta janela quando tocava violão?” Dylan passou em torno de meia hora na casa, agradeceu ao dono e seguiu seu caminho.

Um ano depois, visitando Liverpool em sua turnê pela Inglaterra, Dylan fez seu gerente de turnê ligar para a casa de infância de John Lennon e arrumar um ingresso para um dos passeios guiados. Dylan pegou o ônibus número 16 junto com outros turistas. Ele passou bastante tempo no antigo quarto de Lennon, onde o cantor escreveu alguns dos primeiros sucessos dos Beatles. De acordo com um porta-voz do National Trust, que mantém a casa: “Ele passou horas olhando os álbuns de fotografia e estava empolgado com toda a *memorabilia*.”

Incrivelmente, ninguém o reconheceu.

Dylan gostaria de ter visto a casa onde Bruce Springsteen passou a infância, em Nova Jersey, onde ele havia acabado de se apresentar, mas não sabia exatamente onde ficava. Talvez ele procurasse pela casa de Zappa, em Aberdeen.

Frank Zappa era seis meses mais velho do que ele, e apesar das diferenças de estilo, os dois admiravam um ao outro. Zappa ficou tão impressionado na primeira vez que ouviu “Like a Rolling Stone” no rádio, em 1965, que quase desistiu da música. “Se isso der certo e realizar o que se espera que realize, eu não preciso fazer mais nada.” É claro que Zappa continuou e realizou uma grande obra: gravou discos inovadores que misturavam rock, jazz e música clássica, dirigiu filmes e viajou pelo mundo como embaixador cultural. Dylan respeitava Zappa o suficiente para pedir seu conselho em 1982, quando saía de sua fase gospel e escrevia as canções que comporiam *Infidels*. Ele apareceu sem avisar nos portões da casa de Zappa em Los Angeles num frio dia de chuva em dezembro. Inicialmente Zappa não o reconheceu no monitor de segurança. “Eu recebo um monte de chamadas estranhas aqui… mandei alguém lá para checar, para ter certeza de que não era Charles Manson…”

Dylan tocou para ele onze novas canções e Zappa achou que eram boas. “Ele parecia ser um cara legal”, lembrou-se. Dylan perguntou ao notório compositor se ele consideraria produzir seu próximo álbum. “Não parecia que seria muito difícil trabalhar com ele”, Zappa pensou. Ele perguntou se havia alguma canção sobre Jesus na lista e Dylan assegurou-o de que não havia. “Quando o levei ao andar de cima, para fazer um sanduíche para ele, meu cachorro latiu.” Zappa explicou que o cachorro não gostava de cristãos. Dylan não gostou da brincadeira.

Nos últimos anos Aberdeen ficou conhecida como o berço de uma dinastia do beisebol. O grande *shortstop* Cal Ripken, Jr. (o Homem de Ferro) e seu irmão

Billy, o homem da segunda base, nasceram aqui, apoiando o Baltimore Orioles enquanto seu pai orientava os jogadores na terceira base. O Ripken Stadium, lar dos Aberdeen IronBirds, fornece um espaço para shows ao ar livre para bandas como Def Leppard, Counting Crows e Steppenwolf. Em 2004, quando Bob Dylan e Willie Nelson iniciaram sua turnê de verão em campos de beisebol, a cidade natal de Zappa era a segunda parada no circuito, duas noites antes de Dylan jantar com Mike Seeger em Richmond. Eu perdi o concerto em 2004, que recebeu boas críticas – Dylan fizera uma apresentação heroica debaixo de chuvas torrenciais cantando treze canções, incluindo "A Hard Rain's A-Gonna Fall" e um dueto com Willie em "Milk Cow Blues".

Então quando eu soube que a Never Ending Tour retornaria ao Ripken Stadium, em julho de 2009, paguei meus oitenta dólares para a Ticketmaster Online. O preço do ingresso para o show de Bob Dylan havia crescido exponencialmente desde que pagamos quatro dólares pelos nossos ingressos em 1963; e haviam crescido do mesmo modo as despesas do cantor, o preço de fazer negócios no século XXI com uma banda e uma equipe de som e de iluminação e uma companhia que incluía Willie Nelson e sua banda, John Mellencamp e sua banda, mais seus assistentes, técnicos de guitarra e outros funcionários. Cantores têm que sair em turnê para ganhar dinheiro desde que o advento da gravação digital encorajou a pirataria e tornou os CDs praticamente gratuitos para aqueles que desejam copiar a cópia da cópia de um amigo. É impressionante o fato de a maioria dos músicos ainda ganhar algum dinheiro.

Lady Gaga estava indo bem naquele ano com seu primeiro *single*, "Just Dance", e o seguinte, "Poker Face", atingindo o topo dos cem mais vendidos da *Billboard*. Madonna era a artista mais lucrativa, ganhando 242 milhões no ano anterior, a maior parte deles advinda de seus shows, da "Sticky & Sweet Tour". Elton John e Billy Joel haviam feito dinheiro com a sua "Face to Face Tour" e havia então a "Circus Tour", de Britney Spears. Essas eram exceções. Para a maior parte dos músicos a vida na estrada significava longas horas e pouco dinheiro, e o fato de uma antiga banda de rhythm and blues como a de Dylan ainda estar fazendo mais de uma centena de shows por ano em casas de espetáculo de tamanho médio era um sinal de respeito ao seu trabalho ético e ao seu apelo duradouro.

O campo de beisebol fica a quarenta minutos de minha casa. Dirigi esta distância sozinho, no crepúsculo chuvoso, sem nenhuma companhia a não ser um CD que eu havia mais do que negligenciado, o *Modern Times* (2006) de Dylan. Eu deveria ter trazido alguém junto, mas queria experimentar este concerto sozinho. A única pessoa que eu realmente gostaria que estivesse

comigo era minha irmã, que havia compartilhado a epifania do concerto no Lisner Auditorium em 1963 e o evento histórico, o show de retorno no Madison Square Garden em 1974; mas ela estava morando na Inglaterra.

Acima de tudo eu não queria estar com alguém que não sentisse o mesmo que eu em relação a Bob Dylan, e não consegui pensar em mais ninguém. Eu não queria ter que explicá-lo ou ter que me desculpar por ele caso fosse uma noite ruim. Eu queria estar sozinho na multidão com meus pensamentos olhando para o cantor. Dirigi através do trovão e dos relâmpagos, atrás dos golpes dos limpadores de parabrisa, ouvindo *Modern Times*.

Thunder on the mountain, rolling like a drum
Gonna sleep over there, that's where the music's coming from
I don't need any guide, I already know the way
Remember this, I'm your servant both night and day[1]

Dylan e sua banda de turnê haviam gravado *Modern Times* no Clinton Studios em fevereiro de 2006 após um breve período de ensaios em seu amado Bardavon 1869 Opera House, em Poughkeepsie, Nova York. Do conjunto que havia acompanhado Dylan em *"Love and Theft"*, em 2001, restara somente o baixista Tony Garnier. Com o *bluesman* Denny Freeman tocando guitarra, o apático Stu Kimball tocando a guitarra rítmica, George Receli na bateria e Donnie Herron na guitarra *steel*, violino, bandolim e banjo, o novo grupo tinha um som mais pesado, mais corpulento. O falecido Mike Seeger gostava de chamar este período de "período Howlin' Wolf de Dylan", se referindo ao cantor de voz áspera Chester Burnett, um discípulo de Charlie Patton e Robert Johnson que se tornou, enquanto Howlin' Wolf, um mestre do *blues* elétrico de Chicago (equiparado somente a Muddy Waters).

"Love and Theft" tinha uma certa luz e um senso de humor que percorria todo o disco. Eu senti falta dessas qualidades em *Modern Times*, um álbum escuro que sofria a falta da seriedade de *Time Out of Mind* e que se perdia em nostalgia e redundância. Cinco das canções eram blues conhecidos que receberam novas e apocalípticas letras. As outras cinco eram *foxtrots* e músicas de salão, canções de amor feitas para evocar o saudosismo de Stephen Foster e Bing Crosby. O tema principal do álbum é o esforço para se adaptar aos tempos modernos – a desorientação que um garoto do campo sente na cidade, a dor do amor perdido e do idílio arruinado.

All my loyal and my much-loved companions
They approve of me and share my code
I practice a faith that's long been abandoned
Ain't no altars on this long and lonesome road.

Ain't talkin', just walkin'
My mule is sick, my horse is blind.
Heart burnin', still yearnin'
Thinkin' 'bout that gal I left behind.[2]

("Ain't Talkin'")

Dylan se apoiava fortemente em melodias padrão como "Red Sails in the Sunset" (para a sua "Beyond the Horizon") e "Rollin' and Tumblin'" (para sua versão da mesma canção), e se você cresceu ouvindo essas canções, as versões de Dylan pareciam uma espécie de sobra delas. Ele estava lendo *A arte do amor* e *Tristia*, de Ovídio, excelentes modelos para qualquer poeta do amor – suas letras, como sempre, eram evocativas, mas ele parecia não ter digerido completamente suas influências musicais ou literárias.

Ainda assim a revista *Rolling Stone* deu a *Modern Times* a nota máxima, cinco estrelas, e o chamou de "a terceira obra-prima consecutiva de Dylan". Jody Rosen, escrevendo para a revista *Slate*, foi longe a ponto de declarar que *Modern Times* era melhor do que "*Love and Theft*", uma hipérbole que certamente geraria uma reação. Ela veio prontamente de Jim DeRogatis, do *Chicago Sun-Times*: "Com exceção da última faixa, 'Ain't Talkin'… Dylan desaponta com [uma] inexplicável predileção por bajuladoras baladas dos anos 1930 e 1940." Obra-prima ou desapontamento, este era o primeiro álbum em primeiro lugar de vendas de Dylan desde *Desire* (trinta anos atrás) e também seu primeiro disco a ser lançado já no topo dos duzentos mais vendidos da *Billboard* – vendendo quase 200 mil cópias na semana seguinte a seu lançamento, em agosto. O velho cantor de 65 anos tornou-se a pessoa mais velha a ter um álbum em primeiro lugar nas paradas.

Sem dúvida, *Modern Times* era um bom álbum com algumas excelentes canções, mas tamanho sucesso devia algo à aura que Bob Dylan projetou em 2006, produzindo ele mesmo seu primeiro álbum em cinco anos. Ele navegava numa onda de popularidade que poucos artistas ou poetas haviam conhecido nos Estados Unidos: Will Rogers, Carl Sandburg e Louis Armstrong saltam à mente. *Crônicas* tornara-o querido a uma multidão de leitores que até aquele momento o achavam distante, se não inacessível.

Desde o dia 3 de maio de 2006 qualquer um que tivesse acesso a estações de rádio via satélite poderia ouvir sua voz empedrada e precisa no programa *Theme Time Radio Hour* uma vez por semana – sociável, bem-humorado, judicioso, ele comentava os discos (dos anos 1920 até o presente) que colocava para tocar. Os conjuntos semanais de canções eram compostos por um tema comum: Mãe, Bebida, Casamento, Divórcio, Pássaros, o Diabo, Beisebol, Carros – uma centena de temas durante três anos. No primeiro episódio o tema era "Clima". Um trovão ressoava, gotas de chuva tamborilavam sobre as ondas de rádio e escutava-se a voz provocante de Ellen Barkin: "É noite na cidade grande. A chuva cai. A neblina flui das margens do lago. Uma enfermeira do turno noturno fuma o último cigarro de seu maço. Está na hora de *Theme Time Radio Hour*, com seu anfitrião, Bob Dylan."

Bob: "Está na hora de *Theme Time Radio Hour* – sonhos, planos e temas. No programa de hoje: tudo sobre o clima. Curioso sobre como está o tempo? Apenas olhe pela janela e dê uma volta lá fora. Nós começaremos com o grande Muddy Waters, um dos mais antigos que agora todos os modernos prezam… uma de suas primeiras canções pelo selo Chess, chamada 'Blow Wind Blow', com a participação de Jimmy Rogers, Otis Spann, e Little Walter. Direto da cidade tempestuosa, da "*Windy City*" Chicago, Muddy Waters, 'Blow Wind Blow'. Aqui está Muddy."

O homem que durante quarenta nos foi o mais mortal enigma dos Estados Unidos havia se tornado uma "personalidade". Ele era um visitante em nossas salas de estar, carros e seminários, como o seu amigo de Minnesota Garrison Keillor – talvez não tão refinado –, o tio excêntrico favorito de todos – gentil, tagarela, uma enciclopédia ambulante de antigas canções, lendas, adivinhações, poemas e piadas. Ele gostava de visitar a sala de aula de seu neto no jardim de infância, em Calabasas, e tocar para as crianças. Em maio de 2007, algumas das crianças contaram a seus pais que "um homem esquisito" tinha vindo até a sala de aula e tocado "canções assustadoras", e a história chegou até os jornais.

Um time de pesquisadores ajudava a escrever o roteiro de *Theme Time Radio Hour*, mas Dylan sabia mais sobre música norte-americana do que qualquer um deles, então nenhuma das falas parecia forçada.

Ele sentava próximo ao microfone, às vezes gentilmente estourando os *p*'s ou falando num rouco sussurro direto de sua boca para nosso ouvido. Ele havia completado o ciclo. Esta cria do rádio havia passado as horas que precediam o sono em sua infância ouvindo o radialista Frank "Gatemouth" Page num programa transmitido de Shreveport, Louisiana, chamado *No-Name Jive*. Page havia tocado Muddy Waters, Howlin' Wolf e rock and roll, o som do futuro:

Little Richard, Fats Domino e Jerry Lee Lewis. O rádio o havia levado de Hibbing para os vastos espaços abertos dos Estados Unidos, para pradarias, montanhas e cidades, para um mundo de possibilidades – sonhos, planos e temas. Agora Dylan estava no outro lado do microfone, transmitindo música antiga, comerciais de rádio e *jingles* dos anos 1940 e 1950, e lendo poemas de Emily Dickinson, Walt Whitman, Shakespeare e Milton: preciosos sons do passado que ele estava determinado a entregar ao futuro.

Durante três anos, enquanto viajava pelos Estados Unidos com a Never Ending Tour, ele separaria algumas horas aqui e ali e se esconderia num estúdio improvisado, num *trailer* ou num quarto de hotel para gravar o roteiro de *Theme Time Radio Hour* – lendo as falas várias vezes até que não houvesse nenhuma pausa, erro ou balbucio em qualquer das transmissões.

Nós podíamos ouvir o programa todas as quartas às dez horas da noite na DeepTracks – uma rádio satélite da Sirius XM – até que o último episódio, intitulado "Adeus", foi ao ar em 15 de abril de 2009. Um ouvinte ligou para dizer que ele não poderia dizer adeus. "Bem", Dylan respondeu gentilmente, "você tem que superar isso, caso contrário tudo em sua vida estará terminado pela metade."

A última canção que ouvimos no *Theme Time Radio Hour* foi "So Long It's Been Good to Know Yuh", de Woody Guthrie, e então surgiu o som de uma agulha de vitrola emperrada no sulco final de um disco de 78 rotações, clicando de novo e de novo, no esquecimento.

EU FIQUEI NA ESCURA PARTE CENTRAL do campo de beisebol de Ripken – em algum lugar entre a terceira e a segunda base –, onde o *shortstop* havia se distinguido. Ao meu redor pessoas de todas as idades, a maioria mais jovem do que eu. As crianças não pagavam ingresso. O trovão e o relâmpago haviam expulsado Willie Nelson do palco portátil no centro do gramado, mas quando eu cheguei – às nove da noite – a tempestade já havia passado. As arquibancadas atrás de mim não estavam cheias, pois muitos fãs, como eu, queriam chegar o mais próximo possível do palco. Ainda assim, não havia empurrões ou cotoveladas – havia bastante espaço para todos.

A multidão de 6 mil pessoas começou a aplaudir e gritar quando ouviu o primeiro sopro de trompete de "Fanfare for the Common Man", de Aaron Copland. Dylan usava a música de Copland há muitos anos – incluindo movimentos de *Rodeo* – como um prelúdio para seus shows – uma majestosa música clássica que ainda assim é completamente norte-americana. Contra a

cortina escura atrás do palco assomava a projeção de um olho. Cinza contra o negro, com seis metros de altura, um olho estilizado com uma pupila em espiral, cílios em forma de aranhas e uma coroa em cima dele: um emblema para afastar os maus espíritos.

A fanfarra de Copland diminuiu e então ouvimos a voz do mestre de cerimônias ressoar pelo sistema de som.

> Senhoras e senhores, por favor, deem as boas-vindas ao poeta laureado do rock. A voz da promessa da contracultura dos anos 1960. O sujeito que forçou o folk a ir para a cama com o rock and roll, que usava maquiagem nos anos 1970 e desapareceu em uma névoa de abuso de drogas. Que emergiu para encontrar Jesus. Que foi dado como morto até o final dos anos 1980 e de repente mudou o jogo lançando algumas das músicas mais fortes de sua carreira no final dos anos 1990. Senhoras e senhores, o artista da Columbia Records, Bob Dylan!

Dylan havia aprovado esse texto, que vinha sendo usado como introdução em seus shows desde 15 de agosto de 2002. Conciso, e factualmente rigoroso, ele não havia sido escrito por Dylan. O discurso foi parafraseado de uma coluna que apareceu no *Buffalo News* em 9 de agosto de 2002, mas ele deve ter concordado com o texto, já que o ouvia mais de uma centena de vezes por ano enquanto arrumava sua guitarra para encarar os leões.

Dylan subiu ao palco usando um chapéu gaúcho caprichosamente branco, uma camisa azul-clara com a gola bordada e um lenço verde-mar amarrado de modo frouxo no pescoço. Trajava uma sobrecasaca ao estilo do Oeste com pequenas fivelas nos bolsos do peito; as calças tinham uma listra de seda branca que descia ao longo da costura. Seu cabelo longo estava atrás das orelhas e fluía até a gola, brilhando nas luzes azuis e brancas.

Ele não estava acima do peso, mas seu rosto havia caído, então não possuía mais a definição do famoso queixo e da mandíbula; e ele parecia ter mais de 68 anos. Os olhos azuis, escondidos sob as sobrancelhas espessas, eram brilhantes, penetrantes. A banda usava ternos cinza como uniforme, além de camisas negras e chapéus Fedora pretos – como os extras de *Gatinhas e Gatões*.

George Receli golpeou o tom-tom: um, dois, três, quatro; Denny Freeman tocou uma escala descendente de blues na guitarra; e a banda se lançou no *boogie-woogie* pantanoso de “Leopard-Skin Pill-Box Hat”, um blues de três acordes e doze compassos – no estilo de Lightnin’ Hopkins – de *Blonde on Blonde*.

Well, you look so pretty in it,
Honey, can I jump on it sometime?
Yes, I just wanna see

If it’s really that expensive kind
|You know it balances on your head
Just like a mattress balances
On a bottle of wine[3]

Eu tinha esquecido quão boa é a última parelha de versos. É absurda à primeira vista, mas então você pensa sobre o modo como os amantes usam vinho e um colchão, e então a lógica sutil da comparação começa a criar um sorriso em seu rosto.

O chapéu em questão, o casquete, era um artefato dos anos 1960, quando Lyndon Johnson estava na Casa Branca, um acessório que se tornou famoso com Jackie Kennedy. Eu olhei ao meu redor, para os jovens gritando, se esforçando para entender a letra que o cantor rosnava e grasnava. Ela sempre havia sido uma canção boba – apesar de pitoresca –, uma sátira à vaidade numa determinada época e local. Quem poderia dizer que os versos continuariam divertidos quando a moda passasse e somente a imagem permanecesse – o pequeno chapéu de pele de leopardo –, quarenta anos depois?

Por outro lado, a duradoura relevância das canções de protesto – especialmente as letras que censuram os preconceitos raciais – havia se tornado um fato da história norte-americana: “Blowin’ in the Wind” e “Only a Pawn in Their Game” haviam influenciado gerações de eleitores. Agora um homem negro estava na Casa Branca, Barack Hussein Obama, e Dylan tinha ajudado a colocá-lo lá.

A BATALHA DE CAMPO entre Hillary Clinton e Barack Obama, pela candidatura à Presidência pelo Partido Democrata, tornou-se decisiva em maio de 2008. Clinton havia escapado por um triz da crucial derrota em Indiana, e Obama vencera decisivamente na Carolina do Norte em 6 de maio. A decisão das primárias aconteceria no dia 3 de junho – se Obama conseguisse delegações o suficiente para garantir a nomeação, Clinton teria que endossar seu rival.

No dia 28 de maio, Dylan estava em Odense, Dinamarca, no início de sua turnê europeia, mas acompanhava a tempestuosa corrida presidencial com grande interesse.

Uma exposição de suas pinturas estava prevista para estrear no dia 14 de junho na Halcyon Gallery, em Londres. Como estaria se apresentando na Itália nessa data, ele não tinha planos de comparecer à abertura em Londres. De todo modo, concordou em encontrar-se com Alan Jackson, do *Times* de Londres, em

seu quarto de hotel em Odense, e conversar sobre arte e outros assuntos – quem sabe até sobre as eleições.

Depois de aguardar numa sequência de antessalas, o jornalista foi conduzido por uma escadaria até um salão. Lá o gerente de turnê apontou em direção a uma porta semiaberta e ele entrou nela. Jackson entrevistara o cantor em 1997 e em 2001. Então Bob Dylan abriu a porta e recebeu seu visitante "com um suave aperto de mão e uma série de gentilezas: 'Como você está? O que há de novo em sua vida? Tudo bem para você aqui estar escuro?'"

Era meio-dia e as cortinas do quarto do hotel estavam cerradas. Dylan usava botas, jeans azuis e um blusão com as mangas levantadas acima dos cotovelos. Com a luz disponível Jackson notou que "o famoso rosto estava fortemente enrugado e pálido, mas sempre caloroso e sorrindo". Dylan ofereceu uma cadeira ao repórter e sentou-se próximo a ele, num ângulo reto.

Jackson colocou um livro enorme sobre uma pequena mesa entre eles: a *Drawn Blank Series*, a coleção das pinturas de Dylan que a Halcyon Gallery havia publicado para a abertura da exposição em Mayfair. Dylan pegou o livro e riu admirado. "Isso é realmente algo bonito." Em 1990, um editor na Random House dera a ele um caderno de desenhos. "Eu o levei comigo e o trouxe de volta cheio, três anos depois." Ele desenhava qualquer coisa que chamasse sua atenção na estrada: plataformas de trem e desembarcadouros, tavernas e quartos de hotel em Nova York, Londres, Nova Orleans, Fargo, Estocolmo ou São Francisco. Havia retratos de mulheres em vários estágios de nudez, quer posassem para ele em estúdios ou em particular.

O entrevistador perguntou se algo acontecia em sua vida no começo dos anos 1990, algo que fornecera um tema ou um pano de fundo para o trabalho (este era o período do segundo divórcio de Dylan, a metade de uma década em que ele não gravou canções novas). Dylan encolheu os ombros, inclinou-se para a frente, as mãos apertadas entre os joelhos, de modo defensivo. "Somente o de sempre. Eu tento viver o mais simplesmente possível e estava desenhando o que me dava vontade de desenhar, o que eu queria fazer. A ideia sempre foi fazê-lo sem afetação ou autorreferência, para fornecer uma espécie de visão panorâmica do mundo como eu o via." Ele citou Matisse, Derain, Monet e, acima de todos, Gauguin como influências. "Descobri que podia ficar em pé na frente de qualquer um deles [dos quadros desses pintores] durante o mesmo tempo que ficaria sentado no cinema, e ainda assim não me cansar."

Quando a *Drawn Blank* saiu, em 1994, o livro recebeu pouca atenção. "Os críticos não queriam resenhá-lo… O editor disse que eles não conseguiam lidar com a ideia de outro cantor que rabiscava. Você sabe, como David Bowie, Joni

Mitchell, Paul McCartney…” Ele não se importava. “Eu não esperava que algo fenomenal acontecesse. Não é que os desenhos fossem revolucionários. Eles não iriam mudar o modo de pensar de ninguém.” Para a nova exposição Dylan havia tido acesso aos seus antigos desenhos escaneados e ampliados – e transferidos para um papel de alta gramatura – para que ele pudesse pintar sobre as imagens originais. “E ao fazer isso”, ele disse, “subverter a luz. Cada tela fala uma linguagem diferente para mim, conforme as várias cores eram aplicadas.”

O crítico de arte do *Times* de Londres julgou que a exposição era “razoavelmente interessante”, admirava o entusiasmo de Dylan ao usar cores diferentes sobre uma única imagem para criar diferentes ânimos. “Uma longa vista de um trilho de trem parece ameaçadora e assustadora quando o céu é laranja, mas parece quente e estival quando é azul… Com essas não realísticas cores de caneta hidrográfica, e um feroz sentido de urgência, a nova arte tenta ser fauvismo de uma maneira muito clichê.”

Ninguém estava levando muito a sério a exibição no Halcyon, nem mesmo o artista, mas o trabalho também não estava exatamente sendo desprezado. Andrew Motion, o poeta laureado, impressionou-se com o fato do “modo como as obras sentiam-se à vontade por meio de sua falta de tranquilidade”, e Alan Jackson pensou que as pinturas eram “tecnicamente consistentes e envolventes”. Ao ser questionado sobre planos para futuros trabalhos Dylan disse que gostaria de pintar alguns retratos de celebridades que posariam para ele – matemáticos, atores, inventores, homens de negócios. E ainda mais interessante para ele seria “a ideia de uma coleção baseada em figuras históricas românticas: Napoleão e Josefina, Dante e Beatriz, Capitão John Smith e Pocahontas, Brad e Angelina”, ele concluiu rindo. Será que “Brangelina” posaria para ele? Ele riu da ideia. “Talvez, quem sabe? Se vai dar certo ou não somente o tempo dirá. Esta [a *Drawn Blank Series*] foi fácil porque não entrou em conflito com nenhum outro compromisso. Se isso acontecer, eu simplesmente não posso fazê-lo.”

Poeta, compositor, artista, pintor – Dylan tinha suas prioridades claras na mente. Entrar num estúdio de pintura perde importância diante das questões da família, de uma árdua agenda de turnê, das composições, do *Theme Time Radio Hour* e do segundo volume de suas memórias, em que ele afirma, até hoje, estar trabalhando.

O tempo que Jackson tinha com Dylan havia passado prazerosamente, como sempre, e também muito rápido. Com alguns minutos sobrando, ele mencionou o Prêmio Pulitzer que Dylan recebera em abril, uma menção especial ao “seu profundo impacto na música popular e na cultura norte-americana, marcada com composições líricas de um extraordinário poder poético”, e tudo o que o poeta

pôde dizer sobre isso foi: “Eu espero que eles não peçam o prêmio de volta!” O jornalista disse que esse momento na vida de Dylan provava ser ao mesmo tempo criativo e alegre.

“Sempre me senti desta forma. É que às vezes eu tenho mais coisas acontecendo do que em outros momentos.” Então a vida é boa? “Para mim”, Dylan disse, de maneira tranquilizadora, “nunca foi de outra forma.”

Eles se levantaram enquanto a entrevista chegava ao fim. Mas o gravador ainda estava ligado e o repórter do *Times* perguntou a Dylan se ele tinha algo a dizer sobre a eleição presidencial dos Estados Unidos, que aconteceria dentro de seis meses.

“Neste momento os Estados Unidos estão num estado de mudança drástica”, Dylan respondeu. “A pobreza é desmoralizante. Você não pode esperar que as pessoas sejam virtuosas ou puras quando são pobres. Mas nós temos este sujeito agora que está redefinindo a natureza da política de baixo para cima… Barack Obama. Ele está redefinindo o que significa ser um político, então veremos como as coisas funcionam. Se estou esperançoso? Sim, estou esperançoso que as coisas possam mudar. Algumas terão que mudar.”

Esta talvez tenha sido a coisa mais surpreendente que ele disse em 45 anos de conversas com jornalistas. Ele não tinha nada de bom ou ruim para dizer sobre qualquer funcionário público, candidato ou causa política (com exceção à guerra contra a pobreza) a não ser os insultos aos políticos em geral. Ele nunca citava nomes. Certamente nunca havia apoiado um candidato à Presidência. Então, sua decisão de dar essa declaração uma semana antes de Hillary Clinton desistir da corrida presidencial, e demonstrar seu apoio a Obama, era notícia. As agências de notícias divulgaram a história e, em poucas horas, eleitores de todos os lugares dos Estados Unidos sabiam que o autor de “Blowin’ in the Wind” e “The Times They Are A-Changin’” tinha esperanças de reforma política e Barack Obama na mais alta conta.

No dia da eleição, 4 de novembro de 2008, Dylan se apresentava para um público de quase 5 mil pessoas no Northrup Auditorium, na Universidade de Minnesota, a faculdade que ele frequentou de maneira espasmódica nos anos 1960. Apresentando os membros da banda depois do primeiro bis, “Like a Rolling Stone”, ele mencionou o bóton de campanha de Obama na lapela de Tony Garnier. A multidão demonstrou sua aprovação. “Tudo certo!” Dylan continuou, “Tony gosta de pensar que estamos numa nova era agora. Uma era de luz. Eu nasci em 1941 – o ano em que bombardearam Pearl Harbor. Tenho vivido na escuridão desde então. Mas parece que as coisas vão mudar agora.” Quando ele cantou o último bis, “Blowin’ in the Wind”, alguns minutos depois

das dez horas da noite, segundo o horário oficial, membros da audiência com *palms* e BlackBerrys confirmavam que Obama havia ganhado a eleição.

Um espectador descreveu os momentos finais de Dylan no palco, enquanto ele compartilhava os aplausos e gritos com o presidente eleito. “Ele realmente dançou no meio do palco enquanto tocava sua gaita. Parecia uma mistura de galo de briga com espantalho e com um vovô fazendo uma dança alegre.”

NA MANHÃ DO CONCERTO de Dylan em Aberdeen, seis meses depois, a principal notícia que dominava o rádio, a televisão e todas as conversas era a prisão de um professor negro da Universidade Harvard – em sua casa em Cambridge – por um policial branco que investigava um arrombamento. Alguém havia ligado para a polícia para relatar que dois negros estavam tentando forçar uma porta de entrada. Um deles era o professor Henry Louis Gates Jr., chegando em casa após uma viagem à China – sua porta estava emperrada e o motorista de táxi o ajudava a abri-la.

Quando o sargento James Crowley bateu na porta de Gates ele estava irado. De acordo com o relatório de polícia, quando Crowley identificou-se e explicou que investigava uma denúncia sobre um arrombamento, “Gates abriu a porta da frente e exclamou: ‘Por quê? Porque eu sou um homem negro nos Estados Unidos?’” Crowley perguntou então a Gates se havia mais alguém na residência. “Enquanto gritava, ele disse a mim que não era da minha conta e me acusou de ser um policial racista.” Quando Crowley pediu a Gates “um documento com foto para que eu pudesse verificar se ele residia na rua Ware… Gates inicialmente se recusou, exigindo que eu mostrasse a ele minha identificação, mas logo em seguida me mostrou um cartão de identificação da Universidade Harvard”. Gates perguntou novamente o nome de Crowley mas, de acordo com o relatório da polícia, “Gates começou a gritar mais alto do que minha voz… Quando Gates perguntou pela terceira vez o meu nome eu lhe expliquei que já havia respondido duas vezes”.

Gates afirmou que Crowley nunca se identificou e que estava incapacitado de gritar por causa de uma infecção brônquica. Um repórter do *New York Times* comentou que “o incidente era um indício desapontador de que apesar de todo o progresso racial que o país pareceu alcançar ao eleger o presidente Obama, na realidade pouco mudou no dia a dia da maioria das pessoas em termos de relações raciais”.

Enquanto Dylan apressava-se através de uma versão rosnadora de “Don’t Think Twice, It’s All Right” eu olhava ao meu redor e via pessoas de todas as

idades, muitas delas cantando juntas, e todas elas brancas.

Com Dylan ao violão, tentando cantar com uma voz que havia renunciado à melodia – um punhado de tons verdadeiros e o resto da escala somente esboçada pelo modo como o cantor moldava as sílabas –, o grupo soava desigual, um fantasma extraviado da banda que escutei em 1997. Eu sabia que a banda nunca poderia soar melhor do que seu líder, essa era uma regra primordial nas bandas de Dylan há mais de trinta anos – desde que ele e Robbie Robertson se separaram. Ele cantava "Don't Think Twice" desde 1963, e estava tocando violão certamente não pelo próprio prazer, mas pelo prazer da audiência, pelos jovens e velhos que abraçavam a letra como algo familiar. A melodia original requeria um alcance vocal maior do que uma oitava – dez tons completos, na realidade. Dylan não tinha mais estrutura para cantar a famosa canção, ou dedos ágeis o suficiente para tocar o acompanhamento no violão. Ele declamaria a canção, juntando as palavras no primeiro compasso de cada linha melódica como um monitor de acampamento liderando uma cantoria, liderando o grupo enquanto arranhava toscamente o violão. Nós teríamos que ajudá-lo a cantar a canção.

Um ato de vontade o levou através da história agridoce de "Don't Think Twice" e no final houve um aplauso agradecido.

Dylan, sabiamente, havia continuado a escrever novas canções para que pudesse cantá-las, canções que ele conseguisse cantar. Algumas das canções antigas tinham se tornado impossíveis, outras, como "Don't Think Twice", um fardo. Mas sempre haveria o blues com sua simples escala tonal, uma forma onde tudo é possível e onde um garoto ou um velho podem cantar com quatro ou seis tons. O blues estava com ele desde o início, "See That My Grave Is Kept Clean", de Blind Lemon, "Fixin' to Die Blues", de Bukka White – o blues havia sido um companheiro fiel e continuaria servindo-o.

George Receli martelou um andamento acelerado; Stu Kimball iniciou um ritmo *boogie-woogie* na guitarra; e Dylan começou a cantar de uma posição muito mais conveniente para sua voz.

If it keep on raining the levee gonna break
If it keep on raining the levee gonna break
Everybody saying this is a day only the Lord could make.[4]

Em agosto de 2005 o furacão Katrina atingiu Nova Orleans, a cidade favorita de Dylan no sul do país, e a barragem realmente arrebentou, matando mais de mil pessoas e deixando dezenas de milhares sem casa. Talvez o desastre tenha

inspirado Dylan a ressuscitar o blues composto por Memphis Minnie e Kansas Joe McCoy em 1929, “When the Levee Breaks”, adicionando trechos de sua própria autoria. Depois de 75 anos a canção havia entrado em domínio público, então era o momento certo para Dylan adicionar esta mudança apocalíptica, do final dos tempos, em sua letra.

I can’t stop here, I ain’t ready to unload
Riches and salvation can be waiting behind the next bend in the road.[5]

Um cronista ou um sátiro poderia ter escrito uma ótima canção de protesto cutucando o governo e o Corpo de Engenharia do Exército dos Estados Unidos por permitir que a inundação chegasse à cidade, e por depois ter deixado os cidadãos – os que não se afogaram – com água até o pescoço. O poeta preferiu brindar a si mesmo:

I look in your eyes I see nobody else but me
I see all that I am and all I hope to be.[6]

No final de um longo solo de guitarra de duas notas do frugal Denny Freeman (que tocava a maior parte de seus solos com não mais do que três notas), Dylan repetiu a primeira estrofe com uma paixão redobrada no verso “*Everybody saying this is a day only the Lord could mayyyaake”*. Aplausos dispersos e um assovio solitário misturaram-se ao silêncio no final desse número. Então Dylan tocou algumas notas queixosas na gaita e o baterista iniciou um ritmo moderado, dançante, com as vassourinhas nas caixas e nos pratos. Dylan estava tocando os compassos iniciais de “Spirit on the Water”, uma antiga balada de amor de *Modern Times*.

Spirit on the water
Darkness on the face of the deep
I keep thinking about you baby
I can’t hardly sleep[7]

A alusão ao Gênesis (“a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo”) nos prepara para uma canção de amor na linha de Salomão, na qual a amada é soma de toda a criação – Deus e a Igreja personificados na noiva.

A canção é muito longa para uma balada de amor: vinte estrofes sem um desenvolvimento narrativo – mais de sete minutos no disco –, e Dylan pronunciou dezesseis delas. Digo "pronunciou" porque ele não exatamente cantou a simples melodia e sim a falou e resmungou – numa técnica que os alemães chamam de *sprechstimme* –, falando as palavras da letra no andamento do compasso musical. De vez em quando a voz de Dylan acompanharia a melodia durante uma frase ou verso, "*I'm wild about you gal*",[8] mas o esforço parecia ser tão doloroso que ele voltaria ao *sprechstimme*. A última estrofe conseguiu levantar o público, quando ele lançou um desafio com uma fúria simulada:

You think I'm over the hill
You think I'm past my prime…[9]

Bem, eu era um dos que pensavam que o vigor de Bob Dylan tinha acabado há muito tempo, caso não conseguisse mais conduzir uma melodia simples como a de "Spirit on the Water"; que era tão doce e memorável quanto qualquer melodia de Burt Bacharach. De todo modo ele continuou:

Let me see what you got
We can have a whoppin' good time[10]

O que eu tinha? Quase meio século de memórias de shows de Bob Dylan e ouvidos que este homem – talvez mais do que qualquer outro cantor – havia educado. Eu continuaria neste campo de beisebol o tempo que ele continuasse. Mas tinha que admitir que o que eu ouvia não era inspirador, excetuando o fato de Dylan continuar cantando – ou tentando cantar – em 2009, e de milhares de pessoas estarem assistindo.

Eu me lembrei que ele disse certa vez a Bert Kleinman: "Geralmente fico num estado mental meio entorpecido antes de meus shows, e tenho que entrar no show em algum momento. Geralmente isso leva uma ou duas músicas, às vezes demora mais. Às vezes eu só consigo durante o bis!" Eu esperava que, depois das últimas notas de gaita de "Spirit on the Water", o cantor "entrasse no show" logo.

Então aconteceu. Donnie Herron tocou um acorde menor no banjo, Denny Freeman acelerou os familiares motores enfeitiçados de "It's Alright, Ma", o recorrente *riff* de violão dos Everly Brothers – de Mi para Sol para Lá, e de volta

novamente –, e Dylan começou a cantar, a cantar de verdade com tudo que tinha, que era mais do que ele havia prometido esta noite.

Darkness at the break of noon
Shadows even the silver spoon
The handmade blade, the child's balloon
Eclipses both the sun and the moon…[11]

Em vez de cantar as palavras de modo uniforme no compasso, Dylan juntou todas as palavras de cada verso da primeira estrofe e cantou a última palavra durante quatro batidas: *noon*, *spoon*. Isso era realmente efetivo e empolgante. A multidão mostrou sua aprovação batendo palmas e gritando mais alto do que antes nos versos mais conhecidos. Dylan parecia estar muito satisfeito. Ele sorria no final das estrofes de um modo que nunca teria feito no Madison Square Garden. Era como se estivesse encantado com a invenção que forjara há 45 anos e ainda funcionava perfeitamente – mesmo que ele não estivesse bem para cantar todos os versos. Ele cantou 80%, deixando de fora os trechos completamente abstratos.

A sátira que "It's Alright, Ma" faz à religião, ao sexo e à política não havia perdido nada de sua relevância ou de seu veneno desde que o ouvi cantá-la em 1974. Um número surpreendente de versos da canção havia se tornado provérbios norte-americanos: "*He not busy being born is busy dying*"; "*The masters make the rules for the wise men and the fools*"; "*Money doesn't talk it swears*"[12] etc. Como versos foragidos de Shakespeare ou Pope, as máximas da composição mais literária de Dylan chegaram a redatores de editoriais e aos sermões de domingo porque expressavam – numa linguagem destilada – uma verdade humana. Elas passaram de ouvido em ouvido não de baixo para cima, como os *slogans* de propaganda ou rimas bobas, e sim de cima para baixo, dos fãs de Dylan que haviam estudado as letras e passado a informação adiante, citando-as para amigos que as ecoaram até que já estivessem por toda parte.

FALTAVA AO CONCERTO DE ABERDEEN uma estrutura dramática clara. O show era dividido quase somente entre clássicos dos anos 1960, como "Don't Think Twice" e "Highway 61 Revisited", e canções da última década, a maioria de *Modern Times*. O andamento alternava regularmente de acelerado para moderadamente lento, mas não havia outra lógica na lista de canções.

Não podíamos esperar que cada um dos milhares de shows, tão diferentes entre si como flocos de neve, tivessem uma continuidade narrativa como o

concerto do Lisner Auditorium em 1963, ou a unidade temática do Madison Square Garden em 1974. Eu tive sorte. Mas me ocorreu que eu estava sentindo uma entropia natural que os fãs mais novos não podiam perceber: o declínio de uma máquina bem desenhada, mas usada sem descanso e sem a manutenção adequada. Na esteira dos monótonos solos de guitarra de Denny Freeman, a banda contribuía mais com uma firme trilha rítmica para Dylan e com a melodia básica, com as notas que sua voz devastada não podia mais alcançar. O modo como tocava a gaita era inventivo e preciso, mas seus solos de teclado mal se distinguiam do resto do bloco de acordes durante os refrões.

Ainda assim, "It's Alright, Ma" correspondeu e superou a sua reputação, pois cada um de seus versos mordazes – em seu discurso contra a hipocrisia e a injustiça – realmente tinha significado para Dylan enquanto ele os declamava e cantava, comandando cada verso como se o tivesse escrito ontem. Quando a bateria sinalizou o final da canção, a multidão se manifestou com vários gritos de "bravo" e uivos – as primeiras ovações verdadeiras da noite, que iam além da educação, e da adulação, e expressavam uma genuína empolgação. Dylan finalmente havia "entrado" no show, e eu tive um pressentimento de que ele cantaria não só tão bem quanto poderia, mas também tão bem quanto precisasse cantar.

Em vez de construir um clímax, ele desacelerou as coisas novamente. Estava na hora de nos atualizar com uma canção de seu mais novo álbum, *Together Through Life*, uma lenta canção para dançar chamada "I Feel a Change Coming On". Uma lânguida balada de amor que Dylan não cantou. Ele falou a letra ritmicamente, acompanhando a batida de George Receli e o parco acompanhamento de guitarra de Freeman e Kimball.

Well now what's the use in dreaming,
You got better things to do.
Dreams never did work for me anyway
Even when they did come true…

Everybody got all the flowers
I don't have a single rose
I feel a change coming on
And the fourth part of the day is already gone.[13]

A quarta parte do dia. Um dia começa com a batida da meia-noite. O

primeiro quarto acaba ao amanhecer e o segundo ao meio-dia. O terceiro vai do meio-dia até o pôr do sol e a quarta parte do dia é a hora do show para os músicos, da escuridão até a meia-noite. *A balada de Bob Dylan*: um romance em quatro partes. Como tudo terminaria? Como poderia terminar se o herói continuava crescendo e mudando?

Dylan tinha apreciado o filme *Piaf – Um hino ao amor* (2007), uma cinebiografia sobre a triste vida e a morte de Edith Piaf. O jovem diretor Olivier Dahan estava fazendo um novo filme sobre uma mulher numa cadeira de rodas viajando pelos Estados Unidos, de Kansas City até Nova Orleans. Ele queria "verdadeiras canções do espírito norte-americano", e para ele isso significava a música de Dylan. Então ele escreveu e pediu dez canções para o seu roteiro. Inicialmente Dylan ficou chocado com a audácia do pedido, mas então a ideia de um filme que usava um número de canções para toda a trilha sonora – em vez de uma só canção que começaria a tocar quando aparecem os créditos e o público está indo embora – o agradou.

Então ele escreveu "Life Is Hard" para Dahan com a ajuda de Robert Hunter, o talentoso poeta e letrista do Grateful Dead, e a enviou para o diretor. E depois Hunter e Dylan escreveram outras oito músicas que se tornaram a base para um novo álbum de estúdio.

A decisão de Dylan de trabalhar com Hunter – ou com qualquer outro colaborador a esta altura da vida – era curiosa. Tudo o que ele tinha a dizer sobre isso é que Hunter era um velho amigo, que eles tinham uma dinâmica parecida com as palavras, que haviam escrito algumas canções juntos antes (em 1988, "Silvio" e "The Ugliest Girl in the World"), e provavelmente escreveriam uma peça fora do circuito da Broadway. Não se sabia nada sobre o processo colaborativo deles. Todas as canções se pareciam com canções de Dylan, nenhuma delas se parecia com algo que ele não pudesse ter escrito sozinho. De certo modo, isto indicava uma colaboração de sucesso porque ela não tem emendas – você não pode dizer onde acaba o trabalho de um poeta e onde começa o do outro. Por outro lado, isso nos faz pensar sobre a razão de Dylan precisar de Hunter. "Life Is Hard", com seus anseios imperturbáveis, é como um tributo ao cantor pop dos anos 1950 Jo Stafford, e certamente diferente de qualquer coisa que já saiu da caneta de Hunter. É uma canção dylanesca que Piaf, "o pequeno pardal", teria saboreado.

The sun is sinking low
I guess it's time to go
I feel a chilly breeze

In place of memories

My dreams are locked and barred
Admitting life is hard
Without you near me.[14]

Mas Hunter pode ser engraçado e deve ter adicionado humor à grande favorita do álbum, “It’s All Good” – um *boogie* a toda velocidade no estilo de Slim Harpo (“Shake Your Hips”) –, com suas sentenças de psicologia popular e seu otimismo insípido.

A cold-blooded killer stalking the town
Cop cars blinkin’, something bad going down
Buildings are crumbling in the neighborhood
But there’s nothing to worry about ’cause it’s all good
It’s all good, I say it’s all good, whoo![15]

A música era realmente hilariante, e o velho cantor grasnando e cacarejando era a voz ideal para isso.

Minha canção favorita no álbum é “If You Ever Go to Houston”, que começa e termina com os versos que Leadbelly imortalizou em “Midnight Special”.

If you ever go to Austin, Fort Worth or San Antone
Find the barrooms I got lost in and send my memories home
Put my tears in a bottle, screw the top on tight
If you ever go to Houston, boy you better walk right.[16]

Esta é uma grande estrofe, independentemente de quem a tenha escrito – Dylan, Hunter ou Ledbetter –, e a sanfona no estilo de banda de cantina, roncando mudanças de duas notas a cada meio verso – como um pêndulo que oscila sobre o baixo e a bateria –, torna a música hipnótica, uma leitura moderna de como se comportar nas cidades quentes do estado da Estrela Solitária. Após ouvir a canção duas vezes eu não consegui tirá-la da cabeça.

Quando Dylan trabalhou em colaboração com o finado Jacques Levy, no álbum *Desire*, de 1975, a colaboração de Levy era óbvia, se não completamente benéfica. Ele favoreceu uma dimensão que havia sido deixada de lado no

trabalho de Dylan por quase uma década. Levy era um dramaturgo e psicólogo com uma inclinação junguiana, e ajudou a reviver elementos da narrativa, mitos e estudo de personagens no processo de composição do poeta depois de anos voltados intensamente para letras pessoais.

A ocupação de Hunter era mais misteriosa. Como Dylan é econômico em tudo o que faz, não desperdiçando movimentos ou recursos, é possível afirmar que se ele pudesse ter escrito essas canções sozinho, ele teria feito. Se ele quisesse apenas a avaliação de seu amigo, Hunter ficaria feliz em prestar esse favor e dar sugestões. Evidentemente Hunter fez muito mais do que isso, caso contrário não levaria o crédito como colaborador.

Escrever poesia lírica é um processo difícil e solitário, e ninguém consegue fazê-lo para sempre. Talvez Dylan quisesse companhia? *Together Through Life* é um título apropriado por mais de uma razão.[17] Ele mesmo havia produzido seu trigésimo terceiro álbum – sob o pseudônimo de Jack Frost – em dezembro de 2008, usando sua banda mais Mike Campbell na guitarra e David Hidalgo no acordeão.

A data oficial de lançamento era 29 de abril de 2009, mas o álbum já estava em circulação um mês antes, recebendo notas favoráveis. Ann Powers, do *blog* do *Los Angeles Times*, louvou "um som que retorna às – e refresca – raízes do rock and roll", e afirmou: "Ninguém deveria se opor ao velho, caso ele queira somente ir até uma cabana tocar um pouco de blues." Isso é basicamente o que ele havia feito.

Um dos fatores mais intrigantes desse álbum era a mudança de cenário: o errante menestrel de *"Love and Theft"* e *Modern Times* havia partido para o oeste, enquanto aprofundava sua conexão com os mestres do blues elétrico das grandes cidades, os que gravaram para a Chess Records nos anos 1950. O protagonista havia deixado o Mississippi e se mudado para a fronteira do Texas. Dylan explicou o seu sentimento por essa região dos Estados Unidos ao historiador Douglas Brinkley, que escrevia para a *Rolling Stone*: "O Texas deve ter o maior número de pessoas com pensamento independente do que qualquer outro estado do país. E isso transparece na música… o mesmo tipo de música que eu ouvia na maior parte das noites enquanto crescia em Minnesota. Só as línguas é que eram diferentes. Cantava-se em espanhol lá. E de onde eu venho, cantava-se em polonês."

O historiador Sean Wilentz, escrevendo para o *Daily Beast*, observou que "a voz de Dylan, com a idade, havia amadurecido (se for esta a palavra) para um áspero blues próximo ao da voz de outro grande *bluesman* de Chicago, Howlin' Wolf", e admirava "a atmosfera ensolarada do álbum, que deriva, em grande

parte, da força da sanfona ‘tex-mex’ de Hidalgo… combinada com o músico da banda de Dylan, Donnie Herron, tocando um trompete ao estilo *mariachi”*. A revista *Rolling Stone* deu quatro (de cinco) estrelas para o álbum e concluiu: “Dylan, que completa 68 anos em maio, nunca soou tão devastado, irritado e lascivo.”

Essa era uma boa descrição para a voz de Dylan na versão funk de “Honest with Me” que ele cantou em Aberdeen; a única música de “*Love and Theft”* do show. A canção começou com uma familiar figura descendente na guitarra, tirada de “I Want to Take You Higher”, de Sly and the Family Stone, e que faz você querer pular e dançar. O público podia sentir a batida e a pulsação da guitarra rítmica no chão, sob seus pés, enquanto Dylan rosnava:

When I left my home the sky split open wide
I never wanted to go back there – I’d rather have died
You don’t understand it – my feelings for you
You’d be honest with me if you only knew[18]

A alta voltagem da canção sacudiu Denny Freeman, e o guitarrista pôs para fora o seu primeiro solo de guitarra de verdade na noite após a oitava estrofe, uma cadência sublime que virou a melodia de cabeça para baixo e a reconstruiu antes que Dylan cantasse os versos finais.

Algumas canções de rock, “Highway 61 Revisited” e “Thunder on the Mountain”, estavam previstas no *setlist* para serem tocadas antes do bis. Mas elas se assemelhavam a um desajeitado maquinário industrial ao lado da delicada presença do homem solitário sob os holofotes, cantando “Forgetful Heart” e a pesarosa “Nettie Moore”. Para minha surpresa, as lentas baladas ofuscaram o som e a fúria do rock and roll. Quando Dylan saiu de trás do teclado, segurando o microfone em uma das mãos e a gaita na outra, as luzes se apagaram, com exceção de uma única luz que o iluminava. Um violão e um bongô eram tocados suavemente atrás dele. Ele dobrou uma perna em direção à outra. Sua postura evocava os galantes cantores Charles Aznavour e o falecido Maurice Chevalier. Conforme o show se aproximava do fim ele cantava mais e mais notas, e mais ternamente, como se estivesse guardando-as durante toda a noite – ou talvez durante toda a sua vida, deixando o melhor por último.

Forgetful heart
Like a walking shadow in my brain

All night long
I lay awake and listen to the sound of pain
The door has closed forever more
If indeed there ever was a door.[19]

UM DIA ANTES DE OS ÔNIBUS da Never Ending Tour seguirem para Aberdeen, Dylan e sua banda estavam no Ocean Place Resort and Spa, em Jersey Shore. Eles estavam escalados para tocar naquela noite no FirstEnergy Park, um estádio de beisebol em Lakewood.

O cantor sentia-se agitado e queria sair para dar uma volta mesmo debaixo da chuva torrencial que caía. Então colocou uma calça de abrigo preta, um abrigo azul com capuz e enfiou as pernas da calça nas botas de chuva pretas. Vestiu uma capa de chuva e mais outra, em cima da primeira, por precaução. Com a agenda que teria pela frente, a última coisa que ele precisava era de um resfriado.

Então, vestido para as monções, o astro deixou o hotel às 16h30 da tarde e andou na direção sul, com vista para o oceano cinzento à sua esquerda, além dos restaurantes, *spas* e tavernas à beira-mar. Próximo ao Melrose Terrace ele virou as costas para o Atlântico e caminhou na direção oeste na avenida Franklin, um longo bloco com um bosque de árvores que cresciam acima dos telhados. Ele realmente não sabia aonde estava indo, e também não se importava muito com isso. Apenas gostava da sensação de liberdade, andando sozinho na chuva de uma cidade estranha num dia no qual, possivelmente, ninguém se encontraria com ele ou o cumprimentaria. Ele poderia estar "invisível", uma palavra e uma ideia que lhe davam prazer. Desde os 23 anos o cantor não podia ir a qualquer canto sem ser reconhecido e sofria com a perda do direito inalienável de andar pelas ruas sem ser perturbado por estranhos.

O velho homem invisível vestido em duas capas de chuva, abrigo e com um capuz na cabeça andou até uma residência no subúrbio de Long Branch. Esta não era uma área opulenta, com grandes casas de sacadas e belos carros, e sim um bairro da classe trabalhadora, com pequenos gramados e cercas e casas de madeira a poucos quarteirões do mar. A maior casa do quarteirão era a funerária Damiano, um casarão antigo no final da Franklin com um telhado com duas inclinações diferentes e um alpendre. Numa vizinhança como essa o "*The Boss*", Bruce Springsteen, havia escrito "Born to Run" e "Thunder Road", talvez enquanto olhava para fora da janela de casa – não uma casa como a Damiano, uma mais parecida com a que se encontrava do outro lado da rua, com uma placa de venda, entre a Franklin e a avenida Terceira. (Nascido em Long Branch, Springsteen cresceu em Freehold, Nova Jersey.)

Curioso, o visitante entrou pelo quintal, foi até a janela e olhou para dentro. Talvez houvesse alguém dentro da casa, ou um vizinho que ficou alarmado pela aparição de um "velho de aparência excêntrica" – olhando pela janela numa "vizinhança predominantemente de baixa renda" – e chamou a polícia.

"Recebemos uma chamada sobre uma pessoa suspeita", disse a policial de 24 anos Kristie Buble. "Estava chovendo torrencialmente e eu estava próxima ao local, logo respondi à chamada."

Dylan andava pela rua quando Buble surgiu ao seu lado com o carro de polícia. Ela parou e perguntou a ele o que fazia na vizinhança. Ele disse que estava olhando a casa à venda. Dylan olhou para a garota. Ela tinha o rosto redondo, olhos negros distantes um do outro e um sorriso agradável. Parecia uma adolescente num uniforme de polícia.

Ela perguntou a ele o seu nome, e ele disse: "Bob Dylan."

"Ok, Bob", disse a oficial, entrando na brincadeira. "O que você está fazendo em Long Branch?"

"Oh, estou em turnê pelo país, tocando com Willie Nelson e John Mellencamp", o suspeito respondeu alegremente.

A oficial Buble estava hesitante. "Eu não sabia no que acreditar… Nós vemos um monte de pessoas em nossa ronda, e eu não tinha certeza se ele tinha vindo de um de nossos hospitais ou algo assim." Então ela pediu para ele mostrar algum documento. Ele não tinha nenhum. Quando ela perguntou onde estava hospedado ele respondeu vagamente que os ônibus da turnê estavam estacionados em algum lugar próximo a algum grande hotel no oceano. Ela imaginou que fosse o Ocean Place Resort.

"Ele estava agindo de um modo muito suspeito", Buble relatou. "Não de um modo delirante, somente suspeito. Você sabe, debaixo daquela chuva toda." Então ela favoreceu ao velho senhor no que imaginava ser um jogo inofensivo. "Ok, Bob, por que você não entra no carro e eu te levo até o hotel para verificar isso?" Ela abriu a porta de trás da viatura e ele entrou calmamente. "Eu realmente não acreditei se tratar de Bob Dylan. Nunca sequer passou pela minha cabeça que poderia ser ele." Ainda assim, a gentil oficial tentou conversar com o homem enquanto rodavam pela Ocean Highway em direção ao hotel, perguntando a ele onde estava tocando.

"Ele foi muito simpático", ela se recorda, "e disse que entendia a razão de eu ter que verificar sua identidade e de não deixá-lo ir embora." Então ele disse algo inoportuno: perguntou a ela se era possível levá-lo de volta ao lugar onde estava antes, no bairro pobre, depois que ela tivesse verificado quem ele era.

A essa altura ela chamou reforços, e quando chegou ao estacionamento do

hotel o seu sargento estava esperando no aguaceiro, perto do comboio dos ônibus. Ela saiu do carro e disse ao sargento – um homem alguns anos mais velho do que ela – que o senhor que havia detido estava no banco traseiro da viatura e dizia ser Bob Dylan.

Ele abriu a porta do carro, olhou para o homem encharcado, trajando a capa de chuva e o abrigo – rindo para si mesmo – e balançou a cabeça. “Esse não é Bob Dylan”, ele decidiu.

A oficial Buble bateu na porta de um dos ônibus da turnê. A porta não se abriu imediatamente, mas uma voz a saudou. Buble perguntou: “Está faltando alguém entre vocês?”

“Quem quer saber?”

“Eu quero saber! Eu sou da polícia!”

Então houve alguma comoção e alguma confusão. O gerente da turnê encontrou o passaporte de Bob Dylan e mostrou-o aos oficiais, que o devolveram antes de permitir que Bob Dylan retornasse ao mundo no qual seria reconhecido pelo que era: completa e implacavelmente conhecido e visível.

AS CANÇÕES DO BIS EM ABERDEEN foram as previsíveis “Like a Rolling Stone”, “All Along the Watchtower” e, espremida entre elas, o vagaroso *boggie* “Jolene”, de *Together Through Life*.

Ele interpretou “Like a Rolling Stone” com algo menos que sua tradicional bravata. Cantou com uma humildade séria, sorrindo largamente nas referências ao *“the mystery tramp”*, *“Napoleon in rags”*[20] e durante a imagem de ser invisível e não ter segredos.

How does it feel
To be without a home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?[21]

Essa canção famosa começa com um golpe na bateria e as palavras *“Once upon a time”*,[22] como qualquer conto de fadas, como o começo da balada, da jornada da vida de Dylan. E como ela terminaria? A The Never Ending Tour terminaria mais cedo ou mais tarde, era uma certeza. Dylan havia dito isso. Ele também havia dito a nós que o que nos une é nossa mortalidade, une o grande e o inglório, o famoso e o completo desconhecido.

Ainda hoje a caravana do trovador iria pegar a Interestadual 95 em direção ao Sul, a Norfolk, Virginia, para fazer um show na próxima noite em Harbor Park; então seguiria para Durham, Carolina do Norte, Simpson, Carolina do Sul, canção atrás de canção, Georgia, Alabama, Texas, Novo México, Califórnia, show após show. Talvez nada neste mundo seja interminável, mas esta turnê não parecia ter um final à vista.

Anos atrás Eric Andersen visitou Dylan em Woodstock, durante o seu autoimposto exílio do palco, e o fundamentado compositor continuou falando sobre escrever para se apresentar. “Se ele precisasse de algo num show, sabe, algo como ‘está ficando um pouco lento aqui, é melhor eu arrumá-la’, e então ele escreveria uma canção num ritmo mais acelerado. Mesmo lá ele estava sempre pensando no show, na *apresentação*. Isso era o mais importante, a música ao vivo. Quero dizer, ele quer morrer no palco. Ele é uma dessas pessoas. Isso acontece.”

Nós queremos o sangue de nossos poetas, e os maiores deles deram uma preciosa cota da transfusão que sustenta a vida, a cultura, a nação: Edgar Allan Poe, Hart Crane, Robert Johnson, Sylvia Plath, Woody Guthrie.

“O que mais você quer?”, pergunta Nora Guthrie. “Eles são pessoas que trouxeram um novo espírito ao mundo. Eles realmente adicionaram um tempero espiritual à mistura, e isso muda a *todos*. Mesmo que não saiba, você tem sido afetado por essas pessoas, a essência delas escoa através da cultura.” Existem pessoas em todos os lugares dos Estados Unidos cantando “This Land Is Your Land” que não têm ideia de quem Woody Guthrie foi. Eles talvez tenham somente uma vaga ideia do significado da música, mas existe algo em suas vidas que estaria faltando caso Woody nunca houvesse existido. E existem também pessoas cantando “Blowin’ in the Wind” pelo mundo afora, cujas vidas são melhores por causa desta canção, mesmo que não saibam quem a escreveu ou as respostas para as perguntas que ela propõe.

E depois que ele morrer, não importa quando se apresentou pela última vez para uma plateia ao vivo, “uma vez que este fluxo *para*”, Nora continua, “é aí que você percebe que não existe mais esta energia que escreveria as canções”. Agora estamos todos respirando e vivendo isso, seu espírito está entre nós, ligamos o rádio e ouvimos sua voz, sua inteligência está fluindo largamente em nossa cultura.

“Mas uma vez que essa energia parar, então você perceberá o que tinha na época que o tinha. Isso é o que aconteceu quando meu pai morreu em 1967 – houve um suspiro de reconhecimento. Estive cantando essa canção e esse sujeito estava por aí.” Tudo será diferente dali em diante. O mundo era diferente em

1960, antes de Dylan começar a criar essa literatura de canções e histórias. Será diferente no momento em que ele terminar o seu trabalho. As coisas terão que mudar.

Depois da meia-noite, dirigindo em direção ao oeste, de Aberdeen – e sul depois de Gunpowder Falls – indo para casa, escutei a voz de Bob Dylan em minha mente. Não somente a voz que havia acabado de escutar no show, mas também a voz de um homem com 21, depois 33 e depois 56 anos, quase a minha idade. E então imaginei um palco vazio, iluminado por uma única luz, e escutei os ecos da música e dos aplausos preenchendo a noite enquanto atravessava os Estados Unidos e o mundo – a primeira parte de um novo dia.

---

1 “Trovão na montanha, ribombando como um tambor/ Vou dormir lá em cima, é de lá que a música surgirá/ Eu não preciso de nenhum guia, já sei o caminho/ Lembre-se disso: sou seu servo noite e dia.”

2 “Todos os meus leais e muito amados companheiros/ Aprovam a mim e compartilham meu código/ Pratico uma crença que há muito foi abandonada/ Não existem altares nesta longa e solitária estrada.// Sem falar, somente andando/ Minha mula está doente, meu cavalo, cego./ O coração queimando, ainda ansiando/ Pensando na garota que deixei para trás.”

3 “Você fica tão bonita nele,/ Querida, posso pular nele qualquer dia desses?/ Sim, eu só queria ver/ Se ele é realmente do tipo caro/ Sabe, ele se balança em sua cabeça/ Do mesmo jeito que um colchão se balança/ Em uma garrafa de vinho.”

4 “Se continuar chovendo a barragem vai arrebentar/ Se continuar chovendo a barragem vai arrebentar/ Todos dizendo que este é um dia que só o Senhor poderia sobreviver.”

5 “Não posso parar aqui, ainda não estou pronto para desembarcar/ Riquezas e a salvação podem estar esperando na próxima curva da estrada.”

6 “Olho nos seus olhos e não vejo ninguém além de mim/ Vejo tudo o que sou e tudo o que almejo ser.”

7 “Espírito sobre as águas/ Trevas sobre a face do abismo/ Eu continuo pensando em você, *baby*/ E mal consigo dormir.”

8 “Sou louco por você, garota.”

9 “Você pensa que sou velho/ Você pensa que meu vigor acabou…”

10 “Deixe-me ver o que você tem aí/ Podemos passar um incrível tempo juntos.”

11 “Trevas ao raiar do meio-dia/ Sombras, mesmo a colher de prata/ A lâmina feita à mão, o balão da criança/ Ocultam o sol e a lua…”

12 “Ele não está ocupado nascendo, está ocupado morrendo”; “Os mestres criam as regras para os sábios e para os tolos”; “O dinheiro não fala, ele pragueja”, respectivamente.

13 “Para que servem os sonhos,/ Há coisas melhores para se fazer./ Os sonhos nunca funcionaram para mim, de toda maneira/ Mesmo quando se tornaram realidade…// Todos têm todas as flores/ Eu não tenho uma rosa sequer/ Eu sinto uma mudança chegando/ E a quarta parte do dia já se acabou.”

14 “O sol está se escondendo/ Acho que é hora de partir/ Sinto uma brisa fria/ No lugar das memórias// Meus sonhos estão trancados, impedidos/ Admitindo que a vida é dura/ Sem você perto de mim.”

15 “Um assassino de sangue frio à espreita na cidade/ Carros de polícia com as sirenes ligadas, algo de ruim acontecendo/ Edifícios estão ruindo na vizinhança/ Mas não há nada para se preocupar porque está tudo bem/ Está tudo bem, eu digo que está tudo bem, *whoo*!”

16 “Se você for a Austin, Fort Worth ou San Antone/ Encontre os bares em que me perdi e mande minhas lembranças para casa/ Coloque minhas lágrimas em uma garrafa, e a rosqueie firmemente/ Se você for a

Houston, garoto, é melhor você andar na linha.”

17 Em tradução livre, “juntos pela vida”.

18 “Quando saí de casa o céu se dividiu em dois/ Eu nunca quis voltar – preferia ter morrido/ Você não compreende – meus sentimentos por você/ Você seria honesta comigo caso entendesse.”

19 “Coração esquecido/ Como uma sombra que anda em meu cérebro/ Durante toda a noite/ Eu me deito, acordado, e escuto o som da dor/ A porta foi fechada para sempre/ Caso realmente existisse uma.”

20 “Vagabundo misterioso”, “Napoleão em andrajos”.

21 “Como você se sente?/ Sem ter para onde ir/ Como uma completa desconhecida/ Como uma pedra que rola?”

22 “Era uma vez.”

Notas

Exceto quando discriminadas abaixo, todas as citações do livro são de entrevistas com o autor.

1. Lisner Auditorium, 14 de dezembro de 1963 (p.15-38)

25 escreveu a canção “Blowin’ in the Wind”: Esse relato vem de David Blue, citado em Robbie Woliver, *Hoot! A 25-Year History of the Greenwich Village Music Scene* (Nova York: St. Martin’s, 1994), p.83-4.

26 Em setembro de 1962: O depoimento de Dylan sobre escrever “Hard Rain” na caldeira vem da entrevista de rádio de Bert Kleinman na Westwood One, em 1984. Tom Paxton conta uma história um pouco diferente.

2. A noite em que Bob Dylan resgatou minha irmã (p.39-57)

39 As grandes manchetes: “Three Seized in Sinatra Kidnapping”, *Evening Star*, 14 de dezembro de 1963; Warren Unna, “Cambodia Relations Deteriorate”, *Washington Post*, 14 de dezembro de 1963.

39 “força nuclear multilateral”: Flora Lewis, “Allies Expected To Skirt Joint Nuclear Issue”, ibid.; “U.S., Germany to Push Test for Nuclear Fleet” e “Rusk Arrives in Paris For NATO Conference”, ibid.

40 “Em outras notícias”: Robert C. Hartmann, “Iraq Says Arabs Will Resort to War to Bar Jordan Diversion by Israel”, ibid.

41 O departamento de polícia metropolitana: Paul Schuette, “Progress Reported in Racial Relations of District Police”, ibid.

50 No início de julho, Dylan foi para Greenwood: Robert Shelton, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan* (Nova York: Beech Tree, 1986), p.170-9.

51 “o refrão da canção”: “Northern Folk Singers Help Out at a Negro Festival in Mississippi”, *New York Times*, 7 de julho de 1963.

3. O príncipe e o mendigo (p.58-83)

58 Era uma vez: Dylan inventou esta história, que tem sido aperfeiçoada por muitos que ouviram pedaços dela. As fontes para o meu próprio pastiche são Izzy Young, "From the Izzy Young Notebooks" (1968), reimpresso em *The Bob Dylan Companion*, ed. Carl Benson (Nova York: Schirmer, 1998), p.3-10; Dave Van Ronk e Elijah Wald, *The Mayor of MacDougal Street* (Cambridge, Mass.: Da Capo, 2005), p.162-3; Anthony Scaduto, *Dylan: An Intimate Biography* (Nova York: Grosset & Dunlap, 1973), p.81-4; Bob Spitz, *Dylan: A Biography* (Nova York: Norton, 1989), p.153-6.

60 Na mesma época: Shelton, *No Direction Home*, p.28-9. A biografia de Shelton é a melhor fonte no que se refere aos pais de Dylan e sua infância. Ele conheceu e entrevistou Abraham e Beatrice Zimmerman. Excetuando os fatos nos quais a fonte é citada, o *No Direction Home*, de Shelton (p.26-42), é a fonte de informações deste capítulo.

60 Shabtai Zisel Ben Avraham: Howard Sounes, *Down the Highway* (Nova York: Grove, 2001), p.14.

60 O pai de Robert Zimmerman: Shelton, *No Direction Home*, p.27.

61 Abe Zimmerman foi vítima: Ibid., p.31-2.

63 Havia regras em casa: Ibid., p.34.

64 "Você deveria ter sido uma menina": Ibid., p.30.

65 "As pessoas riam com prazer": Ibid. p.31.

66 Bar Mitzvah: Ibid., p.35-6.

66 Acampamento Judeu Herzl: Sounes, *Down the Highway*, p.25.

67 Seu QI: Spitz, *Dylan*, p.106.

67 espineta: Shelton, *No Direction Home*, p.36.

68 *No-Name Jive*: Spitz, *Dylan*, p.31-3.

69 pedia que seu irmão David o fotografasse: Shelton, *No Direction Home*, p.44.

70 Jacket Jamboree: Sounes, *Down the Highway*, p.34-5.

70 "Quando eu formava minhas primeiras bandas": Bob Dylan, *Chronicles: Volume One*, (Nova York: Simon & Schuster, 2004), p.42.

71 "Vovó, um dia": Shelton, *No Direction Home*, p.41.

71 "Você não pode continuar dessa forma": Shelton, *No Direction Home*, p.42.

72 Em 31 de janeiro de 1959: Dylan contou várias vezes a história de ter visto Buddy Holly, inclusive em seu discurso do Grammy em 1998.

73 "Quando Bob chegou aqui em 1959": Shelton, *No Direction Home*, p.66.

73 Dave Lee abriu o Ten O'Clock Scholar: Scaduto, *Dylan*, p.36-7.

74 Ele, supostamente, roubou: Shelton, *No Direction Home*, p.73.
75 "Aquilo me fazia suspirar": Dylan, *Chronicles*, p.244.
75 "Eu estou indo embora": Ibid., p.246.
76 Em maio Bob Dylan fez: Clinton Heylin, *A Life in Stolen Moments: Bob Dylan Day by Day 1941-1995* (Nova York: Schirmer, 1996), p.8-9.
77 Seguindo os passos: Spitz, *Dylan*, p.102-9.
79 "Eu fui expulso de Denver": Dylan diz a Shelton, *No Direction Home*, p.64.
79 "o momento da virada": Scaduto, *Dylan*, p.49.
81 "Ele queria ser um cantor folk": Sounes, *Down the Highway*, p.68, citando uma entrevista do *Duluth News Tribune*, s.d.
82 "Estou indo em direção": Essa e as citações próximas são de Scaduto, *Dylan*, p.61-2.

4. Pombo-correio espiritual (p.84-101)

84 "uma percepção extrema do destino": Edna Gundersen, "Dylan Is Positively on Top of His Game," *USA Today*, 10 de setembro de 2001.
89 Dylan dirigiu de Madison: Sounes, *Down the Highway*, p.72.
89 "Eu estava lá para achar cantores": Dylan, *Chronicles*, p.9.
91 "o fugitivo de uma plantação de milho com a aparência mais surrada": Van Ronk, *The Mayor of MacDougal Street*, p.158.
91 "Eu o ouvi dizer": Essa e as citações próximas: ibid.
93 "Ele era muito cru": Van Ronk para Sounes, *Down the Highway*, p.84.
93 "indócil": Ibid.
94 "Ele tinha que reinventar a roda": Ibid.
95 "Ele também morou com vários amigos": Scaduto, *Dylan*, p.74-8.
95 Ray Gooch, Chloe Kiel: Os esforços para localizar essas pessoas foram infrutíferos, incluindo uma busca em listas telefônicas, entrevistas com Mike Seeger, Tom Paxton e outros.
96 "The Lost Land": Dylan, *Chronicles*, p.25-104.
96 "Eu nasci": Esta e as outras citações de Dylan neste trecho: ibid., p.28-45.
101 "Paul não ganhou muito com isso": Bob Coltman, *Paul Clayton and the Folksong Revival* (Lanham, Md.: Scarecrow, 2008), p.113.

5. Descobrindo sua voz (p.102-37)

102 “talvez tenha que mudar meus padrões de pensamento”: Esta e as outras citações de Dylan neste trecho são de Dylan, *Chronicles*, p.71-86.

104 mulher de Van Ronk, Terri Thal: Suze Rotolo, *A Freewheelin’ Time: A Memoir of Greenwich Village in the Sixties* (Nova York: Broadway, 2008), p.113; e Scaduto, *Dylan*, p.79-90. Scaduto é rico em anedotas sobre os primeiros anos em Nova York. Ele entrevistou Van Ronk, os Gleasons, Joan Baez, Mike Porco, os Rotolo e muitos outros durante os anos 1960, logo depois que os eventos ocorreram.

105 “saltitando enquanto tocava”: Joan Baez, *And a Voice to Sing With* (New York: Summit, 1987), p.83-4.

106 “Ele tinha um estilo engraçado e patético”: Scaduto, *Dylan*, p.85.

106 “Esse violão precisa de um corte de cabelo”: Dylan citado por Suze Rotolo, em entrevista feita por Victoria Balfour, *The Dylan Companion*, Elizabeth Thomson e David Gutman (orgs.) (Nova York: Delta, 1990), p.73.

106 “Ele nunca ficava parado”: *Van Ronk, The Mayor of MacDougal Street*, p.161. 107 “continha todos os elementos”: Scaduto, *Dylan*, p.94.

107 “continha todos os elementos”: *Scaduto, Dylan*, p.94.

107 “Eu fazia tudo rápido”: Dylan, *Chronicles*, p.84.

108 “*You said you’d ask me”*: Scaduto, *Dylan*, p.107.

109 “a coisa mais erótica”: Dylan, *Chronicles*, p.265.

109 “divertido, atraente, intenso”: Rotolo, *A Freewheelin’ Time*, p.92.

110 “sem orientação paterna”: Esta e as outras citações de Rotolo neste trecho são de ibid., p.68-94.

111 “Eu senti como se estivesse apaixonado”: Dylan, *Chronicles*, p.265.

112 “Talvez nós fôssemos almas gêmeas espirituais”: Ibid., p.266.

112 “duas crianças caminhando”: Scaduto, *Dylan*, p.109.

113 “verdadeira vidente”: Dylan, no encarte de The Times They Are A-Changin’.

113 “Ela parecia eclipsada”: Shelton, *No Direction Home*, p.130.

113 “ávida por achar sua própria identidade”: Ibid., p.131.

114 Em 14 de setembro, Hester convidou: Dylan, *Chronicles*, p.277-9.

115 “parecia bom demais”: Ibid., p.279.

115 “Ele era muito exigente”: Shelton, *No Direction Home*, p.134.

116 Israel Goodman Young: Dylan, *Chronicles*, p.18-21; Van Ronk, *The Mayor of MacDougal Street*, p.62-3.

116 Izzy investiu então: Scaduto, *Dylan*, p.119.

117 “Eu vi Bob”: Rotolo, *A Freewheelin’ Time*, p.159.

117 “e ainda assim sentia-me insegura”: Ibid., p.95.

l18 “paranoico”: Thomson e Gutman (orgs.), *The Dylan Companion*, p.74.
l19 *Brecht on Brecht*: Dylan, *Chronicles*, p.272-6.
l19 “uma canção que transcendia”: Ibid., p.276.
l20 “Ele não era conhecido”: Rotolo, *A Freewheelin’ Time*, p.158.
l21 Albert Grossman, de 36 anos: A informação sobre Grossman vem das entrevistas do autor e de Shelton, *No Direction Home*; Scaduto, *Dylan*; e Van Ronk, *The Mayor of MacDougal Street*.
l21 “o público norte-americano”: Shelton, *No Direction Home*, p.88.
l25 “as ideias de pessoas tendo medo”: Turner citado Michael Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia* (Nova York: Continuum, 2006), p.673, transcrição de uma entrevista da *Broadside* de maio de 1962.
l26 “Eu tinha em mente”: Douglas Brinkley, “Bob Dylan’s America”, *Rolling Stone*, 14 de maio de 2009, p.76.
l28 “Eu era uma confusão”: Rotolo, *A Freewheelin’ Time*, p.281.
l28 “Tinha de acabar”: Dylan, *Chronicles*, p.276.
l28 “Eu não queria ser uma corda”: Rotolo, *A Freewheelin’ Time*, p.257.
l29 artigo da *Newsweek*: Andrea Svedberg, “I Am My Words,” *Newsweek*, 4 de novembro de 1963.
l30 “Todos nós estávamos nos reinventando”: Van Ronk, *The Mayor of MacDougal Street*, p.162.
l33 “olhei para baixo”: Nat Hentoff, “The Crackin’, Shakin’, Breakin’ Sounds”, *New Yorker*, 24 de outubro de 1964, reimpresso em *Bob Dylan: The Essential Interviews*, ed. Jonathan Cott (Nova York: Wenner, 2006), p.26-7.
l35 “Eu não tenho um violão”: O texto do discurso de Dylan está disponível em http://www.corliss-lamont.org.

6. Nova York, 1974 (p.141-55)

l43 “provavelmente escrita após”: encarte do álbum *Biograph*.
l44 “É uma peregrinação”: George Vecsey, “For Dylan Fan, Not Even Rain Can Dampen the ‘Pilgrimage’”, *New York Times*, 29 de janeiro de 1974.
l44 “Isso foi, de alguma forma, uma surpresa”: Ibid.
l44 “Os seguidores do artista”: Grace Lichtenstein, “For Dylan, The Dollars Are a Changin’ for the Better”, *New York Times*, 31 de janeiro de 1974.
l44 “Seu apelo”: Ibid.
l44 “O senhor Dylan despertou uma quantidade de aplausos”: George Vecsey,

"Dylan Sends Garden into Mature Frenzy", *New York Times*, 31 de janeiro de 1974.

145-6 "Você não pode chegar muito perto": Shelton, *No Direction Home*, p.52.

7. Uma mudança drástica (p.156-72)

162 "Uma voz que espantava os maus espíritos": Dylan, *Chronicles*, p.254.

163 "eu fiquei impressionada": Scaduto, *Dylan*, p.170.

163 "Eu queria que as pessoas": Ibid., p.171.

163 "Seus olhos eram tão antigos": Baez, *And a Voice to Sing With*, p.85.

163 "Eu queria cuidar dele": Scaduto, *Dylan*, p.171.

164 "Felizmente nós dois tínhamos": Ibid., p.228.

165 "extremamente graciosa e competente": Gray, *Bob Dylan Encyclopedia*, p.199.

165 "contraparte": Dylan, *Chronicles*, p.255.

167 "Eu prefiro ouvir Jimmy Reed": Cott (org.), Bob Dylan: *The Essential Interviews*, p.384-40.

167 "no meio disso tudo": Scaduto, *Dylan*, p.227.

167 "beatles dizem – dylan mostra": *Melody Maker*, 9 de janeiro de 1965.

168 "Eu pensei que ele faria": Scaduto, *Dylan*, p.227.

168 "Eu disse a ela quando": Shelton, *No Direction Home*, p.296.

168 "Eu pensei que significava": Esta e as outras citações de Baez, neste trecho, são de Scaduto, *Dylan*, p.228-30.

8. Intoxicado pelo som (p.173-205)

174 "Era sobre meu ódio permanente": Scaduto, *Dylan*, p.244.

175 "vendo alguém sofrendo": Ibid., p.245.

175 "mensagem para um bebê recém-nascido": Shelton, *No Direction Home*, p.302.

175 "A guitarra elétrica representava o capitalismo": Sounes, *Down the Highway*, p.182.

175 "Qualquer um que queira retratar": Joe Boyd, *White Bicycles* (Londres: Serpent's Tail, 2005), p.107.

178 "Ballad of the Long-Legged Bait": Dylan Thomas, *The Collected Poems of Dylan Thomas* (Nova York: New Directions, 1957), p.168.

l79 “Eu acho que foi ótimo”: Cott (org.), Bob Dylan: *The Essential Interviews*, p.52.

l80 “É muito complicado”: Ibid., p.48.

l80 “Eu gosto do que estou fazendo”: Ibid., p.52-3.

l82 Robertson disse ao biógrafo: Sounes, *Down the Highway*, p.191.

l83 “Por Deus, ele não mudava”: Ibid., p.192.

l84 um juiz realizou o casamento dos dois numa cerimônia privada: Shelton, *No Direction Home*, p.325; Sounes, *Down the Highway*, p.193.

l84 “Bem, eu não tenho nenhuma”: *Chicago Daily News*, 27 de novembro de 1965, reimpressa em Cott (org.), Bob Dylan: *The Essential Interviews*, p.59-60.

l86 Além disso, ele estava em turnê: Sobre a agenda de turnês de Dylan anterior a 1995, estou em débito com a excelente cronologia de Clinton Heylin, *A Life in Stolen Moments*.

l89 Entrevista “*eight miles high”*: Shelton, *No Direction Home*, p.340-62. Esta é a mais valiosa entrevista deste período. Todas as citações de Dylan nesta seção são de Shelton.

l94 um agradável passeio de carro: O diálogo com Lennon e Pennebaker na limusine é uma transcrição da filmagem de Pennebaker, dos *outtakes* de *Eat the Document*.

l95 Anos depois, numa entrevista: Heylin, *A Life in Stolen Moments*, p.253, citando uma entrevista da *Rolling Stone* (24 de janeiro-4 de fevereiro de 1971) com Lennon.

l96 “Eu quero ir para casa”: Acredita-se que este trecho – incluído em *No Direction Home*, de Martin Scorsese – foi filmado por Pennebaker.

l96 “Eu sabia que não podia deixar aquilo continuar”: Jann Wenner, “*Rolling Stone* entrevista”, 29 de novembro de 1969, reimpresso em Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.147.

l97 Restaram poucas pessoas que sabem: A informação vem de fontes confidenciais.

l98 “Como ele pôde fazer isso comigo?”: Shelton, *No Direction Home*, p.375.

l98 “me desgastava”: Cott (org.), Bob Dylan: *The Essential Interviews*, p.140.

l98 “Eu ainda não havia sentido”: Ibid., p.143.

l99 “alguns antigos poetas”: Clinton Heylin, *Behind the Scenes Revisited* (Nova York: William Morrow, 2000), p.268.

l99 “não achava que Dylan estivesse seriamente machucado”: Shelton, *No Direction Home*, p.375.

204 “Ele tirava essas canções”: Greil Marcus, *Invisible Republic: Bob Dylan’s Basement Tapes* (Nova York: Henry Holt, 1997), p.xvi.

204 “Se elas eram um mapa”: Ibid., p.xiii.

204 “Nós estávamos tocando com absoluta liberdade”: Ibid., p.xiv.

9. O poeta no jardim (p.206-42)

208 “eu não gostei das primeiras três ou quatro canções”: As citações de Traum são de Ben Fong-Torres e demais autores, *Knockin’ on Dylan’s Door: On the Road in ’74* (Nova York: Pocket, 1974), p.64.

214 “Não sei se Dylan”: Entrevista para a *Broadside*, outubro de 1965.

215 “Bem, é assim que as coisas são”: Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.76.

216 e seu pai biológico, Abe Zimmerman, que morreu: Shelton, *No Direction Home*, p.59-61.

217 Archibald MacLeish: O encontro com MacLeish e as citações são de Dylan, *Chronicles*, p.107-12.

224 “para gangues de desocupados”: Ibid., p.116.

229-30 “A alta administração republicana”: Bill Kovach, “Nixon Faces G.O.P. Move for Data in House Inquiry”, *New York Times*, 30 de janeiro de 1974.

230 juiz ordenará que nixon: Steven V. Roberts, “Judge Will Order Nixon to Testify at Ex-Aides’ Trial,” ibid.

232 “pensando em um dos meus garotos”: Encarte de *Biograph*, 1985.

234 “as coisas não podem ser mensuradas”: Dylan, *Chronicles*, p.112.

238 “Gostava particularmente da canção”: John Rockwell, “Tour’s Roaring Ovations Leave Dylan Quietly Pleased”, *New York Times*, 8 de janeiro de 1974.

10. Solstício de inverno: um entreato (p.243-80)

245 Ellen Bernstein: Ver entrevistas com Bernstein em Clinton Heylin, *Behind the Shades Revisited*, p.362-63, 366, 371-81.

246 “momentos de raiva”: Christgau quoted in Andy Gill and Kevin Odegard, *A Simple Twist of Fate* (Cambridge, Mass.: Da Capo, 2004), p.166.

246 “o excruciante choro”: Ibid.

247 “Mesmo se *Blood on the Tracks* fosse literalmente confessional”: Shelton,

No Direction Home, p.445.

248 retornou ao Greenwich Village na primavera: Heylin, *A Life in Stolen Moments*, p.156-8.

248 Rolling Thunder Revue: As principais fontes são Larry Sloman, *On the Road with Bob Dylan: Rolling with the Thunder* (Nova York: Bantam, 1978); Sam Shepard, *The Rolling Thunder Logbook* (Cambridge, Mass.: Da Capo, 2004); e entrevistas do autor.

251 Norman Raeben: Bert Cartright, "The Mysterious Norman Raeban", em *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*, John Bauldie (org.) (Nova York: Citadel, 1990), p.85-90.

251 "Eu já conheci mágicos": Pete Oppel, "Enter the Tambourine Man", *Dallas Morning News*, 22 de novembro de 1978.

251 "como enxergar": Entrevista com Jonathan Cott, *Rolling Stone*, 16 de novembro de 1978, in Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.260.

254 "O que eu quero": Dylan para Faris Bouhafa, citado em Spitz, *Dylan*, p.457.

256 "Ele revelou seu coração": Sloman, *On the Road with Bob Dylan*, p.113.

257 "Ele está bem ali": Ibid., p.114.

257 "Prazer? Eu nunca busco prazer": Nat Hentoff, "Is It Rolling Zeus?", em Benson (org.), *The Bob Dylan Companion*, p.134.

258 "Joni Mitchell juntou-se ao grupo": Shepard, *The Rolling Thunder Logbook*, p.115.

260 "Nós realmente alcançamos algo": Spitz, *Dylan*, p.500.

261 "Nós estamos reagrupando": Sloman, *On the Road with Bob Dylan*, p.397.

262 "Todos fizeram demais": Heylin, *Behind the Shades Revisited*, p.432.

263 "Bob tinha um negócio": Baez, *And a Voice to Sing With*, p.242.

265 "inexpressiva e entediada": Heylin, *A Life in Stolen Moments*, p.173.

266 "Sua pele estava branca": Baez, *And a Voice to Sing With*, p.240.

270 "Sara em suas peles": Ibid., p.244.

271 "Ele me força a extremos": Entrevista com Neil Hickey, *TV Guide*, 11 de setembro de 1976, reimpressa em *Younger Than That Now: The Collected Interviews with Bob Dylan* (Nova York: Thunder's Mouth, 2004), p.101-7.

273 "vícios cotidianos": Entrevista com Ron Rosenbaum, *Playboy*, março de 1978, reimpressa em ibid., p.109-59.

275 "minha atual namorada": Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, p.174.

275 "Alguém na multidão": *Behind the Shades*, p.491.

275 "orou naquele dia": Heylin, *A Life in Stolen Moments*, p.206.

276 pregando no palco: Os sermões de Dylan vêm de *Saved! The Gospel Speeches of Bob Dylan* Clinton Heylin (org.) (Madras e Nova York: Hanuman, 1990).

11. Sangue jovem (p.283-307)

284 “Bob libertou a mente”: Discurso de Springsteen no jantar do Rock and Roll Hall of Fame, 20 de janeiro de 1988, reimpresso em Thomson e Gutman (orgs.), *The Dylan Companion*, p.287.

286 “Estou feliz de me sentir melhor”: Mark Dowdney, *Mirror* (Londres), 4 de junho de 1997.

286 “Você acredita em reencarnação”: Esta e as citações seguintes são de Martin Keller, do *Minneapolis City Pages*, reimpressas em *Chicago Tribune*, 11 de setembro de 1983.

294 Larry Kegan: As fontes incluem Sounes, *Down the Highway*, p.25-8, 48; Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, p.371-73.

300 “Quem espera o quê?”: Bert Kleinman e Artie Mogull, entrevista de rádio na Westwood One, 17 de novembro 1984, transcrita em Cott (org.), Bob Dylan: *The Essential Interviews*, p.309-24, e corrigida pelo autor.

300 “passados em branco e desperdiçados”: Esta e outras citações são de Dylan, *Chronicles*, p.147.

303 “É quase como se ouvisse”: David Gates em *Newsweek*, 6 de outubro de 1997, reimpressa em *Studio A: The Bob Dylan Reader*, Benjamin Hedin (org.) (Nova York: Norton, 2004), p.235.

303 “Eu tive uma revelação”: Entrevista com Robert Hilburn em *Los Angeles Times*, 14 de dezembro de 1997, reimpressa em Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.402.

305 “Ela sempre teve sua própria felicidade dentro dela”: Dylan, *Chronicles*, p.201.

305 “a serviço do público”: Ibid., p.154.

306 “É a mesma turnê”: Heylin, *Behind the Shades Revisited*, p.648.

306 “Existem muitas pessoas”: Peter Wilmoth, *Age* (Melbourne, Austáalia), 3 de abril de 1992.

307 “Existem muitas vezes”: Robert Hilburn, “On the Never Ending Tour with Rock’s Greatest Poet”, *Los Angeles Times*, 9 de fevereiro de 1992.

307 “Eu faço porque sou levado a fazê-lo”: Entrevista com John Pareles em *New York Times*, 28 de setembro de 1997, reimpressa em Cott (org.), *Bob Dylan:*

The Essential Interviews, p.392.

12. Encontrando a batida (p.308-34)

317 Winston Watson: Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, p.692-3.
320 “Ele poderia ter jogado cego”: Dylan, *Chronicles*, p.168.
322 “Não há como medir”: Ibid., p.252.
325 “A banda tem um décimo da qualidade”: Andrew Muir, *Razor’s Edge*: *Bob Dylan & the Never Ending Tour* (Londres: Helter Skelter, 2001), p.140.
325 “subverter seu próprio material”: Ibid., p.141.

13. Contando a história (p.335-52)

336 “O herói se distinguia”: Sam Tanenhaus, “Tiger Woods and the Perils of Modern Celebrity”, *New York Times*, 13 de dezembro de 2009.

14. O bom segredo (p.353-70)

353 “As letras eram duras, eram profundas”: Discurso de Lanois no Grammy Awards de 1998.
353 “É onde fizemos as demos”: Alastair McKay, entrevista com Lanois na revista *Uncut*, 2008. As citações de Lanois são desta entrevista.
353 “os pelos do meu braço”: Damien Love, entrevista com Howard em *Uncut*, 2008. As citações de Howard são desta entrevista.
355 Ele estava sendo assombrado pelo espírito de Buddy Holly: Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.405.
355 “E isso aconteceria”: Ibid.
355 “Eu fico muito meditativo”: Jon Pareles, *New York Times*, 28 de setembro de 1997.
356 “Em *Time Out of Mind* Bob escolheu”: Damien Love, entrevista com Jim Keltner em *Uncut*, 2008. As citações de Keltner são desta entrevista.
360 “o exemplo brilhante”: www.augiemeyers.com.
362 “As faixas foram regravadas”: Mikal Gilmore, entrevista para *Rolling Stone*, 22 de dezembro de 2001, reimpressa em Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.414.
365 “ele havia feito dúzias”: Sounes, *Down the Highway*, p.356-7.

15. Mortes e entradas (p.381-405)

381 “A ideia do papa”: *Chicago Tribune*, 27 de setembro de 1997.

382 “Você diz que a resposta está”: Richard Owen, “Why Pope Tried to Stop Dylan”, *Sunday Times* (Londres), 8 de março de 2007.

383 quando o presidente Clinton virou-se para saudá-lo: A anedota vem de Helene Haviland, a cinegrafista que cobria o evento.

383 “Estou orgulhoso de suas conquistas”: Edna Gundersen, “At the Heart of Dylan”, *USA Today*, 28 de setembro de 1997.

384 Dresden no dia 24 de maio: As fontes são as resenhas de Sven Lewandowski, Christian Zeiser e Carsten Wohfold no *website Bob Links*, 24 de maio de 2000.

387 Cagliari: Resenhas de Michele Medda e Mr. A., ibid., 2 de junho de 2000.

388 “Bob estava muito calmo”: Ibid., Mr. A.

389 “Fico incomodado”: Esta e as citações seguintes são de *La Repubblica*, 24 de julho de 2001, e *Dagens Nyheter*, Suécia, 23 de julho de 2001.

389 “George era um gigante”: Transcrição da CNN, 1 de dezembro de 2001.

391 O diretor do canal de televisão australiano havia arrumado: As fontes são Kemper e Campbell.

394 “Em ‘*Love and Theft’* Bob realmente queria”: Citações de Chris Shaw oriundas da entrevista com Damien Love na *Uncut*, 2008. As outras fontes para essa seção são Kemper e Campbell.

397 “Eu fiquei tão frustrado”: Entrevista com Gilmore, reimpressa em Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.415.

399 “Vários versos”: Trev Gibb, “Riffing with Larry Charles”, *Twenty Years of Isis*, Derek Barker (org.) (Surrey, Inglaterra: Chrome Dreams, 2005), p.331.

401 “Eu parei de ler”: As citações de Dylan são do *La Repubblica*, citado acima.

404 “Existe um avanço verdadeiro”: Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.414.

405 “o modo como eu realmente me sinto em relação às coisas”: Edna Gundersen, “Dylan Is Positively on Top of His Game”, *USA Today*, 10 de setembro de 2001.

16. Encarando o leão (p.406-37)

406 “me vi protelando”: Paul Williams, *Bob Dylan, Performing Artist 1986-1990 & Beyond* (Londres: Omnibus Press, 2004) p.323.

407 “Você está conversando com uma pessoa”: Esta e as citações seguintes de Dylan são de Gilmore, *Rolling Stone*, 22 de dezembro de 2001, reimpressa em Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.411-28.

410 “Ela disse para vocês pensarem globalmente”: Resenhas de Jim Bartoo e Jeanne Davis, *Bob Links*, 19 de outubro de 2001.

410 “talvez a apresentação mais funk”: Oliver Trager, *Keys to the Rain: The Definitive Bob Dylan Encyclopedia* (Nova York: Billboard Books, 2004), p.120.

411 “Não há *nada* que eu não goste nesta garota”: Jonathan Lethem, “The Genius of Bob Dylan”, *Rolling Stone*, 21 de agosto de 2006.

411 “Nós imaginávamos”: Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, p.639.

413 “Bobby, você escreve tão pequeno”: Clinton Heylin, *Still on the Road: The Songs of Bob Dylan, 1974-2006* (Londres: Constable, 2010), p.148.

416 “quis fazer um filme sobre Bob Dylan”: Entrevista de Charles com suicidegirls.com.

416 “E metade do auditório estava vazia”: Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*, 15 de agosto de 2003.

416 “uma bagunça terrível e incoerente”: A.O. Scott, *New York Times*, 24 de julho de 2003.

419 “era transformada por seu esforço”: Resenhas no *Bob Links*, 23 de abril de 2003.

419 “o passeio de Dylan”: RJ na resenha de Houston, ibid.

420 “Você tem que continuar fazendo o seu melhor”: Entrevista do autor com Hoikkala.

420 “Não esqueçamos que enquanto você está escrevendo”: David Gates, “The Book of Bob”, *Newsweek*, 28 de setembro de 2004.

421 “às vezes ele golpeava”: Esta citação e as seguintes são da resenha de J. Weber, *Bob Links*, 12 de julho de 2003.

421 “Ele não andava para lugar nenhum”: Resenha de Randy e Dawn Dilkes, ibid.

422 “Os rapazes estavam sorrindo”: Resenha de J. Weber, *Bob Links*, 13 de julho de 2003.

422 passagem de som: Resenha de Bob Nilmeier, *Bob Links*, 15 de julho de 2003.

422 seu filho Jakob na liga infantil: Entrevista de Anthony DeCurtis com Jakob Dylan, “A Different Set of Chronicles”, *New York Times*, 8 de maio de 2005.

423 “Larry comprou um porco”: Resenha de Bob Nilmeier, *Bob Links*, 15 de

julho de 2003.

123 “Eu podia ver visões”: Gates, “The Book of Bob”.

124 “Johnny era, e é, a Estrela do Norte”: *Rolling Stone*, 16 de outubro de 2003.

125 “As pessoas me perguntaram”: As citações de Young vêm do debate ocorrido no Experience Music Project, em Nova York, novembro de 2004, moderado por Bob Santelli.

128 “Se você fosse se vender”: Coletiva de imprensa, KQED-TV, São Francisco, 3 de dezembro de 1965, transcrita em Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.75.

133 “Depois de uma carreira baseada num comportamento reservado”: Resenha de *Crônicas* no *Publishers Weekly*, s.d.

137 “Eu rezo para ser”: Dylan, *Chronicles*, p.206.

17. Aberdeen, 24 de julho de 2009 (p.438-71)

139 “Esses caras estavam parados”: Simon Fuller, “Look, Ma, Bob Dylan”, *Winnipeg Sun*, 12 de novembro de 2008.

139 “Ele passou horas”: “Bob Dylan Visits John Lennon’s Home”, *Indian Express*, 12 de maio de 2009.

139 Frank Zappa: Frank Zappa com Peter Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book* (Nova York: Poseidon, 1989), p.20-3; Barry Miles, *Frank Zappa* (Londres: Atlantic, 2004).

139 “Se isso der certo”: Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, p.726, citando a entrevista de Greil Marcus no *Guardian* (Londres), 13 de maio de 2005.

140 “Eu recebo um monte de chamadas estranhas”: Esta e as próximas citações são de ibid. Gray cita a entrevista de Zappa com Karl Dallas em Michael Gray, *Mother! The Frank Zappa Story* (Londres: Plexus, 1993), p.185-6.

143 “terceira obra-prima consecutiva”: Resenha de Joe Levy, *Rolling Stone*, 29 de agosto de 2006.

143 Jody Rosen: Jody Rosen, “Bob Dylan’s Make-Out Album”, *Slate*, 30 de agosto de 2006.

143 “Com exceção da última faixa”: Resenha de Jim DeRogatis, *Chicago Sun-Times*, 27 de agosto de 2006.

149 Uma exposição de suas pinturas: Alan Jackson, “Bob Dylan: He’s got everything he needs, he’s an artist”, *Times* (Londres), 6 de junho de 2008. Todas as citações são desta fonte.

151 “razoavelmente interessante”: Waldemar Januszczak, “Bob Dylan at the

Halcyon Gallery”, *Times* (Londres), 15 de junho de 2008.

153 “Tudo certo!”: Resenha de Craig Planting, *Bob Links*, 4 de novembro de 2008.

153 a principal notícia: Susan Saulny e Robbie Brown, “Case Recalls Tightrope Blacks Walk with Police”, *New York Times*, 24 de julho de 2009; Abby Goodnough, “Sergeant Who Arrested Professor Defends Actions”, ibid.

153 “Gates abriu a porta da frente”: Relatório da Polícia de Cambridge 9005127.

157 “Geralmente fico num estado mental meio entorpecido”: Cott (org.), *Bob Dylan: The Essential Interviews*, p.321.

161 “verdadeiras canções do espírito norte-americano”: Douglas Brinkley, “Bob Dylan’s America”, *Rolling Stone*, 14 de maio de 2009, p.44.

164 “um som que retorna às”: Resenha em *Los Angeles Times*, 27 de março de 2009.

164 “O Texas deve ter o maior”: Brinkley, “Bob Dylan’s America”, p.46.

164 “a voz de Dylan, com a idade”: Resenha de Sean Wilentz, *Daily Beast*, 17 de abril de 2009.

164 “Dylan, que completa 68 anos”: Resenha de David Fricke, *Rolling Stone*, 24 de abril de 2009.

167 “velho de aparência excêntrica”: Wayne Parry, Associated Press, via *SF Gate*, 19 de agosto de 2009.

167 “Recebemos uma chamada sobre uma pessoa suapeita”: Chris Francescani, *ABC News*, 14 de agosto de 2009.

Créditos

Um agradecimento especial aos que permitiram reproduzir as seguintes imagens no livro:

The Bob Dylan Ticket Stub and Concert Poster Archive, http://dylanstubs.com

Página 13: Lisner Auditorium, Universidade George Washington University, 14 de dezembro de 1963

Página 139: Canhoto do ingresso, Madison Square Garden, 30 de janeiro de 1974

Página 281: Tanglewood, 4 de agosto de 1997

Página 379: Ripken Stadium, 24 de julho de 2009

Um agradecimento especial aos que permitiram a reprodução das letras abaixo no livro:

"The Times They Are A-Changin'": Copyright © 1963, 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, 1992, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

"Talkin' New York": Copyright © 1962, 1965, Duchess Music Corporation; renovado em 1990, 1993, MCA. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

"Song to Woody": Copyright © 1962, 1965, Duchess Music Corporation; renovado em 1990, 1993, MCA. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

"The Ballad of Hollis Brown": Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

"Who Killed Davey Moore": Copyright © 1964, 1965, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1992, 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

"Boots of Spanish Leather": Copyright © 1963, 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991-1992, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Talkin’ John Birch Paranoid Blues”: Copyright © 1970, Special Rider Music; renovado em 1998, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Lay Down Your Weary Tune”: Copyright © 1964, 1965, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1992, 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“The Eternal Circle”: Copyright © 1963, 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991-1992, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“The Walls of Red Wing”: Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“North Country Blues”: Copyright © 1963, 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”: Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Talkin’ World War III Blues”: Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Don’t Think Twice, It’s All Right”: Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Masters of War”: Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Only a Pawn in Their Game”: Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“When the Ship Comes In”: Copyright © 1963, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Restless Farewell”: Copyright © 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Tomorrow Is a Long Time”: Copyright © 1963, Warner Brothers Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos

autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Love Is Just a Four-Letter Word”: Copyright © 1967, Warner Brothers Inc.; renovado em 1995, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Most Likely You Go Your Way (and I’ll Go Mine)”: Copyright © 1966, Dwarf Music; renovado em 1994, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Positively 4th Street”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Can You Please Crawl Out Your Window”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Girl from the North Country”: Copyright © 1963, Warner Brothers Inc.; renovado em 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Mr. Tambourine Man”: Copyright © 1964, 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1992-1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Subterranean Homesick Blues”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Like a Rolling Stone”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Desolation Row”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Ballad of a Thin Man”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Tombstone Blues”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Rainy Day Women #12 & 35”: Copyright © 1966, Dwarf Music; renovado em

1994, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“I Shall Be Released”: Copyright © 1967, Dwarf Music; renovado em 1995, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“All Along the Watchtower”: Copyright © 1968, Dwarf Music; renovado em 1996, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Just Like Tom Thumb’s Blues”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“John Wesley Harding”: Copyright © 1968, Dwarf Music; renovado em 1996, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Dear Landlord”: Copyright © 1968, Dwarf Music; renovado em 1996, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Knockin’ on Heaven’s Door”: Copyright © 1973, Ram’s Horn Music; renovado em 2001, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“If Not For You”: Copyright © 1970, Big Sky Music; renovado em 1998, Big Sky Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Time Passes Slowly”: Copyright © 1970, Big Sky Music; renovado em 1998, Big Sky Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Gates of Eden”: Copyright © 1965, Warner Brothers Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Just Like a Woman”: Copyright © 1966, Dwarf Music; renovado em 1994, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Forever Young”: Copyright © 1973, Ram’s Horn Music; renovado em 2001, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Went to See the Gypsy”: Copyright © 1970, Big Sky Music; renovado em 1998, Big Sky Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Wedding Song”: Copyright © 1973, Ram’s Horn Music; renovado em 2001, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Something There Is About You”: Copyright © 1973, Ram’s Horn Music; renovado em 2002, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Buckets of Rain”: Copyright © 1974, Ram’s Horn Music; renovado em 2002, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Idiot Wind”: Copyright © 1974, Ram’s Horn Music; renovado em 2002, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Isis”: Copyright © 1975, Ram’s Horn Music; renovado em 2003, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Oh, Sister”: Copyright © 1975, Ram’s Horn Music; renovado em 2003, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Hurricane”: Copyright © 1975, Ram’s Horn Music; renovado em 2003, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Sara”: Copyright © 1975, 1976, Ram’s Horn Music; renovado em 2003, 2004, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Maggie’s Farm”: Copyright © 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1993, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Lay Lady Lay”: Copyright © 1969, Big Sky Music; renovado em 1997, Big Sky Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“One Too Many Mornings”: Copyright © 1964, 1966, Warner Brothers Inc.; renovado em 1992, 1994, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“No Time to Think”: Copyright © 1978, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Shot of Love”: Copyright © 1981, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com

permissão.
“Jokerman”: Copyright © 1983, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Neighborhood Bully”: Copyright © 1983, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Union Sundown”: Copyright © 1983, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“I and I”: Copyright © 1983, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Everything Is Broken”: Copyright © 1989, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Ring Them Bells”: Copyright © 1989, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“What Was It You Wanted”: Copyright © 1989, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Absolutely Sweet Marie”: Copyright © 1966, Dwarf Music; renovado em 1994, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Señor (Tales of Yankee Power)”: Copyright © 1978, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Tough Mama”: Copyright © 1973, Ram’s Horn Music; renovado em 2001, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Dignity”: Copyright © 1991, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“You Ain’t Goin’ Nowhere”: Copyright © 1967, Dwarf Music; renovado em 1995, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“I’ll Keep It With Mine”: Copyright © 1965, 1968, Warner Music, Inc.; renovado em 1993, 1996, Special Rider Music. Todos os direitos reservados.

Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Silvio”: Copyright © 1988, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Tangled Up in Blue”: Copyright © 1974, Ram’s Horn Music; renovado em 2002, Ram’s Horn Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Seeing the Real You at Last”: Copyright © 1985, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“This Wheel’s on Fire”: Copyright © 1967, Dwarf Music; renovado em 1995, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Mississippi”: Copyright © 1997, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Not Dark Yet”: Copyright © 1997, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“My Back Pages”: Copyright © 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1992, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“To Ramona”: Copyright © 1964, Warner Brothers, Inc.; renovado em 1992, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Things Have Changed”: Copyright © 1999, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com per-missão.
“Summer Days”: Copyright © 2001, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Tweedle Dee & Tweedle Dum”: Copyright © 2001, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Honest with Me”: Copyright © 2001, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.
“Po’ Boy”: Copyright © 2001, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com

permissão.

“Lonesome Day Blues”: Copyright © 2001, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Gonna Change My Way of Thinking”: Copyright © 1979, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Blind Willie McTell”: Copyright © 1983, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Every Grain of Sand”: Copyright © 1981, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Thunder on the Mountain”: Copyright © 2006, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Ain’t Talkin’”: Copyright © 2006, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Leopard-Skin Pill-Box Hat”: Copyright © 1966, Dwarf Music; renovado em 1994, Dwarf Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“The Levee’s Gonna Break”: Copyright © 2006, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Spirit on the Water”: Copyright © 2006, Special Rider Music. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“I Feel a Change Coming On”: Copyright © 2009, Special Rider Music e Ice Nine Publishing. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Life Is Hard”: Copyright © 2009, Special Rider Music e Ice Nine Publishing. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“It’s All Good”: Copyright © 2009, Special Rider Music e Ice Nine Publishing. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“If You Ever Go to Houston”: Copyright © 2009, Special Rider Music e Ice

Nine Publishing. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

“Forgetful Heart”: Copyright © 2009, Special Rider Music e Ice Nine Publishing. Todos os direitos reservados. Direitos autorais internacionais garantidos. Reproduzido com permissão.

Agradecimentos

Eu não teria sido capaz de escrever este livro se não fosse pelo exemplo e encorajamento de Mike Seeger durante tantos anos.

Eu gostaria de deixar registrada a minha gratidão por todos na Bob Dylan Music Company, pelo generoso apoio e gentil assistência ao permitir que eu citasse as letras de Dylan.

Obrigado a meu agente, Neil Olson, e a minha primeira editora na HarperCollins, Elisabeth Dyssegaard, por sua fé neste projeto desde o seu início, e a Jennifer Barth, minha atual editora, por seu aconselhamento e apoio enquanto o manuscrito seguia seu caminho até a impressão.

Um agradecimento especial a todos os entrevistados, a maioria deles citados no texto; e a outros entrevistados que preferiram não se identificar.

Possuo uma dívida de gratidão com todos os biógrafos de Bob Dylan que me precederam, especialmente com o falecido Robert Shelton, com Anthony Scaduto e Larry Sloman. A *The Bob Dylan Encyclopedia*, de Michael Gray, é uma extraordinariamente rica fonte de pesquisas, bem como são a cronologia de Clinton Heylin, *A Life in Stolen Moments* e o seu *Behind the Shades Revisited*. Nenhum objeto de estudo vivo tem uma vasta historiografia como essa, e, enquanto ela cresce nas décadas que se seguem, os estudiosos estarão profundamente em débito com a "primeira geração" de biógrafos.

A alguns amigos em Baltimore e fora daqui que me proveram com apoio moral e material. Acima de tudo, gostaria de agradecer a Jack Heyrman, um produtor que me forneceu livros, fitas e recursos intermináveis e me ajudou com muitas conexões; Wall Matthews, um colecionador dos materiais de Dylan e músico que tirou dúvidas; Mac Nachlas, que forneceu gravações e discos na hora em que foram necessários; Olaf Bjorner e David Beaudouin, que fizeram o mesmo; Terry Kelly, do *The Bridge*, que foi tão colaborativo desde o começo, bem como John Waters, John Paul Hammond e Carrie Howland; Happy Traum, que me recebeu em Woodstock; Linda e Bob Hocking, que me mostraram Hibbing; Greg French, que me guiou pela casa de infância de Dylan; e Nancy Riesgraf, curadora da coleção de Dylan na biblioteca de Hibbing; Murray Horwitz e Ivan Mogull, que me ajudaram a conseguir entrevistas; Rosemary Knower, que leu o manuscrito e ajudou a moldá-lo; e Jason Sack, pelo suporte

editorial.

Gostaria de agradecer a Jennifer Bishop, que manteve o fogo crepitando em casa durante o inverno mais pesado.

E finalmente, é claro, obrigado novamente a você, sr. Dylan, por ter resgatado minha irmã, Linda, quando ela estava perdida numa noite de inverno em 1963, quando todos nós éramos muito jovens.

Índice remissivo

As obras cujos títulos não contemplam informação sobre autoria são de Bob Dylan.

“1913 Massacre” (Guthrie), 1
11 de Setembro de 2001, ataque terrorista, 1, 2-3
60 Minutes (programa de televisão), 1

Aaronson, Kenny, 1
Aberdeen, concerto de, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
“Absolutely Sweet Marie”, 1-2, 3
“Ac-Cen-Tchu-Ate the Positive” (Mercer e Arlen), 1
Afeganistão, guerra no, 1
Agostinho, santo, 1
“Ain’t Got No Honey Baby Now” (Cotten), 1
Ain’t Misbehavin’ (Horwitz), 1, 2
“Ain’t Talkin’”, 1
Al Qaeda, 1, 2
Aleichem, Sholem, 1
Além do princípio de prazer (Freud), 1
Alexandre o Grande, 1
Ali, Muhammad, 1, 2, 3
Alk, Howard, 1
“All Along the Watchtower”, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
“All Shook Up” (Blackwell e Presley), 1 “All Souls’ Night” (Yeats), 2
“All You Have to Do Is Dream” (Bryant), 1
Allen, Woody, 1, 2
Allman Brothers Band, The, 1
American Civil Liberties Union (Aclu), 1
American Legion, 1

American Zionists, 1
Ames Brothers, 1
Amos ’n’ Andy (programa de rádio), 1
Amram, David, 1-2
Andersen, Eric, 1, 2-3, 4-5, 6, 7-8, 9-10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Annual Farewell Reunion, álbuns, 1
Another Side of Bob Dylan (álbum), 1
Anthology of American Folk Music (álbum), 1
Anthology of World Folk Music (Smith), 1
antissemitismo, 1
Apollinaire, Guillaume, 1
Aref, Abdel Salam, 1
Arlen, Harold, 1
Armani, Giorgio, 1
Armstrong, Louis, 1, 2
Arnold, Billy Boy, 1
Arnold, Jerome, 1
Artaud, Antonin, 1, 2
Arte da guerra, A (Sun Tzu), 1
Arte do amor, A (Ovídio), 1
Ashley, Clarence, 1
Asleep at the Wheel, 1
Atirem no pianista (filme), 1
Avedon, Richard, 1
Aznavour, Charles, 1

B-52’s, 1
“Baby Let Me Follow You Down”, 1-2, 3
Bacall, Lauren, 1-2
Bacharach, Burt, 1
Baez, Joan, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
    atormentada por Neuwirth, 1, 2
    caso de amor com Dylan, 1-2, 3-4
    concerto com Seeger no Washington Coliseum Concert, 1, 2
    em *Renaldo and Clara*, 1, 2, 3-4, 5
    marcha pelos direitos civis em Washington, 1

na Inglaterra, 1, 2, 3
na turnê Rolling Thunder Revue, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7-8
primeiro encontro com Dylan, 1-2, 3
recusando Grossman como agente, 1
baía dos Porcos, invasão da, 1
Baker, Russell, 1
Baldwin, James, 1, 2
“Ballad in Plain D”, 1
“Ballad of a Thin Man”, 1, 2, 3, 4, 5, 6
“Ballad of Donald White, The”, 1
“Ballad of Hollis Brown, The”, 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8
“Ballad of the Long-Legged Bait, The” (Thomas), 1
Baltimore Orioles, 1
Balzac, Honoré de, 1-2
Band, The, 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9-10, 11, 12, 13, 14
“Barbara Allen” (tradicional), 1
Bardavon 1869 Opera House (Poughkeepsie, Nova York), 1
“Barco ébrio, O” (Rimbaud), 1
Barkin, Ellen, 1
Barnes, Linn
Barrymore, John, 1
Basement Tapes, *The*, 1, 2, 3, 4
Basho, Robbie, 1
Basie, Count, 1
Bastille (Minneapolis), 1
“Battle of New Orleans, The” (Driftwood), 1
Baxter, Bucky, 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9-10, 11, 12, 13, 14, 15
Beale Street Music Festival (Memphis), 1, 2
beat, geração, 1, 2, 3, 4, 185; *ver também poetas e escritores específicos*
Beatles, 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12
Beck, Julian, 1
Bee Gees, 1
Beecher, Bonnie Jean, 1, 2-3
Beethoven, Ludwig van, 1
Behan, Brendan, 1
Belafonte, Harry, 1, 2, 3

Bellevue Biltmore Hotel (Clearwater, Flórida), 1
Bellucci, Monica, 1
Bengali Bauls, 1
Bernstein, Ellen, 1
Bernstein, Leonard, 1
Berry, Chuck, 1, 2, 3, 4, 5-6
Bettelheim, Bruno, 1
“Beyond the Horizon”, 1
Bibb, Leon, 1
Bíblia, 1, 2, 3, 4
    Apocalipse, 1
    Atos, 1
    Cantares de Salomão, 1
    Gênesis, 1, 2
    Isaías, 1
    Jó, 1
    João, 1
    Levítico, 1
    Marcos, 1
    Mateus, 1
Bierce, Ambrose, 1, 2
Big Bopper, The, 1
Big River (Hauptman e Miller), 1
Bikel, Theodore, 1
Billboard (revista), 1, 2, 3, 4, 5
Blackbushe Aerodrome (Surrey, Inglaterra), 1
Black Crowes, 1
Blade, Brian, 1, 2
Blake, Norman, 1
Blake, William, 1, 2, 3, 4, 5
Blakley, Ronee, 1, 2, 3
“Blind Willie McTell”, 1, 2
Blonde on Blonde, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Blood on the Tracks, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8-9
Bloomfield, Mike, 1-2, 3
“Blow Wind Blow” (Waters), 1-2

"Blowin' in the Wind", 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20-21, 22
B'nai B'rith, 1
Bob Dylan, 1-2
Boggs, Doc, 1
Bolívar, Simón, 1
Bonnard, Pierre, 1
Bono, 1, 2
Booker T. & the MG's, 1
Boorstin, Daniel, 1
"Boots of Spanish Leather", 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Borges, Jorge Luis, 1
"Born to Run" (Springsteen), 1
Boston Symphony Orchestra, 1
Bottom Line (Nova York), 1
Bound for Glory (Guthrie), 1
Bowie, David, 1, 2
Boyd, Joe, 1
Bradley, Ed, 1-2
Brand, Oscar, 1
Brando, Marlon, 1, 2, 3, 4
Braun, David, 1, 2
Bread and Puppet Theater, 1, 2
"Breaking Up Ice in the Allegheny" (tradicional), 1
Brecht, Bertolt, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Brecht on Brecht (montagem), 1
Breines, Paul, 1
Breton, André, 1
Brickell, Edie, 1
Brickman, Marshall, 1
Brig, The (Brown), 1
Bridges, Jeff, 1
Bright Morning Stars (Traum), 1-2
Bringing Down the Horse (Wallflowers), 1
Bringing It All Back Home, 1, 2, 3
Brinkley, Douglas, 1

Britt, Robert, 1, 2
Broadside (revista), 1, 2, 3, 4
Bromberg, David, 1
Brooke, Rupert, 1
Brooks, Harvey, 1
Brothers Four, 1
Brown, James, 1, 2
Browning, Robert, 1
Bruce, Lenny, 1
Buble, Kristie, 1-2
Buchanan, Roy, 1
“Buckets of Rain”, 1
Buckley, Jeff, 1
Buckley, Lord, 1
Buffalo News, 1
Buhler, Sally, 1, 2
Burnett, Chester, 442; *ver* Howlin’ Wolf
Burnett, T-Bone, 1, 2, 3, 4
Burnette, Bill, 1
Burns, George, 1
Burns, Robert, 1
Burroughs, William, 1
Bush, George H.W., 1
Butterfield, Paul, 1, 2
“Bye and Bye”, 1
Byrds, 1
Byrne, Brendan, 1
Byron, George Gordon, Lord, 1, 2, 3

Caedmon Records, 1
Caesar, Shirley, 1
Café Wha? (Nova York), 1
Cagney, James, 1
Cahn, Rolf, 1
Cal Poly Auditorium (San Luis Obispo), 1
“Call Me Old Black Dog” (tradicional), 1

Camden County Music Fair, 1
Camp Kinderland (Nova York), 1
Campbell, Larry, 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18-19, 20, 21-22, 23, 24
Campbell, Mike, 1
Campion, Thomas, 1
“Can You Please Crawl Out Your Window”, 1, 2
“Can’t Wait”, 1
Carmichael, Hoagy, 1, 2
Carnegie Hall (Nova York), 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9 “Carol” (Berry), 10
Carroll, Hattie, 1
Carroll, Lewis, 1
Carter Barron Amphitheatre (Washington, D.C.), 1
Carter Family, 1, 2, 3, 4, 5
Carter, Maybelle, 1
Carter, Rubin “Hurricane”, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Carville, James, 1, 2,
Casanova, Giacomo, 1
Cash, Johnny, 1, 2, 3, 4-5, 6
Cashdollar, Cindy, 1, 2-3, 4
católicos, 1, 2, 3
Cavett, Dick, 1
CBS Records, 1
Cedar Tavern (Nova York), 1, 2
Cellar Door (Washington, D.C.), 1
Chabad, movimento, 1
Chandler, Len, 1
Charles, Larry, 1, 2, 3
Chess Records, 1, 2
Chevalier, Maurice, 1
Chicago Daily News, 1
Chicago Mass Choir, 1
Chicago Sun-Times, 1
Chicago Tribune, 1
Child ballads, 1, 2, 3
“Child’s Christmas in Wales, A” (Thomas), 1

Chill Out (Hooker), 1
“Chimes of Freedom”, 1, 2
chippewa, índios, 1
“Christmas Song” (Torme e Wells), 1
Christgau, Robert, 1, 2
Christian, Charlie, 1
Churchill, Winston, 1, 2
Circle in the Square (Nova York), 1
City Lights, livraria (São Francisco), 1
Civic Center (Asheville, Carolina do Norte), 1
Civic Center (Lakeland, Flórida), 1
Clancy Brothers, 1, 2, 3, 4
Clapton, Eric, 1, 2, 3, 4
Clark, Alan, 1
Clausewitz, Carl von, 1-2, 3, 4, 5
Clayton, Paul, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16-17
Clinton, Bill, 1-2
Clinton, Hillary, 1, 2
Clinton Recording Studios (Nova York), 1, 2
Clooney, Rosemary, 1
Cobain, Kurt, 1
“Cocaine Blues” (Davis), 1, 2-3
Cocker, Joe, 1
Coen, irmãos, 1
Cohen, David, 1, 2-3, 4
Cohen, John, 1
Cohen, Leonard, 1
“Cold, Cold Heart” (Williams), 1
“Cold Irons Bound”, 1, 2
Cole, Nat King, 1, 2
Coleridge, Samuel Taylor, 1
Collins, Judy, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Collins, Phil, 1
Colorado State University, 1
Coltrane, John, 1
Columbia Broadcasting System (CBS), 1, 2, 3, 4

Columbia Records, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 Studio A, 15, 16, 17, 18, 19
“Columbus Stockade Blues” (Guthrie), 1
Colvin, Shawn, 1
“Come Back Baby” (Davis), 1-2
“Come On-a My House” (Bagdasarian e Saroyan), 1
Concerto para Bangladesh, 1
Concord Pavilion (Califórnia), 1
Confúcio, 1
Congress of Racial Equality (Core), 1, 2
Conley, Walt, 1, 2, 3
Conrad, Joseph, 1
Constituição, Estados Unidos, 1
Convenção Nacional Democrática (1968), 1
“Coo Coo Bird” (tradicional), 1
Cooder, Ry, 1
Cooke, Alistair, 1
Copland, Aaron, 1-2
Corso, Gregory, 1, 2
Costello, Elvis, 1
Cott, Jonathan, 1
Cotten, Elizabeth, 1, 2
Counting Crows, 1
“Country Pie”, 1
Cowan, Paul, 1-2
Crane, Hart, 1, 2, 3
“Crash on the Levee (Down in the Flood)”, 1, 2
Crawdaddy (revista), 1
“Crazy Jane”, poemas (Yeats), 1
Crews, Harry, 1
Cristãos, 1, 2, 3
Criteria Recording Studios (Miami), 1, 2, 3, 4, 5
Crônicas, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14-15, 16, 17, 18, 19-20, 21
Crosby, Bing, 1-2, 3
Cross, Christopher, 1-2
Crowley, James, 1-2

Cruz, Penelope, 1
“Cry a While”, 1
Crystal, Ethel, 1
Cuba, crise dos mísseis em, 1, 2, 3, 4
Cummings, E.E., 1
Cutler, John, 1

dadaísmo, 1, 2,
Dahan, Olivier, 1
Daily Beast, 1
dalai-lama, 1
Dalhart, Vernon, 1, 2
Daltrey, Roger, 1
“Dancin’ in the Street” (Gaye, Stevenson e Hunter), 1
Danko, Rick, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7-8, 9
Dante, 1, 2, 3, 4, 5
Darin, Bobby, 1
Davis, Miles, 1
Davis, Rennie, 1
Davis, Reverend Gary, 1, 2, 3, 4, 5, 6
De Gaulle, Charles, 1
Deadheads, 1
Dean, James, 1, 2, 3, 4, 5
“Dear Landlord”, 1-2
“Death of Emmett Till, The”, 1
Declaração dos Direitos dos Cidadãos, 1, 2
Def Leppard, 1
DeGeneres, Ellen, 1
Delacroix, Eugène, 1
Dennis, Carolyn, 1, 2, 3, 4, 5-6
Dennis-Dylan, Desiree Gabrielle, 1, 2, 3
“Deportees” (Guthrie), 1
Derain, André, 1
DeRogatis, Jim, 1
Desire (álbum), 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
“Desolation Row”, 1, 2, 3, 4

Deusa branca, A (Graves), 1
Devil and Daniel Webster, The (Benét), 1
Diamond, Neil, 1
Diamond (Richmond, Virginia), 1, 2
dias internacionais de protesto, 1
Díaz, César, 1
Dickens, Charles, 1
Dickinson, Emily, 1, 2, 3
Dickinson, Jim, 1-2, 3-4, 5-6
Diddley, Bo, 1
Diem, Ngo Dinh, 1
DiFranco, Ani, 1, 2
"Dignity", 1
"Dirt Road Blues", 1
Divine, Father, 1
"Do Not Go Gentle into That Good Night" (Thomas), 1
Docklands Arena (Londres), 1
Dolgen, Jonathan, 1
Domino, Fats, 1
Donne, John, 1
"Don't Fall Apart on Me Tonight", 1
"Don't Let Your Deal Go Down" (tradicional), 1
Dont Look Back (documentário), 1, 2, 3, 4, 5, 6
"Don't Think Twice, It's All Right", 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8-9, 10
Dorothy and Lillian Gish Prize, 1
Down in the Groove (álbum), 1, 2
Drawn Blank Series (coleção de pinturas), 1-2
Drew, Robert, 1
"Drifter's Escape", 1-2, 3
Driftwood, Jimmie, 1
DuBois, Fletcher, 1, 2
Duluth Armory, 1
Dunbar, Sly, 1, 2
Dylan, Anna Leigh (filha), 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
  canção para, 1-2
  em Minnesota, 1-2

infância em Woodstock, 1, 2, 3, 4, 5
na turnê Rolling Thunder Revue, 1, 2, 3
nascimento, 1
Dylan, Bob:
acidente de motocicleta, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8
adolescência, 1-2, 3, 4-5, 6-7
amizade com a família de Guthrie, 1-2, 3, 4, 5
antecedentes familiares, 1-2
aparência física e vestuário, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
aparições na televisão, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7
arte, 1, 2-3
autobiografia *ver Crônicas*
aventura de verão em Denver, 1-2
casamento e vida familiar, 1-2, 3, 4, 5-6, 7-8, 9, 10-11, 12-13, 14
cena folk do Greenwich Village, 1-2, 3-4, 5, 6-7, 8-9, 10-11
chegada a Nova York, 1-2
coletivas de imprensa, 1-2, 3-4, 5
composição, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 353; *ver também títulos de canções específicas*
concertos beneficentes, 1, 2
concertos solo, 180; *ver também locais específicos de concertos*
contrato de gravação com a Columbia, 1-2, 3, 173; *ver também títulos de álbuns específicos*
doença, 1-2, 3-4
educação, 1-2, 3-4, 5-6
entrevistas, 1, 2-3, 4, 5-6, 7, 8-9, 10, 11, 12-13, 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, 22-23, 24-25, 26-27
estilo de apresentação, 1-2
estilo de canto, 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8-9
filmes *ver filmes específicos*
fim do casamento, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8
Globo de Ouro, 1-2
Grammy, 1-2, 3, 4, 5-6
gravações em St. Paul, 1
Grossman como agente, 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9-10
guitarra elétrica e banda de rock, 1-2, 3-4

honrarias e prêmios, 1-2
infância, 1-2, 3, 4-5
introdução à música folk, 1-2
lar em Woodstock, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9
Lisner Auditorium, concerto do, 1-2, 3-4, 5-6
livros lidos, 1-2
Madison Square Garden, concerto do, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12
“mind guard”, 1-2, 3-4
mitologia da vida pregressa, 1-2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9-10
modo de tocar violão, 1-2
morte da mãe, 1-2, 3, 4
movimento de protesto, 1-2, 3-4, 5-6
na turnê Rolling Thunder Revue, 1-2, 3-4, 5, 6, 7, 8
nascimento, 1, 2
Never Ending Tour *ver* Never Ending Tour
Newport Folk Festival, apresentações no, 1, 2, 3, 4-5
noção de tempo, 1
Nova York, casa em, 1-2
Obama, apoio a, 1-2
obsessão por Guthrie, 1-2, 3, 4
Oscar, 1-2
partida de Minnesota, 1-2
Pennebaker e, 1-2, 3-4, 5-6
poesia de, 1, 2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9-10, 11
projetos da Broadway, 1-2, 3-4, 5-6
relacionamento amoroso com Baez, 1-2, 3-4
relacionamento com Rotolo, 1-2, 3-4, 5-6
relacionamento com Sara, 1-2
religião, 1, 2-3, 4-5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12
segundo casamento, 1, 2-3
sessões de gravação, 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19
show de rádio, 1-2
shows com Grateful Dead, 1, 2, 3-4, 5, 6-7, 8
Tanglewood, concerto de, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8-9, 10-11
teatro da crueldade de Neuwirth e, 1-2, 3-4
tributo a Cash, 1

turnês europeias, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12
turnês inglesas, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9, 10, 11
uso de álcool e drogas, 1, 2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9-10
visitas a antigos amigos, 1-2, 3-4, 5
Dylan, Jakob (filho), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
canção para, 1-2
carreira musical, 1, 2
em Minnesota, 1-2
liga infantil, 1
na turnê Rolling Thunder Revue, 1, 2, 3
nascimento, 1
Dylan, Jesse Byron (filho), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
canção para, 1-2
em Minnesota, 1-2
na turnê Rolling Thunder Revue, 1, 2, 3
nascimento, 1
no Egito, 1
Woodstock, infância em, 1, 2-3, 4, 5, 6-7
Dylan, Maria Lownds (filha) *ver* Himmelman, Maria Lownds Dylan
Dylan, Samuel Abram (filho), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
canção para, 1-2
em Minnesota, 1-2
em Woodstock, 1, 2-3, 4, 5
na turnê Rolling Thunder Revue, 1, 2, 3
nascimento, 1
no Egito, 1
Dylan, Sara Lownds (primeira mulher), 1, 2-3, 4, 5-6, 7, 8, 9-10, 11
acidente de motocicleta, 1
canções para, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7
casa em Manhattan, 1
casa em Woodstock, 1, 2-3, 4, 5, 6-7, 8
casamento de Dylan e, 1-2
divórcio, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8
em *Renaldo and Clara*, 1, 2, 3-4, 5
na turnê Rolling Thunder Revue, 1
nascimento dos filhos, 1, 2, 3

término de Dylan e Baez, 1, 2-3, 4

E aí, meu irmão, cadê você? (filme), 1
E o vento levou (filme), 1
Earp, Wyatt, 1
Eat the Document (documentário), 1, 2, 3, 4
Ebert, Roger, 1
Eckstine, Billy, 1
Edelstein, Benjamin H., 1
Edmiston, Susan, 1
Ehrlichman, John D., 1
El Greco, 1
Eliot, T.S., 1, 2, 3, 4, 5, 6
Elizabeth II, rainha da Inglaterra, 1
Elliot, Mama Cass, 1
Elliott, Ramblin' Jack, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
como discípulo de Guthrie, 1, 2
Dean e, 1
em *Renaldo and Clara*, 1-2, 3-4, 5
Grammy, 1
mito criado por ele mesmo, 1
na turnê Rolling Thunder Revue, 1, 2, 3, 4
Ellsberg, Daniel, 1
Emergency Civil Liberties Committee (ECLC), 1-2, 3, 4
Empire Burlesque (álbum), 1
Ephron, Nora, 1, 2
Epstein, Benjamin, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12-13
Epstein, Linda Ellen, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Era Vitoriana, 1
Estes, Sleepy John, 1
"Eternal Circle", 1, 2, 3
Ethical Culture Society, 1
Evans, Walker, 1
Evening Star (Washington), 1
Everly Brothers, 1, 2, 3
Evers, Medgar, 1, 2-3, 4

“Everybody must get stoned”, 1
“Every Day” (Holly), 1
“Every Grain of Sand”, 1, 2
“Everything Is Broken”, 1, 2
Exodus (Denver), 1

Fabulous Thunderbirds, The, 1
Fahey, John, 1-2
Faier, Billy, 1
Fair Play for Cuba Committee, 1
Fairport Convention, 1
“Fallin’” (Keys), 1
“Fanfare for the Common Man” (Copland), 1
“Farewell”, 1
Fariña, Mimi Baez, 1, 2
Fariña, Richard, 1, 2, 3, 4, 5
Farm Aid, 1, 2
Faulk, John Henry, 1
Faulkner, William, 1
Federal Bureau of Investigation (FBI), 1-2
“Fennario” (tradicional), 1
Ferlinghetti, Lawrence, 1
“Fern Hill” (Thomas), 1
FirstEnergy Park (Lakewood, Nova Jersey), 1
Fitzgerald, F. Scott, 1, 2, 3
“Fixin’ to Die Blues” (White), 1
Flack, Roberta, 1
Fleetwood Mac, 1
“Floater”, 1, 2
Flynn, Errol, 1
Folklore Center (Nova York), 1, 2
Folklore Centrum (Estocolmo), 1
Folkways Records, 1
“Folsom Prison Blues” (Cash), 1
“Fool in Love” (Turner), 1
“Fool on the Hill, The” (Lennon e McCartney), 1

“Foot of Pride”, 1
Ford, Gerald, 1
Ford, John, 1, 2
Foreman, Clark, 1, 2, 3-4
Foreman, Geno, 1, 2
Foreman, James, 1
Forest Hills Stadium (Nova York), 1, 2, 3
“Forever Young”, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
“Forgetful Heart”, 1-2
Foster, Stephen, 1
“Frankie and Albert” (tradicional), 1
Franklin, Benjamin, 1
Frazier, Joe, 1
Frederico o Grande, rei da Prússia, 1
Freedom Riders, 1, 2
Freeman, Denny, 1, 2, 3, 4-5, 6
Freewheelin’ Bob Dylan, The (álbum), 1, 2, 3
Freewheelin’ Time, A (Rotolo), 1
“Freight Train” (Cotten), 1, 2
Freilichtbühne Junge Garde (Dresden), 1-2
Freud, Sigmund, 1, 2, 3
Friedman, Kinky, 1, 2
Frost, Robert, 1, 2
Fuller, Jesse, 1, 2, 3, 4

Gable, Clark, 1
Gaga, Lady, 1
Gallo, Joey, 1
Garbo, Greta, 1
Garcia, Jerry, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10
Garnier, Tony, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18
Gaslight Café (Nova York), 1-2, 3
Gastel, Carlos, 1
Gate of Horn (Chicago), 1, 2
Gates, David, 1, 2
Gates, Henry Louis, Jr., 1-2

“Gates of Eden”, 1, 2-3, 4, 5
Gauguin, Paul, 1
Geffen, David, 1, 2
Gelber, Jack, 1
“Gentlemen-Rankers” (Kipling), 1
Gerde’s Folk City (Nova York), 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
Gerrette, Rosemary, 1
Gibson, Bob, 1, 2
“Gift of the Magi, The” (Henry), 1
Gilded Garter (Central City, Colorado), 1
Gill, Andy, 1-2
Gilmore, Mikal, 1, 2, 3
Ginsberg, Allen, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
    Dylan apresentado a, 1
    em *Renaldo and Clara*, 1-2, 3
    em São Francisco, 1
    em Woodstock, 1
    homenagem de Dylan a, 1
    morte, 1, 2-3
    na turnê Rolling Thunder Revue, 1-2
    no concerto do Madison Square Garden, 1, 2, 3
“Girl from the North Country”, 1
Glaser, Milton, 1
Gleason, Bob, 1
Gleason, Sidsel, 1
Globe Arena (Estocolmo), 1
Globo de Ouro, 1-2
“Gloomy Sunday” (Seress), 1
Glover, Tony, 1-2, 3, 4, 5, 6
“Go Away from My Window” (Niles), 1
“Go Down You Murderers” (MacColl), 1
“Going, Going, Gone”, 1
Goldberg, Barry, 1
Golden Chords, 1
Golden Gate Quartet, 1
Golfus, Billy, 1

“Gonna Change My Way of Thinking”, 1-2
Gonne, Maud, 1
Gooch, Ray, 1-2, 3, 4
Good as I Been to You (álbum), 1
Gooding, Cynthia, 1
Goodman, Benny, 1
Goodman, John, 1
“Gotta Serve Somebody”, 1
Gotta Serve Somebody: The Gospel Songs of Bob Dylan (álbum), 1
“Gotta Travel On” (Clayton), 1, 2, 3
Graham, Bill, 1
Graham, Martha, 1
Grammer, Billy, 1
Grammy Awards, 1, 2, 3, 4, 5-6
Grande Depressão, 1, 2, 3
Grandma’s Warehouse (Los Angeles), 1
Grateful Dead, 1, 2-3, 4, 5-6, 7, 8
Graves, Robert, 1
Gray, Michael, 1, 2-3
Gray, Spalding, 1
“Great Historical Bum, The” (Guthrie), 1
Greatest Hits Volume III (álbum), 1
Greenblatt, Aliza, 1
Greenbriar Boys, 1, 2, 3
Greenhill, Manny, 1-2, 3
Greystone Park Psychiatric Hospital (Morristown, Nova Jersey), 1, 2, 3,
Grooms, Red, 1
Grossman, Albert, 1-2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11
    acidente de motocicleta de Dylan, 1
    exploração financeira de Dylan, 1-2, 3, 4, 5-6
    Muldaur e, 1
    na cena folk de Chicago, 1, 2
    na Inglaterra, 1, 2, 3, 4
    no casamento de Dylan e Sara, 1
    no concerto da Rolling Thunder Revue, 1
    propriedade em Woodstock, 1, 2, 3, 4

seguindo Dylan para agenciá-lo, 1-2, 3-4
sobre o modo de composição de Dylan, 1
Grotowski, Jerzy, 1
Guarda Nacional, 1
Guernica (Picasso), 1, 2
Guerra Civil, 1-2, 3, 4
Guerra contra a pobreza, 1
Guerra do Peloponeso, 1
Guerra Fria, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Gundersen, Edna, 1-2
Guthrie, Arlo, 1-2
Guthrie, Joady, 1
Guthrie, Marjorie, 1-2, 3
Guthrie, Nora, 1-2, 3, 4, 5
Guthrie, Woody, 1-2, 3, 4, 5-6, 7-8, 9, 10-11, 12-13, 14, 15, 16, 17
amizade de Dylan com a família, 1-2, 3, 4, 5
canção de Dylan para *ver* "Song to Woody Guthrie"
lista negra de, 1
morte, 1, 2
tributo no Carnegie Hall, 1
visitas de Dylan, 1, 2-3, 4
"Gypsy Davy" (tradicional), 1

Haas, Joseph, 1
Hadassah, 1
Halcyon Gallery (Londres), 1-2
Haley, Bill, 1-2
Hall, Tony, 1
Hallenstadion (Zurique), 1
Hamil, Dave, 1-2
Hammond, John, 1, 2-3, 4
Hammond, John Paul "Jeep", 1, 2, 3, 4-5
Handy, W.C., 1
Hanson, Curtis, 1, 2
"Hard Rain's A-Gonna Fall, A", 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11
Hard Sell (Lewis e Horwitz), 1

Harding, Warren, 1
Hardy, Françoise, 1
“Harlem Blues” (Handy), 1
Harpo, Slim, 1
Harris, Ed, 1
Harris, Emmylou, 1, 2
Harris, Jo Ann, 1, 2
Harrison, George, 1, 2, 3, 4, 5
Hartford, John, 1
Hartwall Areena (Helsinki), 1
Havens, Richie, 1, 2
Hawthorne, Nathaniel, 1
Hayden, Tom, 1
Hedin, Carol, 1
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1
Helm, Levon, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Helms, Don, 1
Hendrix, Jimi, 1, 2, 3
Henry, O., 1
Herald, John, 1, 2, 3
Herron, Donnie, 1, 2, 3
Herzl, acampamento (Wisconsin), 1, 2, 3
Hesse, Hermann, 1
Hester, Carolyn, 1, 2, 3, 4
Heston, Charlton, 1
Heylin, Clinton, 1, 2
Hickel, Walter, 1
Hickey, Neil, 1
Hidalgo, David, 1
“High Water (for Charley Patton)”, 1, 2-3, 4
“Highlands”, 1
“Highway 1 Revisited”, 2, 3, 4, 5
Highway 1 Revisited (álbum), 2, 3, 4
Hilburn, Robert, 1, 2
Himmelman, Maria Lownds Dylan (filha), 1, 2, 3, 4, 5
Hitchcock, Alfred, 1

Hitler, Adolf, 1, 2
Hoffman, Abbie, 1
Hoffman, Gretel, 1
Hof heinz Pavilion (Houston), 1
Hoikkala, Le Roy, 1, 2
Holiday, Billie, 1, 2, 3
Holiday Star Theater (Merrillville, Indiana), 1
Holly, Buddy, 1, 2, 3, 4, 5-6
Hollywood Bowl, 1, 2
Homero, 1
“Honest with Me”, 1, 2, 3, 4-5
“Honky Tonk Women” (Jagger e Richards), 1, 2
Hood, Clarence, 1
Hooker, John Lee, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Hootenanny (programa de televisão), 1
Hoover, J. Edgar, 1-2
Hopkins, Lightnin’, 1, 2
Horwitz, Murray, 1-2, 3, 4, 5
“Hound Dog” (Lieber e Stoller), 1
House, Son, 1
House Judiciary Committee, 1
“House of the Rising Sun” (tradicional), 1, 2, 3, 4
Houston, Cisco, 1, 2
Houston, Sam, 1
Houston Astrodome, 1, 2, 3, 4
“How Much Is That Doggy in the Window” (Merrill), 1
Howard, Mark, 1-2, 3-4, 5
Howlin’ Wolf, 1, 2, 3, 4, 5
Huckleberry Finn (Twain), 1
Hudson, Garth, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8
Hugo, Victor, 1
Humphrey, Hubert, 1
Hunter, Robert, 1-2
Hurok, Sol, 1
“Hurricane”, 1-2, 3
Hurston, Zora Neale, 1

Hurt, Mississippi John, 1, 2

“I and I”, 1, 2-3
I Ching, 1
“I Feel a Change Coming On”, 1
“I Pity the Poor Immigrant”, 1
“I Shall Be Released”, 1, 2, 3
“I Threw It All Away”, 1, 2
Ibsen, Henrik, 1
“Idiot Wind”, 1, 2, 3, 4
“If Not for You”, 1, 2, 3
“If You Ever Go to Houston”, 1-2
ilha de Wight, festival, 1
“I’ll Be Your Baby Tonight”, 1
“I’ll Fly Away” (Brumley), 1
“I’ll Keep It with Mine”, 1, 2-3
Iluminismo, 1, 2
Imhoff, Barry, 1
“In My Time of Dyin’” (Johnson), 1
“In the Cool, Cool, Cool of the Evening” (Carmichael e Mercer), 1
“In the White Giant’s Thigh” (Thomas), 1
Independent (Londres), 1
Infidels (álbum), 1-2, 3, 4, 5, 6, 7
Invisible Republic (Marcus), 1
Iraque, guerra no, 1
Irmãos Marx, 1
“Isis”, 1-2, 3
“It Ain’t Me, Babe”, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
“It’s All Good”, 1
“It’s All Over Now, Baby Blue”, 1, 2
“It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)”, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
“I’ve Been Workin’ on the Railroad” (tradicional), 1
Ives, Burl, 1
Ivrea, Bartolomeo d’, 1
“I Walk the Line” (Cash), 1
“I Want to Take You Higher” (Stone), 1

“I Wish You Would” (Arnold), 1

J.B. (MacLeish), 1-2
Jackson, Alan, 1-2
Jackson, John “J.J.” Stigler, 1, 2, 3
Jackson, Michael, 1
Jackson Five, 1
Jacobs, Little Walter, 1, 2
Jagger, Mick, 1, 2, 3, 4, 5
“Jambalaya” (Williams), 1
James, Billy, 1
James, Henry, 1, 2
Jane’s Addiction, 1
Jefferson, Blind Lemon, 1, 2, 3, 4
Jefferson Airplane, 1, 2
Jenny and the Phoenix (Epstein), 1
judeus, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12-13, 14, 15, 16, 17
    alemães, 1
    cerimônias funerárias, 1
    hassídicos, 1, 2
    russos, 1, 2
    socialistas, 1
Jim Kweskin Jug Band, 1, 2
João Paulo II, papa, 1
Joel, Billy, 1, 2
John, Elton, 1
John Birch Society, 1, 2
“John Brown”, 1
John Wesley Harding, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7
Johnnie & Jack, 1, 2
Johnson, Blind Willie, 1
Johnson, Daryl, 1
Johnson, Lonnie, 1
Johnson, Lyndon Baines, 1-2, 3, 4
Johnson, Pete, 1
Johnson, Robert, 1, 2, 3

“Jokerman”, 1-2, 3
“Jolene”, 1
Jolson, Al, 1
Jones, Brian, 1-2, 3
Jones, LeRoi, 1
Joplin, Janis, 1
Jordan Hall (Boston), 1
Joyce, James, 1, 2
judeus hassídicos, 1, 2
“Just Dance” (RedOne, Gaga e Akon), 1
“Just Like a Woman”, 1, 2-3, 4, 5
“Just Like Tom Thumb’s Blues”, 1, 2, 3
Juvenal, 1
Juventude transviada (filme), 1

Kaf ka, Franz, 1, 2
Kalb, Danny, 1, 2, 3
Kallianiotes, Helena, 1
Kalthoum, Om, 1
Karman, Pete, 1
Kastner, Lynn, 1
Katrina, furacão, 1
Keats, John, 1, 2
Keenan, Larry, 1
“Keep on the Firing Line” (tradicional), 1
Kegan, Larry, 1, 2-3, 4,
Keillor, Garrison, 1
Keller, Martin, 1-2
Keltner, Jim, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8
Kemp, Louis, 1, 2, 3
Kemper, Chloe, 1
Kemper, David, 1-2, 3, 4, 5, 6-7, 8-9, 10-11, 12, 13, 14-15, 16, 17, 18
    em Tanglewood, 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9-10
    na Jerry Garcia Band, 1-2, 3-4
    na transmissão do Oscar, 1
Kemper, Norma, 1

Kennedy, Jacqueline, 1
Kennedy, John F., 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Kennedy Center Honors, 1
Kent State University, 1
Kerouac, Jack, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Kettle of Fish (Nova York), 1, 2, 3, 4, 5
Keylock, Tom, 1
Keys, Alicia, 1
Kiel, Chloe, 1-2
Kiernan, John, 1
Kilmer, Val, 1
Kimball, Stuart, 1, 2, 3, 4
King, B.B., 1, 2, 3
King, Clydie, 1, 2, 3
King, Martin Luther, Jr., 1, 2
Kingsmen, 1
Kingston Trio, 1, 2
Kipling, Rudyard, 1
Kleinman, Bert, 1, 2
“Knockin’ on Heaven’s Door”, 1, 2, 3, 4
Knopfler, Mark
Koella, Freddy, 1-2, 3-4, 5
Koerner, John, 1-2, 3
Kooper, Al, 1, 2, 3
Kot, Greg, 1
Koussevitzky, Serge, 1
Kovach, Bill, 1
Kramer, Jeff, 1-2, 3, 4
Krauss, Alison, 1
Krown, Kevin, 1
Kweskin, Jim, 1

L.A. Press, 1
Lamb, Caroline, 1
Lamont, Corliss, 1, 2
Landau, Jon, 1,

Lange, Jessica, 1
Langhorne, Bruce, 1, 2
Lanois, Daniel, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Lansing, Sherry, 1
Lay, Sam, 1
“Lay Down Your Weary Tune”, 1, 2, 3, 4, 5
“Lay Lady Lay”, 1, 2, 3, 4, 5
“Layla” (Clapton), 1
Leace, Donal, 1
Leacock, Richard, 1
Leary, Timothy, 1
Ledbetter, Huddie “Leadbelly”, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Lee, Bill, 1
Lee, Dave, 1
Lee, Robert E., 1-2
Lei Seca, 1
Lennon, John, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Lenya, Lotte, 1
“Leopard-Skin Pill-Box Hat”, 1, 2
“Let Me Die in My Footsteps”1, 2
Leventhal, Harold, 1, 2
Levy, Jacques, 1, 2-3, 4, 5
Lewis, Furry, 1
Lewis, Jerry Lee, 1
Lewis, John Richard, 1-2, 3
Lewis, Meade Lux, 1
Lichtenstein, Grace, 1
“Life Is Hard”, 1
“Like a Rolling Stone”, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Lincoln, Abraham, 1, 2, 3
Lincoln Memorial, 1, 2
Lipscomb, Mance, 1
Lisner Auditorium (Washington, D.C.), 1-2, 3-4, 5-6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
“Little Queenie” (Berry), 1
Little Richard, 1-2, 3, 4
Little Walter, 1

Live Aid, 1
Living Theatre, 1
Livro dos mártires, O (Foxe), 1
Locke, John, 1
Loesser, Frank, 1
Lollipop Festival (Estocolmo), 1
Lomax, Alan, 1, 2
Lombardo, Guy, 1
Lone Ranger, The (programa de rádio), 1
Lone Star Café (Nova York), 1
“Lonesome Day Blues”, 1, 2, 3
“Lonesome Death of Hattie Carroll, The”, 1, 2
“Long Tall Sally” (Blackwell, Johnson e Penniman), 1
Longfellow, Henry Wadsworth, 1
Lopez, Jennifer, 1
Lorca, Federico García, 1, 2
“Lord Randal” (tradicional), 1, 2
Los Angeles Times, 1, 2
Lotus Club (Manhattan), 1
“Louie Louie” (Berry), 1
Louvin Brothers, The, 1
Love, Damien, 1, 2
“Love and Theft”, 1-2, 3-4, 5, 6, 7, 8-9, 10
“Love Is Just a Four-Letter Word”, 1 “Love Sick”, 2, 3, 4, 5
Lowell, Robert, 1
Lownds, Maria *ver* Himmelman, Maria Lownds Dylan
Lownds, Sara *ver* Dylan, Sara Lownds Lownds, Victor, 1
Luce, Phillip, 1
“Lucy in the Sky with Diamonds” (Lennon e McCartney), 1
Lunsford, Bascom Lamar, 1
Luteranos, 1
Lynyrd Skynyrd, 1
Lynne, Jeff, 1

Macbeth (Shakespeare), 1
MacColl, Ewan, 1

MacLeish, Archibald, 1-2, 3
Macmillan Company, 1
Madison Square Garden (Nova York), 1-2, 3-4, 5, 6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17, 18-19, 20, 21, 22, 23
Madonna, 1, 2, 3
Madonna del Sasso, santuário (Locarno), 1
“Maggie’s Farm”, 1, 2-3, 4-5, 6, 7
Magno, Alberto, 1
Maher, Albert, 1-2
Mailer, Norman, 1, 2, 3
“Make You Feel My Love”, 1
“Mama, Let Me Lay It on You” (Davis), 1
“Mama You Been on My Mind” 1, 2, 3
Mamas and the Papas, 1
“Man in Me, The”, 1
“Man of Constant Sorrow” (tradicional), 1
Mangurian, Tony, 1, 2, 3
Mann, Thomas, 1
Manoloff’s Spanish Guitar Method Book, 1
Mansfield, David, 1, 2
Manuel, Richard, 1, 2, 3, 4, 5
Maple Leaf Gardens (Toronto), 1
Maquiavel, 1, 2
Maravich, Pistol Pete, 1
Marcus, Greil, 1
Martha and the Vandellas, 1
Martin, Dean, 1
Marx, Harpo, 1
Marx, Karl, 1, 2, 3
Marxistas/anarquistas, 1
Maryland, Universidade de, 1
Masked and Anonymous (filme), 1, 2, 3-4, 5
Masonic Auditorium (São Francisco), 1
Masters, Tom, 1
“Masters of War”, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Matisse, Henri, 1

Max’s Kansas City (Nova York), 1, 2
Maymudes, Victor, 1-2, 3
“May-Pole of Merry Mount” (Hawthorne), 1
McCarthy, Joseph, 1-2
McCartney, Paul, 1, 2
McClure, Michael, 1
McCoy, Kansas Joe, 1
McCoy, Memphis Minnie, 1
McCrary, Regina, 1
McGuinn, Roger, 1, 2, 3
McGuire, Barry, 1
McKenzie, Eve, 1, 2
McKenzie, Mac, 1, 2
McNamara, Robert S., 1
Mellencamp, John, 1, 2
Melville, Herman, 1
Mencken, H.L., 1, 2
Mercer, Johnny, 1, 2, 3
Mere Mortals, 1
Metallica, 1
Metamorfoses (Ovídio), 1
Metro Center (Halifax, Nova Scotia), 1
Metropolitan Police Department, Washington, D.C., 1
Mexico City Blues (Kerouac), 1
Meyers, Augie, 1, 2, 3
Meyers, Clay, 1
Micka Electric, 1, 2
Midler, Bette, 1
Midnight Special (Belafonte), 1
“Midnight Special” (Ledbetter), 1
“Milk Cow Blues” (Arnold), 1
Mill, John Stuart, 1
Millay, Edna St. Vincent, 1, 2, 3
Miller, Arthur, 1
Miller, Roger, 1
Milton, John, 1

Mingus, Charles, 1
Minneapolis City Pages, 1
Minnesota, Universidade de, 1, 2, 3, 4, 5
“Mississippi”, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8
Mississippi, Universidade do, 1
Mister Roberts (filme), 1
Mitchell, Chad, 1
Mitchell, Joni, 1, 2, 3, 4
Modern Times, 1-2, 3, 4, 5
Mogull, Artie, 1, 2
Molde Jazz Festival (Noruega), 1
Molo Ichnusa (Cagliari, Itália), 1
Monck, Chip, 1
Moncton Coliseum (New Brunswick, Nova Scotia), 1
Monet, Claude, 1
Monk, Thelonious, 1, 2
Monroe, Bill, 1
Monroe, Marilyn, 1
Monte Edwardson, 1
Monterey Folk Festival, 1
Montesquieu, barão de, 1
Montreal Forum, 1
Monument Records, 1
“Moonlight”, 1
Moore, Davey, 1, 2
Morgan, J.P., 1
Morrison, Van, 1, 2, 3, 4
Morton, Dave, 1, 2
“Most Likely You Go Your Way (and I’ll Go Mine)”, 1, 2, 3
Mothers of Invention, 1
Motion, Andrew, 1
“Mr. Tambourine Man”, 1, 2-3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10
“Mozambique”, 1
MTS Centre (Winnipeg), 1
MTV Unplugged, 1, 2
Muir, Andrew, 1, 2

Muldaur, Geoff, 1-2
Muldaur, Jenny, 1
Muldaur, Maria, 1, 2, 3, 4
Museu de Arte Moderna (Nova York), 1
Music Row Studio (Nashville), 1
música celta, 1
Música dos tempos antigos, 428; *ver* Seeger, Mike
Música norte-americana nativa, 1
“My Back Pages”, 1, 2
“My Dog Can’t Bark” (House), 1
My Lai, massacre de, 1
Mydland, Brent, 1

Nabokov, Vladimir, 1
Nashville Skyline, 1, 2, 3
Nasser, Gamal Abdel, 1
National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), 1, 2
National Folk Festival, 1
National Trust, 1
“Naughty Lady of Shady Lane, The” (Tepper e Bennett), 1
“Neighborhood Bully”, 1, 2
Neil, Fred, 1-2
Nelson, Paul, 1
Nelson, Willie, 1, 2, 3-4, 5, 6
“Nettie Moore”, 1
Neuwirth, Bob, 1-2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12-13, 14-15, 16, 17, 18, 19-20
  em Londres, 1, 2
  na Rolling Thunder Revue, 1, 2, 3, 4, 5, 6
“Never Be the Same” (Cross), 1
Never Ending Tour, 1-2, 3-4, 5-6, 7, 8-9, 10, 11, 12, 13
  Kemper recrutado para, 1-2, 3-4, 5-6
  mudanças na tripulação, 1
  na Europa, 1, 2, 3
  Nelson se junta, 1
  no Canadá, 1
  no Japão, 1, 2, 3

ritual do bis, 1
ver também concertos específicos
Neville, Aaron, 1
New Age, movimento, 1
New Lost City Ramblers, 1, 2, 3
New Mobilization Committee to End the War in Vietnam, 1
New Morning, 1, 2, 3, 4, 5
New World Singers, 1
New York Mirror, 1
New York Post, 1, 2, 3
New York Public Library, 1
New York Times, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Newman, Randy, 1
Newport Folk Festival, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Newsweek, 1-2, 3-4, 5, 6
Nicholson, Jack, 1, 2
Nico, 1
Nietzsche, Friedrich, 1
"Night They Drove Old Dixie Down, The" (Robertson), 1
Nijinsky, Vaslav, 1
Niles, John Jacob, 1, 2, 3
"Nine Hundred Miles" (tradicional), 1, 2, 3
Nirvana, 1
Nite Life Rocks, clube (Little Rock), 1
Nixon, Richard, 1, 2, 3, 4
"No Money Down" (Berry), 1-2
No tempo das diligências (filme), 1 "No Time to Think", 2
Nodler, Jason, 1
No-Name Jive (programa de rádio), 1, 2
"Not Dark Yet", 1, 2, 3, 4-5 "Not Fade Away" (Holly), 6

Oakes Garden Theatre (Niagara Falls, Ontario), 1
Obama, Barack, 1, 2
Ochs, Phil, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8-9, 10
O'Connor, Flannery, 1
"Ode a um rouxinol" (Keats), 1

Odetta, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
“Oh Baby It Ain’t No Lie” (Cotten), 1
Oh! Calcutá! (Tynan), 1
Oh Mercy, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9
“Oh Sister”, 1-2, 3, 4-5
ojibwa, índios, 1
Okun, Milt, 1
“Old Dan Tucker” (tradicional), 1
Olympic Village (Atlanta), 1
On the Road (Kerouac), 1, 2
O’Neill, Eugene, 1
“One-eyed Jacks”, 1
“One More Cup of Coffee”, 1
“One Too Many Mornings”, 1, 2, 3
“Only a Pawn in Their Game”, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Ono, Yoko, 1, 2, 3
Ontario Place (Washington, D.C.), 1
Opera dos três vinténs, A (Brecht e Weill), 1, 2
Orbison, Roy, 1
Orlovsky, Peter, 1
Oscar, 1-2
Oswald, Lee Harvey, 1, 2, 3
Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), 1-2
Other End (Nova York), 1-2, 3
Ovídio, 1, 2, 3

Page, Frank “Gatemouth” 1, 2
Page, Patti, 1
Paine, Tom, 1-2
Palace Theater (Waterbury, Connecticut), 1
Palavras, As (Sartre), 1
Pankake, Jon, 1-2, 3
Panteras Negras, 1, 2
Papp, Gail Merrifield, 1
Papp, Joseph, 1
Paramount Pictures, 1

Pareles, Jon, 1, 2
Parish, Steve, 1
Parker, Charlie, 1
Parker, Christopher (Toph), 1, 2
Partido Comunista, 1, 2
Partido Democrata, 1, 2
Partido Republicano, 1, 2
“Parting Glass, The” (tradicional), 1
“Pastures of Plenty” (Guthrie), 1, 2
Pat Garrett and Billy the Kid (filme), 1
Patton, Mississippi Charlie, 1, 2
Paxton, Midge, 1
Paxton, Tom, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7-8, 9, 10, 11
Peale, Norman Vincent, 1
Pearl Jam, 1
Pearson, Drew, 1-2
Peckinpah, Sam, 1, 2
“Peggy Sue” (Holly) 1
Pennebaker, Donn Alan, 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11, 12-13, 14, 15, 16, 17
“Penny Lane” (Lennon e McCartney), 1
Pentagon Papers, 1
Pentágono, ataque terrorista ao, 1
People (revista), 1
“People Get Ready” (Mayfield), 1
Pepys, Samuel, 1
peregrino, O (Bunyan), 1
Perkins, Carl, 1, 2, 3
Pete’s Tavern (Nova York), 1
Peter, Paul and Mary, 1, 2, 3, 4, 5, 6
Petrarca, 1
Petty, Tom, 1, 2, 3, 4
    and the Heartbreakers, 1
“Phantom Engineer”, 1
Piaf, Edith, 1
Piaf – Um hino ao amor (filme), 1
Picasso, Pablo, 1, 2, 3, 4

Pie, Sun, 1
“Pirate Jenny” (Brecht e Weill), 1
Planet Waves, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Plath, Sylvia, 1
Plymouth Theater (Nova York), 1
“Po’ Boy”, 1, 2, 3, 4
Poe, Edgar Allan, 1, 2, 3, 4
“Poker Face” (RedOne e Gaga), 1
Polar Music Prize, 1
“Political World”, 1, 2
Polka Hour (programa de televisão), 1
Pope, Alexander, 1
Porco, Mike, 1, 2, 3, 4, 5
“Positively 4th Street”, 1, 2, 3, 4
Pound, Ezra, 1, 2, 3
Powers, Ann, 1
Presley, Elvis, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10-11, 12
Pretenders, 1
“Pretty Boy Floyd” (Guthrie), 1
“Pretty Peggy-O” (tradicional), 1
“Pretty Polly” (tradicional), 1
Príncipe, O (Maquiavel), 1
“Prisoner’s Song, The” (Massey), 1
Proclamação de Emancipação, 1
Providence Civic Center, 1
Pryor, Saul, 1
Psychedelic Reader, The (Leary), 1
Public Broadcasting Service (PBS), 1
Public Enemy, 1
Public Theater (Nova York), 1
Publishers Weekly, 1
Pugh, Dan, 1
Pulitzer, Prêmio, 1, 2, 3
Purple Onion (St. Paul), 1, 2

Quakers, 1

Quebec, Madelyn, 1
Quebec Coliseum, 1-2
“Queen Jane Approximately”, 1
“Quinn the Eskimo”, 1

Radio City Music Hall (Nova York), 1, 2
Raeben, Norman, 1
“Railroad Bill” (tradicional), 1
“Rainy Day Women #12 & 1”, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Raitt, Bonnie, 1
Ramos, Sugar, 1
Random House, 1
Rastros de ódio (filme), 1
“Rave On” (Holly), 1, 2
Ray, Dave, 1-2
Ray, Johnny, 1
Reagan, Ronald, 1
“Real Good for Free” (Mitchell), 1
“Rebecca” (Johnson e Turner), 1
Receli, George, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
“Red Sails in the Sunset” (Williams e Kennedy), 1
Redding, Otis, 1
Reed, Jimmy, 1
Rembrandt, 1
Renaldo and Clara (filme), 1, 2, 3-4, 5, 6-7, 8
renascido em Cristo, 1, 2
republicanos radicais, 1
“Restless Farewell”, 1
Richards, Keith, 1, 2, 3, 4
Richie, Lionel, 1
“Ride Like the Wind” (Cross), 1
Rimbaud, Arthur, 1, 2-3, 4, 5, 6
“Ring Them Bells”, 1
Rinzler, Ralph, 1
Ripken, Billy, 1
Ripken, Cal, Jr., 1

Ripken Stadium (Aberdeen, Maryland), 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9, 10
Ripley, Steve, 1
Rivera, Scarlet, 1, 2, 3-4
Riverside Church (Nova York), 1, 2
Roberts, Elliott, 1
Robertson, Robbie, 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, 8, 9
Robillard, Duke, 1, 2, 3, 4
“Rock a Bye My Sara Jane” (tradicional), 1
Rock and Roll Hall of Fame, 1
“Rock and Roll Is Here to Stay” (White), 1
Rockwell, John, 1
“Rocky Raccoon” (Lennon e McCartney), 1,
Rodeo (Copland), 1
Rodgers, Jimmie, 1, 2
Rogers, Jimmy, 1
Rogers, Will, 1
Rolfzen, Boniface J., 1
Rolling Stone, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Rolling Stones, 1-2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9
Rolling Thunder Revue, 1-2, 3-4, 5, 6-7, 8-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
“Rollin’ and Tumblin’” (tradicional), 1, 2
Romney, Hugh “Wavy Gravy”
Ronson, Mick, 1, 2-3, 4
Roosevelt, Eleanor, 1
Roosevelt, Franklin D., 1, 2, 3
Roosevelt, Theodore, 1-2
Rosen, Jeff, 1, 2
Rosen, Jody, 1
Rosenbaum, Ron, 1
Rosenthal, David, 1
“Rosie” (tradicional), 1
Ross, Betsy, 1
Rotolo, Carla, 1, 2, 3
Rotolo, Mary, 1
Rotolo, Suze, 1, 2-3, 4-5, 6, 7-8, 9-10, 11-12, 13, 14, 15-16, 17-18, 19, 20, 21, 22, 23, 24

Rounder Records, 1
Rourke, Mickey, 1
Rousseau, Jean-Jacques, 1
“Roving Gambler” (tradicional), 1-2, 3, 4
Royal Albert Hall (Londres), 1, 2
Rubin, Judy, 1
Rundgren, Todd, 1
Rusk, Dean, 1
Russell, Bertrand, 1, 2

“Sad-Eyed Lady of the Lowlands”, 1, 2
Sagração da primavera, A (Stravinsky), 1
“Sail Away Ladies” (tradicional), 1
“Sailing” (Cross), 1
“San Francisco Bay Blues” (Fuller), 1
San Jose Arena, 1,
Saltzman, Ben, 1, 2-3
Saltzman, Naomi, 1
Sandburg, Carl, 1, 2, 3
“Sara”, 1-2, 3, 4, 5-6
Sartre, Jean-Paul, 1
Satire, clube (Denver), 1
“Satisfaction” (Jagger e Richards), 1, 2
Saturday Night Live (programa de televisão), 1, 2
Saved, 1
Scaduto, Anthony, 1, 2-3
“Scarlet Ribbons” (Danzig e Segal), 1
School of Discipleship (Los Angeles), 1
Schumann, Peter, 1, 2
Scratch (MacLeish), 1
“Searching for a Soldier’s Grave” (Anglin), 1
Sebastian, John, 1, 2
Sedgwick, Edie, 1, 2
“See That My Grave Is Kept Clean” (Jefferson), 1, 2, 3
“Seeing the Real You at Last”, 1-2
Seeger, Alexia, 1, 2, 3-4

Seeger, Mike, 1, 2, 3, 4,5, 6, 7, 8-9, 10-11, 12, 13, 14
Seeger, Peggy, 1
Seeger, Pete, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11-12,13, 14
Segunda Guerra Mundial, 1, 2, 3, 4-5, 6
Sementes de violência (filme), 1
Senado, Estados Unidos, 1, 2
"Señor (Tales of Yankee Power)", 1-2, 3-4, 5
Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band (Beatles), 1, 2
Serviço Secreto, 1
Sexton, Charlie, 1, 2-3, 4
Shadow, The (programa de rádio), 1
Shakespeare, Robbie, 1
Shakespeare, William, 1, 2, 3, 4, 5
Shaw, Chris, 1-2, 3, 4
"She Belongs to Me", 1, 2
"She'll Be Comin' 'Round the Mountain" (tradicional), 1, 2
Shelley, Percy Bysshe, 1, 2, 3
"Shelter from the Storm", 1
Shelton, Robert, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8-9, 10, 11, 12
Shepard, Sam, 1, 2
"Shot of Love", 1-2
Shot of Love (álbum), 1, 2-3, 4
"Shotgun" (Woods), 1
Showboat Lounge (Washington, D.C.), 1, 2
Shrine Auditorium (Los Angeles), 1
Signalini, monsenhor Domenico, 1
Sihanouk, príncipe Norodom, 1
"Silvio", 1-2, 3-4, 5, 6
Simon, Carly, 1
Simon, Paul, 1
Simon & Schuster, 1
Simone, Nina, 1, 2
"Simple Twist of Fate", 1, 2
Sinatra, Frank, 1, 2, 3, 4
Sinatra, Frank, Jr., 1, 2, 3
Sindicato de ladrões (filme), 1

Sing Out! (revista), 1
Sirus XM, rádio via satélite, 1
Skelton, Red, 1
Slate (revista), 1
Sloman, Larry, 1, 2, 3, 4
Slow Train Coming, 1
Sly and the Family Stone, 1
Smith, Bessie, 1
Smith, G.E., 1, 2
Smith, Harry, 1, 2
Smith, Jimmy, 1, 2
Smith, Patti, 1, 2
Smithsonian Folkways Records, 1
Smothers Brothers, 1
“Snuggled on Your Shoulder” (Lombardo e Young), 1
Sobre a liberdade (Mill), 1
Sócrates, 1
“Soldier and the Lady, The” (tradicional), 1
Soles, Steven, 1
“So Long It’s Been Good to Know Yuh” (Guthrie), 1
“Something There Is About You”, 1-2
“Song to Woody”, 1, 2, 3, 4-5, 6
Songwriters Hall of Fame, 1
Sony Records, 1, 2
Sounes, Howard, 1, 2-3, 4
South Coast (Elliott), 1
“South Coast” (Erskin, Dehr, Ross e Miller), 1
Southern Methodist University Coliseum, 1
Spann, Otis, 1
“Spanish Is the Loving Tongue” (Clark), 1
Speak, Memory (Nabokov), 1
Spears, Britney, 1
Spender, Stephen, 1
Spengler, Oswald, 1
“Spirit on the Water”, 1-2
Spitz, Bob, 1

Spivey, Victoria, 1, 2
Spoelstra, Mark, 1, 2
Springs, Helena, 1, 2
Springsteen, Bruce, 1, 2, 3, 4, 5
St. John, Sophia, 1
St. John's Hospital (Santa Mônica), 1
Stafford, Jo, 1, 2
"Stage Fright", 1-2
Stalin, Joseph, 1
Standard Oil, 1, 2
"Standing in the Doorway", 1
Stanley, Ralph, 1
Staples, Mavis, 1-2, 3
Staples, Yvonne, 1
Staples Center (Los Angeles), 1
Staple Singers, The, 1
Star of the Desert Arena (Jean, Nevada), 1
Steely Dan, 1
Steppenwolf, 1
Stern, Isaac, 1
Stevens, Thaddeus, 1
Stevens, Wallace, 1, 2
Stevenson, Robert Louis, 1
Stewart, Rod, 1, 2
Stills, Stephen, 1
Sting, 1
Stochansky, Andy, 1
Stone, Florence, 1
Stoner, Rob, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7
Strauss, Bruce "the Mouse", 1
Stravinsky, Igor, 1
"Strawberry Fields Forever" (Lennon e McCartney), 1-2
Street Legal, 1, 2
"Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again", 1
Students for a Democratic Society (SDS), 1
Students Nonviolent Coordinating Committee, 1

Studio Instrument Rentals (Nova York), 1
“Subterranean Homesick Blues”, 1-2, 3, 4, 5
Sullivan, Ed, 1
Summer, Donna, 1
“Summer Days”, 1, 2, 3, 4
Sun Theatre (Anaheim, Califórnia), 1
Sun Tzu, 1
Sundance Film Festival, 1
Suprema Corte de Nova Jersey, 1
Surrealistic Pillow (Jefferson Airplane), 1
Svedberg, Andrea, 1
“Sweet Betsy from Pike” (tradicional)
“Sweetheart Like You”, 1
“Swing and Turn Jubilee” (tradicional), 1
Symphony Hall (Newark, Nova Jersey), 1

Tácito, 1
Tackett, Fred, 1
“Take This Hammer” (tradicional), 1
Talibã, 1
“Talkin’ Columbia” (Guthrie), 1, 2
“Talkin’ Inflation Blues” (Guthrie), 1
“Talkin’ John Birch Paranoid Blues”, 1, 2, 3
“Talkin’ Merchant Marine” (Guthrie), 1
“Talkin’ New York”, 1
“Talkin’ World War III Blues”, 1
“Tangled Up in Blue”, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8
Tanglewood Music Center (Lenox, Massachusetts), 1, 2, 3-4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12-13, 14
Tarantula, 1-2
Tarriers, 1
Taylor, James, 1
Taylor, Mick, 1-2
“Tears of Rage”, 1
Ten O’Clock Scholar (Minneapolis), 1-2
Terry, Sonny, 1, 2, 3, 4, 5

Tet, ofensiva do, 1
Thal, Terri, 1, 2
Thaler, Edward e Selma, 1
Thanarat, Sarit, 1
“That’ll Be the Day” (Holly), 1, 2
“There But for Fortune” (Ochs), 1
“Teatro da Crueldade”, Greenwich Village, 1
Teatro da crueldade, O (Artaud),1,2
Théatre du Châtelet (Paris), 1
Theme Time Radio Hour, 1-2, 3
“Things Have Changed”, 1-2, 3, 4, 5
“This Land Is Your Land” (Guthrie), 1, 2
“This Wheel’s on Fire”, 1, 2, 3, 4, 5
Thomas, Dylan, 1, 2-3, 4
Thompson, Hank, 1
Times (Londres), 1-2
Tucídides, 1-2, 3
“Thunder on the Mountain”, 1
“Thunder Road” (Springsteen), 1
“Til I Fell In Love With You”, 1
Time (revista), 1, 2, 3
“Time on My Hands” (Youmans, Adamson e Gordon), 1
Time Out of Mind, 1, 2, 3-4, 5-6, 7-8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18, 19, 20
“Times They Are A-Changin’, The”, 1, 2, 3-4, 5, 6
“To Be Alone with You”, 1, 2
Together Through Life, 1, 2, 3, 4
“Tom Dooley” (tradicional), 1
“Tombstone Blues”, 1, 2-3, 4
Tomlin, Lily, 1
“Tomorrow Is a Long Time”, 1, 2
“Tonight I’ll Be Staying Here with You”, 1
“Too Much of Nothing”, 1
“To Ramona”, 1, 2
“Tough Mama”, 1-2, 3
Town Hall (Nova York), 1, 2
Townshend, Pete, 1

Traum, Adam, 1, 2-3
Traum, Artie, 1, 2
Traum, Happy, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Traum, Jane, 1, 2
Traum, Merry, 1
Traveling Wilburys, 1
Travers, Mary, 1; *ver também* Peter, Paul and Mary
Tristia (Ovídio), 1
True Vine (Seeger), 1
Truffaut, François, 1
Truth Decay (Burnett), 1
"Tryin' to Get to Heaven", 1, 2
Turner, Big Joe, 1
Turner, Gil, 1, 2, 3, 4
Turner, Tina, 1
"Tutti Frutti" (Penniman e LaBostrie), 1, 2
TV Guide, 1
"Tweedle Dee & Tweedle Dum", 1-2, 3,
1, 2, 3
"Two Sisters, The" (tradicional), 1
Tyrangiel, Ruth, 1

"Ugliest Girl in the World, The", 1
Uline Arena (Washington, D.C.), 1, 2
"Uncle John's Bongos" (Johnnie & Jack), 1
Under the Red Sky, 1
"Union Sundown", 1, 2
Union Station, 1
Unità, L' (jornal), 1
Universal Amphitheatre (Los Angeles), 1
Universidade de Nova York, 1
Universidade Harvard, 1, 2, 3, 4, 5, 6
University Regent Theatre (Syracuse), 1
"Up on Cripple Creek" (Robertson), 1
Uses of Enchantment, The (Bettelheim), 1
U1, 2

"Vacillation" (Yeats), 1
Van Ronk, Dave, 1, 2, 3-4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15-16, 17, 18, 19, 20, 21, 22
ataque de Dylan a, 1-2
Dylan no início de carreira sendo apoiado por, 1-2, 3-4
mito sobre Dylan, 1
primeiro encontro de Dylan e, 1, 2
visão política de, 1-2
Vanderbilt, família, 1
Vanguard Records, 1, 2
Variety, 1
Vaticano, 1, 2
Vaughan, Jimmie, 1
Vecsey, George, 1
Vee, Bobby, 1
Verizon Wireless Theater (Houston), 1
Veterans Memorial Coliseum (New Haven), 1
Victoria's Secret, 1-2
Vidas amargas (filme), 1
Vietnã, Guerra do, 1, 2, 3-4, 5, 6-7, 8, 9
Village Gate (Nova York), 1, 2
Village Recorder, estúdio (Los Angeles), 1
Village Voice, 1, 2
Villon, François, 1, 2
Vincent, Gene, 1, 2
"Vincent Van Gogh", 1
Vineyard Fellowship, 1
Virgin Records, 1
"Visions of Johanna", 1
Voltaire, 1
Von Schmidt, Eric, 1, 2, 3

"Walk On" (U2), 1-2
Walker, Junior, 1
Wallace, Karen, 1
Waller, Fats, 1, 2

Wallflowers, 1
“Walls of Red Wing, The”, 1
“Waltz Me Around Again, Willie” (tradicional), 1
Warhol, Andy, 1
Warner Bros., 1
Warner Reprise Records, 1
Warren, Earl, 1
Warren, Jennifer, 1
Washington, Dinah, 1
Washington Folk Music Guild, 1
Washington Post, 1, 2-3
“Watching the River Flow”, 1
Watergate, escândalo de, 1
“Water Is Wide, The” (tradicional), 1
Waters, John, 1, 2
Waters, Muddy, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8
Watson, Doc, 1, 2
Watson, Winston, 1, 2, 3, 4, 5
Watts, Charlie, 1
Wayne, John, 1
Weathermen, 1
Weavers, 1
Weber, Harry, 1
“Wedding Song”, 1, 2, 3
“Wedding Song” (Brecht e Weill), 1
Wein, George, 1
Weir, Bob, 1
Weissberg, Eric, 1
“Went to See the Gypsy”, 1
West, Nathanael, 1
West Point, academia militar dos Estados Unidos em, 1
“What a Difference a Day Makes” (Grever e Adams), 1
“What Good Am I?”, 1
“What’s the Use of Dreamin’” (Howard), 1
“What Was It You Wanted”, 1
“When the Levee Breaks” (McCoy), 1

“When the Ship Comes In”, 1
“When You Gonna Wake Up”, 1
“Where Teardrops Fall”, 1
Whitaker, Dave, 1
White, Bukka, 1
White, Josh, 1, 2
White Bicycles (Boyd), 1
Whitman, Walt, 1, 2, 3,4, 5, 6, 7, 8
Who, The, 1
“Who Killed Davey Moore?” 1, 2
“Who’s Gonna Buy You Ribbons When I’m Gone” (Clayton), 1
“Wild Mountain Thyme” (McPeake), 1
“Wildwood Flower” (Irving e Webster), 1
Wilentz, Sean, 1
Williams, Big Joe, 1
Williams, Hank, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7
Williams, Paul, 1
Williamson, Sonny Boy, 1
Wiltern Theater (Los Angeles), 1
Wisconsin, Universidade do, 1
“With God on Our Side”, 1, 2, 3, 4
Witmark Music, 1
Wonder, Stevie, 1
Wonder boys (filme), 1
Woods, Tiger, 1
Wordsworth, William, 1, 2
“World Can’t Stand Long, The” (Anglin), 1
World Eucharistic Congress (Bolonha, Itália), 1
World Gone Wrong (álbum), 1
“World Is Mean, The” (Brecht e Weill), 1
World Trade Center, ataque terrorista ao, 1, 2
Wray, Link, 1
Wyatt, Thomas, 1
Wyeth, Andrew, 1
Wyeth, Howie, 1, 2, 3, 4

Yeats, W.B., 1, 2, 3, 4, 5, 6
Yellin, Bob, 1
“Yes, Yes, Yes” (tradicional), 1
“Yesterday” (Lennon e McCartney), 1
“You Ain’t Goin’ Nowhere”, 1, 2-3
“You Win Again” (Williams), 1
“You’re a Big Girl Now”, 1
Young, Israel Goodman “Izzy”, 1-2, 3-4, 5
Young, Lester, 1
Young, Neil, 1, 2
“Young But Daily Growing” (tradicional), 1
“Your Cheatin’ Heart” (Williams), 1
“You’re Gonna Make Me Lonesome When You Go”, 1
“You’re No Good” (Fuller), 1
Youth International Party, 1

Zappa, Frank, 1-2
Zevon, Warren, 1
Zimmerman, Abraham (pai), 1-2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9
Zimmerman, Beatty Stone (mãe; depois Rutman), 1-2, 3, 4, 5-6, 7, 8, 9, 10-11, 12, 13
Zimmerman, David (irmão), 1, 2, 3, 4, 5, 6
Zimmerman, Maurice (tio), 1
Zimmerman, Paul (tio), 1
Sionistas, 1
Zisson, Harriet, 1



Casa da infância de Dylan em Hibbing, Minnesota (cortesia do autor)



Alice Elementary School, Hibbing (cortesia do autor)



Foto da turma da escola no primário. Dylan está sentado, no centro (cortesia do autor)



Hibbing High School (cortesia do autor)



Auditório da Hibbing High School (cortesia do autor)





Foto do anuário de formatura (Anuário da Hibbing High School)

Ingresso para show da primeira banda de Dylan (cortesia do autor)



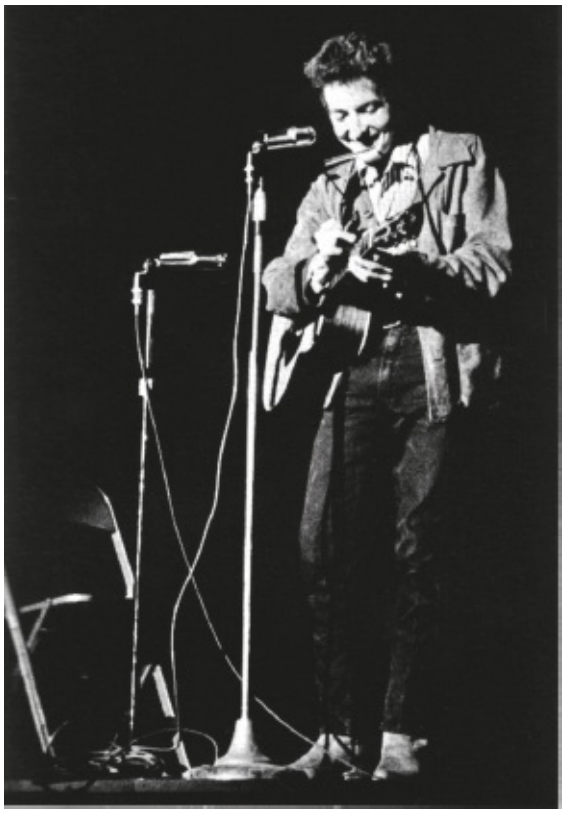
Woody Guthrie, março de 1943 (Library of Congress, Prints & Photographs Division, NYWT&S Collection)



Com Suze Rotolo em Nova York, 1963 (Getty/Michael Ochs Archives)



Dylan no Carnegie Hall, 1963 (Southern Folklife Collection, Universidade da Carolina do Norte)



Dylan na St. Lawrence University, 1963 (Anuário da Universidade de St. Lawrence)



Com Joan Baez na marcha em Washington, 1963 (Still Picture Records Section, Speial Media Archives

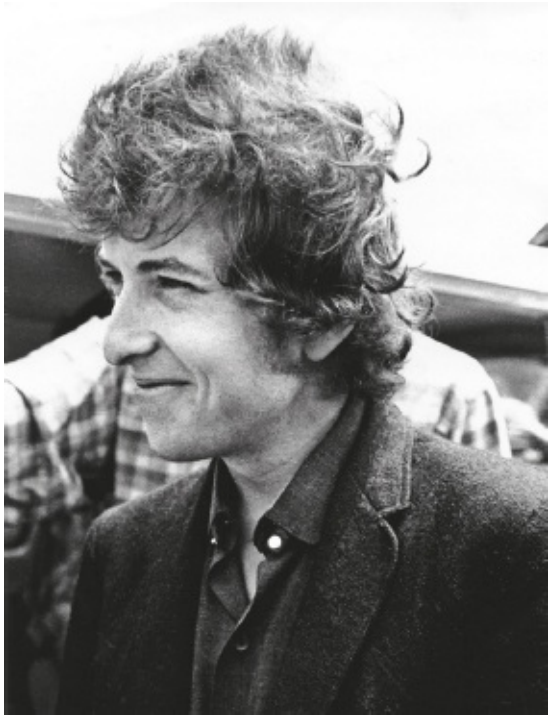
Services Division [VWCS-S], National Archives. ARC Identifier 5420210)



Capa de álbum, 1972, Dylan como “Blind Boy Grunt” (cortesia da Smithsonian Institution, Center for Folklife and Cultural Heritage)



Dylan, por volta de 1964 (desenho original feito a caneta por Milton Glaser) (cortesia de Dale Bellisfield)



Dylan em Newport, 1965 (Diana Jo Davies, cortesia do Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution)



Assumindo a guitarra elétrica no Newport Folk Festival, 1965 (Diana Jo Davies, cortesia do Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution)



Dylan com a The Band, 1974 (© Tom Zimberoff)



Sara Dylan, março de 1975, São Francisco (© Michael Zagaris)



Dylan se apresentando, 1997 (© Colin Moore)



Dylan em concerto, Aberdeen, 2009 (© Bud Fulginiti)

Título original:
The Ballad of Bob Dylan
(*A Portrait*)

Tradução autorizada da primeira edição americana, publicada
em 2011 por HarperCollins Publishers, de Nova York, Estados Unidos

Copyright © 2011, Daniel Mark Epstein

Copyright da edição brasileira © 2012:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua Marquês de S. Vicente 99 – 1º | 22451-041 Rio de Janeiro, RJ
tel (21) 2529-4750 | fax (21) 2529-4787
editora@zahar.com.br | www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.
A reprodução não autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98)

Grafia atualizada respeitando o novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Preparação: Ana Julia Cury | Revisão: Eduardo Monteiro, Sandra Mager
Indexação: Leonardo Lucas | Capa: Bruna Benvegnù sobre arte de Richard Ljoenes
Foto da capa: © Estate of David Gahr | Foto da quarta capa: © Richard Mitchell

Edição digital: maio 2012

ISBN: 978-85-378-0872-6

Arquivo ePub produzido pela **Simplíssimo Livros**