

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



My back pages: Uma análise de *Chronicles: Volume One*, de Bob Dylan, sob a perspectiva da Memória Cultural

Francisco Abilio Mateus Filho

Trabalho orientado pela Professora Doutora Adelaide Meira Serras elaborado para a obtenção do grau de Mestre em Cultura e Comunicação.

2022

RESUMO

O seguinte projeto, construído para a dissertação de mestrado, tem como objetivo analisar o livro *Chronicles: Volume One*, escrito pelo compositor norte-americano Bob Dylan, sob a perspectiva da memória cultural. Para atingir este objetivo, o trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Bob Dylan, a vida e a obra”, as origens do cantor e sua trajetória artística foram expostas para, em seguida, abordar o livro *Chronicles: Volume One*, desde sua concepção até sua estrutura narrativa. No segundo capítulo os estudos de memória e de cultura são tratados por meio de seus principais conceitos e autores, como a Memória Coletiva de Maurice Halbwachs, os Lugares de Memória de Pierre Nora, e a Análise de Cultura de Raymond Williams. No terceiro capítulo, a análise documental como metodologia de investigação foi apresentada para, em seguida, desenvolver a análise dos capítulos do livro *Chronicles*, que consiste em compreender como os conceitos de memória e a tradição seletiva se manifestam dentro dos trechos selecionados onde Dylan discorre sobre suas perspectivas culturais e sobre os lugares e as pessoas que contribuíram para seu amadurecimento artístico. O trabalho é concluído com uma reflexão acerca da importância desta obra para a preservação da memória cultural a partir das conclusões tiradas da análise da obra, e também da relação dos estudos de memória com o registro autobiográfico

Palavras-chave: Bob Dylan; *Chronicles, Volume One*; Autobiografia, Estudos de Memória, Memória Cultural

ABSTRACT

The following project, written for the master's thesis, aims to analyze the book *Chronicles: Volume One*, written by the American composer Bob Dylan, from the perspective of Cultural Memory. To achieve this goal, this project was divided into four chapters. In the first chapter, entitled “Bob Dylan, life and work”, the singer's origins and his artistic trajectory were analysed as to, then, address the book *Chronicles: Volume One*, from its conception to its narrative structure. In the second chapter, memory and culture studies deal with their main concepts and authors, such as Maurice Halbwachs’ Collective Memory, Pierre Nora’s Places of Memory, and the Analysis of Culture by Raymond Williams. In the third chapter, document analysis as a research methodology was presented so as to develop the analysis of the chapters of the book *Chronicles*, which consists of understanding how the concepts of memory and selective tradition are manifested within the selected excerpts where Dylan discusses his perspectives on culture and the places and people who contributed to his artistic maturation. This project concludes with a reflection on the importance of this project for the preservation of cultural memory based on the conclusions drawn from the exploration of the object of study, and also on the relationship between memory studies and the autobiographical record.

Keywords: Bob Dylan; *Chronicles, Volume One*; Autobiography, Memory Studies, Cultural Memory

Nota: Este trabalho foi redigido em português do Brasil, seguindo as normas APA.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
Capítulo 1: Bob Dylan, a vida e a obra	11
1.1 As origens de Bob Dylan	11
1.2 <i>Chronicles, Volume One</i>	14
Capítulo 2: Sobre os estudos de cultura e de memória	21
2.1 Maurice Halbwachs e a Memória Coletiva	24
2.2 Pierre Nora e os Lugares de Memória	29
2.3 Raymond Williams e a Tradição Seletiva	34
Capítulo 3: Desconstruindo <i>Chronicles, Volume One</i>	37
3.1 A importância da análise documental	37
3.2 Analisando as crônicas de Dylan	39
- Destino Assinado	40
- À Descoberta.....	48
- Ascensão e Queda	65
- O Recomeço	80
- O Fechar do Círculo	91
Conclusão	106
Anexos	109
Referências Bibliográficas	112

INTRODUÇÃO

Atualmente os estudos de memória compõem uma área que, desde a década de 1990, vem ganhando cada vez mais popularidade dentro da academia (Tamm, 2013). Desde seus primórdios, com a criação do conceito de "memória coletiva" por Maurice Halbwachs, na década de 1920, até à sua popularização nos anos de 1980, com Pierre Nora e o conceito de "lugares de memória", os debates acerca dos estudos de memória vêm se desenvolvendo e consolidando mediante uma abordagem interdisciplinar. Assim, os estudos de memória chegaram ao século XXI como uma área que permite analisar o passado por meio de outros olhares e com metodologias de pesquisa diferentes das utilizadas pela historiografia (Confino, 2008).

Portanto, os estudos de memória possibilitaram novos conhecimentos sobre o passado ao explorarem a imagem que as pessoas têm sobre ele e não como foi registrado nas páginas dos livros de história, gerando novas questões a respeito do desenvolvimento de uma sociedade. Logo, o que está em debate não é mais o passado construído como um fato, mas sim como um artefato cultural para servir aos interesses de uma comunidade (Confino, 2008). Assim, para compreender o passado é preciso saber interpretar a representação coletiva desse passado construída pelas pessoas de forma a encontrar novos olhares acerca de fatos e acontecimentos transcorridos.

A seguinte dissertação tem como objetivo compreender como a memória cultural está presente no livro *Chronicles: Volume One*, de Bob Dylan. Na obra, Dylan, através de suas memórias, reconstrói momentos do passado servindo-se de uma narrativa autobiográfica que possibilita que o passado seja revisitado, de forma a que os lugares, as pessoas, as suas composições e os seus feitos ganhem uma nova interpretação sob a luz do presente. Desta forma, a pergunta a ser respondida por meio deste trabalho é: por que o livro *Chronicles: Volume One* pode ser considerado um monumento à cultura norte-americana da segunda metade do século XX? Assim, esta pergunta será elucidada por meio dos objetivos específicos deste trabalho:

- entender como se relacionam o registro autobiográfico e os estudos de memória;
- perceber como a memória individual e a memória coletiva se relacionam com o papel da tradição seletiva no ato de lembrar;

- examinar a relação entre indivíduo, comunidade e lugar na obra *Chronicles: Volume One*.
- compreender a função do documento dentro da memória cultural

Para compreender melhor a construção da memória cultural em *Chronicles*, este trabalho será dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo será feita uma apresentação sobre o Bob Dylan e de que modo o livro *Chronicles, Volume One* se insere na sua carreira artística. O segundo capítulo terá como objetivo perceber como operam os conceitos de "memória individual" e de "memória coletiva", de Maurice Halbwachs, o conceito de "tradição seletiva" de Raymond Williams, o conceito de "lugares de memória" de Pierre Nora, entre outros. O terceiro capítulo irá examinar a obra de acordo com os conceitos apresentados anteriormente. Na conclusão, será explorada a relação dos estudos de memória com o registro autobiográfico a partir das conclusões feitas acerca da obra.

A importância de se abordar a autobiografia¹ neste trabalho está no fato de que a escrita autobiográfica possibilita a compreensão do processo criativo e do desenvolvimento da consciência humana através da transformação da experiência em literatura (Olney, 1980). Porém, é preciso ressaltar que, apesar de o termo "autobiografia" ser utilizado ao longo do trabalho, esta pesquisa não será direcionada aos estudos literários. Também, mesmo os estudos de memória estando relacionados com a historiografia (Confino, 2008), este trabalho vai focar-se na relação da memória individual com a cultura de um espaço e tempo determinados, ou seja, será centrado numa perspectiva cultural. Será trabalhada a memória enquanto seleção de acontecimentos passados que são obtidos através das experiências pessoais e dos meios de comunicação, formais ou informais, que podem ser transmitidos adiante por indivíduos e grupos inseridos num mesmo contexto sociocultural (Erl, 2008)

O livro *Chronicles, volume one*, lançado em 2004, está dividido em cinco capítulos, abordando Bob Dylan três momentos distintos de sua vida: a chegada a Nova Iorque e a gravação de seu primeiro disco em 1961, o desencantamento com a fama e a gravação do disco

¹ Para mais informações sobre as teorias da autobiografia consulte por ex., BERRYMAN, Charles. "Critical Mirrors: Theories of Autobiography" *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, March 1999, Vol. 32, No. 1, pp. 71-84; Olney, James. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 2014.

New Morning, em 1970, e a procura por uma renovação em sua carreira com a gravação do disco *Oh Mercy*, de 1989. Assim, ao longo dos capítulos, Dylan faz uma análise do seu estado de espírito em cada uma das épocas, narra os acontecimentos decisivos para sua carreira, e revela os lugares que o marcaram, as pessoas que passaram pela sua vida e as obras que o influenciaram.

Mesmo tendo sido lançado há dezasseis anos, existem poucos textos (artigos ou livros) a respeito de *Chronicles*. Porém, os trabalhos disponíveis até ao momento apresentam abordagens diversas. Para além da análise da obra feita em 2005 por Richard Hishmeh, da University of California e publicada na revista *Modern Language Studies*, há os artigos escritos por Emily Ondine Wittman e Paul R. Wright a respeito do livro *Chronicles*. Entre eles o artigo "Dylan's Back Pages as Curriculum", publicado em 2007 na revista *The Chronicle Review*; o texto "Reading Bob Dylan's *Chronicles* as a Required Freshman Text", que é um capítulo do livro *Substance, Judgement, and Evaluation: Seeking the Worth of a Liberal*; e o artigo "I Don't Do Sketches from Memory": Bob Dylan an Autobiography", publicado no livro *Polyvocal Dylan* de 2019, cuja premissa é a que mais se aproxima com a pesquisa a ser realizada neste trabalho.

Quanto a abordagens que se distanciam do propósito desta dissertação, há que nomear o artigo "Hispanicized Dylan: Reflection on the Translation of Bob Dylan's *Chronicles*, Volume I into Spanish" escrito por Christopher Rollason e publicado como capítulo no livro *Dylan at Play*, de 2011. Outro é o artigo "Cross-rhythms in Duple and Triple Meters: Lonnie Johnson's Instrumental Techniques as Described in Bob Dylan's *Chronicles*", escrito por Ken Takata e publicado na revista *Popular Music and Society* em 2015.

Para abordar a vida de Dylan e o contexto em que *Chronicles* foi escrito, serão utilizadas as biografias *No Direction Home* (2011) de Robert Shelton, *Down the Highway: The Life of Bob Dylan* (2011) escrita por Howard Sounes, e também o livro *Why Bob Dylan Matters* (2017) de Richard F. Thomas.

Para a pesquisa acerca dos estudos de memória, foram utilizadas as obras *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook* (2008), editada por Astrid Erll e Ansgar Nünning, *Realms of Memory* (1996) de Pierre Nora, *The Collective Memory* (1980) de Maurice Halbwachs, *Research Methods for Memory Studies* (2013), editado por Emily Keightley

e Michael Pickering, entre outras. A partir destas obras, foi possível compreender a atuação da memória em seus diferentes modos para, junto à obra *The Long Revolution* (1961) de Raymond Williams, analisar *Chronicles, Volume One*.

A figura de Bob Dylan sempre foi envolta num certo enigma e a ausência do músico na cerimônia do Nobel de Literatura é só um exemplo disso. Desde os anos 1960, sempre que questionado por repórteres sobre a sua história ou as suas opiniões, Dylan tem o costume de mudar alguns fatos de sua vida ou dar respostas dúbias com uma dose de ironia. A escolha de uma obra de Bob Dylan como objeto de estudo constitui, pois, um desafio, não tendo sido feita apenas por uma questão afetiva, mas também por uma vontade de compreender, por meio de suas memórias, Bob Dylan enquanto artista inserido num contexto sociocultural multifacetado.

Portanto, a análise documental com abordagem qualitativa será a metodologia utilizada neste trabalho para analisar o conteúdo do livro *Chronicles*. Para atingir tal objetivo será utilizado o texto "Análise Documental" de André Cellard (2010), onde o autor trata da importância da análise preliminar, que pode ser dividida em cinco partes: contexto, o autor, a natureza do texto, os conceitos-chave e a lógica interna do texto, e a autenticidade e a confiabilidade do texto. Também foram utilizados os textos *Autobiographical Memory* de Robyn Fivush (2013), e *Memoryscapes and Multi-Sited Methods* de Paul Basu. Esta análise preliminar está presente no primeiro capítulo deste trabalho, onde são abordadas as origens de Bob Dylan, o contexto em que *Chronicles* foi escrito, a estrutura da obra e a lógica do texto.

Após apresentar no segundo capítulo os autores e os conceitos utilizados para a compreensão do conteúdo da obra, será apresentada, no terceiro capítulo, a relação dos estudos de memória com a análise documental e também será realizada a análise da obra de fato. Sendo assim, será através da organização, representação e localização das informações presentes nas crônicas que compõem a obra que será atingido o propósito de entender como os contextos socioculturais em que Dylan esteve inserido moldaram sua forma de enxergar a realidade da época, tanto no passado quanto no presente, construindo assim uma memória cultural, que pode ser entendida como um monumento à cultura popular dos Estados Unidos da segunda metade do século XX.

Espera-se, através deste trabalho perceber, por meio da análise dos parâmetros temporal e espacial do livro *Chronicles*, como se deu a formação da memória cultural de Bob Dylan e também como a sua obra possibilita a sua perpetuação, uma vez que *Chronicles* pode ser entendido como um documento disponível ao leitor que queira saber como Dylan estava integrado e como entendia o seu lugar nos contextos das várias épocas. Além disso, esta pesquisa almeja dar um contributo para investigação na área de estudos de memória por meio de uma reflexão acerca da autobiografia, visto que é um gênero que ganhou popularidade nas últimas décadas por permitir o acesso à mente, às experiências e às memórias de uma pessoa (Saunders, 2008).

CAPÍTULO 1- Bob Dylan, a vida e a obra

1.1 As origens

Bob Dylan nasceu no dia 24 de maio de 1941 em Duluth, no estado americano do Minnesota. Segundo a biografia *Down the Highway* (2011), escrita por Howard Sounes, os seus avós paternos, Zigman e Anna Zimmerman, assim como muitos outros imigrantes judeus do leste europeu, deixaram a cidade de Odessa, na Ucrânia, para fugir da perseguição anti-semita incentivada pelos Czares. Com um clima e um porto que lembram os de Odessa, Duluth foi a cidade onde os Zimmerman começaram uma nova vida. Tiveram seis filhos, entre eles Abram, nascido em 1911, sendo o penúltimo a nascer.

Já os seus avós maternos, Benjamin e Lybba Edelstein, eram judeus naturais da Lituânia e chegaram aos Estados Unidos em 1902, mudando-se dois anos depois para Hibbing, cidade perto da fronteira com o Canadá conhecida pela mineração de ferro. Em 1915, nasceu Beatrice, a segunda dos quatro filhos de Benjamin e Lybba Edelstein (Sounes, 2011).

Abram e Beatrice conheceram-se no ano novo de 1932. Na ocasião, Beatrice foi comemorar a data em uma festa em Duluth, onde a comunidade judia era maior. Lá, conheceu Abram e, dois anos depois, estava casada com ele, estabelecendo-se em Duluth. Naquele período, os EUA ainda se recuperavam da grande depressão de 1929, portanto, o casal morou na casa da mãe de Abram até terem dinheiro suficiente para começar uma família. Alguns anos depois, Abram conseguiu ser promovido em seu trabalho na *Standard Oil*, podendo finalmente comprar um apartamento próprio para ele e Beatrice (Sounes, 2011).

Em 1941 ocorria a Segunda-Guerra Mundial, e as notícias de que os judeus estavam sendo perseguidos novamente na Europa chegavam a todos. No mesmo ano, no dia 24 de maio, Beatrice deu à luz ao seu primeiro filho. Quatro dias depois a criança foi circuncidada e registrada. Em hebraico, o garoto ganhou o nome de Shabtai Zisel ben Avraham, mas foi com o nome Robert Allen Zimmerman que ele ficou conhecido (Sounes, 2011).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1946, o casal teve um segundo filho. No mesmo ano, Abram contraiu poliomielite e, depois de seis meses, perdeu seu emprego na

Standard Oil, o que obrigou os Zimmerman a se mudarem para Hibbing, onde a família de Beatrice ainda vivia. Com a guerra e a grande demanda por ferro, a mineração em Hibbing fez com que a cidade crescesse e as vagas de trabalho aumentassem, consolidando assim um padrão de vida acima da média (Sounes, 2011).

Assim, foi em Hibbing que Dylan passou sua infância e parte da juventude, apesar de manter uma relação com sua cidade de nascimento. Lá, ele viveu confortavelmente em uma casa de três quartos localizada em um bairro de classe média. Já em 1951, com dez anos, Dylan começou a manifestar seus dotes poéticos, tendo escrito para sua mãe, como presente de dia das mães, seu primeiro poema. Seu segundo poema foi escrito para seu pai como presente de dia dos pais. No mesmo período, Dylan começou a se interessar por música e a ter aulas de piano (Shelton, 2011).

O entusiasmo de Dylan pela música só aumentou. Para além do piano, Dylan encontrou na guitarra acústica a carga simbólica que buscava, tanto é que Dylan andava por Hibbing com a guitarra pendurada no ombro como se fosse uma arma (Shelton, 2011). Também, foi pela rádio que Dylan teve contato com os vários estilos de música, como o blues, o rock'n roll e o *country*. Além disso, os artistas que Dylan mais admirava eram aqueles que escreviam sobre temas sérios e cantavam com o propósito de transmitir algo importante, como Hank Williams, um de seus compositores favoritos (Sounes, 2011).

Em 1959 Dylan deixou Hibbing e foi para Minneapolis estudar na Universidade de Minnesota. Apesar de estar matriculado, Dylan não ia às aulas. Passava a maior parte do tempo tocando guitarra, ouvindo discos e conhecendo novas pessoas no bairro boêmio de Dinkytown, que era frequentado por intelectuais de esquerda, beatniks, artistas e rebeldes (Shelton, 2011). No início, Dylan ainda carregava dentro de si as influências do rock'n'roll, mas, à medida que foi ficando imerso na subcultura de Dinkytown, o interesse de Dylan pela música folk foi se desenvolvendo (Sounes, 2011).

Os primeiros registros da música folk norte-americana datam por volta de 1880, período em que este estilo musical era popular nas zonas rurais (Sounes, 2011). Sua popularidade, porém, só viria a surgir nas décadas de 1930 e 1940 com o renascimento da música folk. Ainda assim,

encontrar discos de folk era difícil em 1960, sendo preciso conhecer os lugares e as pessoas que tivessem estes discos (Dylan, 2004). Em Dinkytown, com tantos entusiastas da música folk, encontrá-los era mais fácil. E foi assim que Bob conheceu artistas como Odetta e Woody Guthrie, sua principal influência.

A obsessão de Dylan por Woody Guthrie se intensificou após ler a sua autobiografia intitulada *Bound for Glory* (data). No livro, Guthrie conta sobre seu nascimento em Oklahoma em 1912, a infância difícil, as viagens pelos Estados Unidos e o começo de sua carreira como compositor. Assim, Dylan virou um discípulo de Woody Guthrie. Nesta mesma época, o nome Robert Zimmerman foi deixado para trás para assumir o nome Bob Dylan, uma homenagem ao poeta Dylan Thomas (Dylan, 2004).

Após um ano, Dylan percebeu que Minneapolis não tinha mais nada a oferecer, abandonando a universidade e mudando-se para Nova Iorque em janeiro de 1961 para tentar a vida como músico e também para conhecer Woody Guthrie, que estava internado em um hospital psiquiátrico em Nova Jersey (Dylan, 2004). A partir de então, Dylan ficou amigo de artistas da música folk, como Dave Van Ronk, passou a tocar em clubes da cidade e começou a chamar a atenção dos críticos e também das gravadoras.

Assim, em outubro de 1961, Dylan assinou um contrato com a Columbia Records para gravar seu primeiro disco intitulado *Bob Dylan*, que viria a ser lançado em 1962. O disco, produzido por John H. Hammond, é constituído maioritariamente por versões de músicas folk, como “In My Time of Dying” e “The House of The Rising Sun” e contém apenas duas músicas autorais de Bob Dylan; são elas “Talkin New York” e “Song to Woody”, esta uma homenagem ao seu ídolo Woody Guthrie (Dylan, 2004).

Porém, o sucesso só veio, de fato, em 1963 com o lançamento do seu segundo disco, *The Freewheelin' Bob Dylan*, que marcou o início das composições de Dylan dentro da estética que se tornou uma marca de seu trabalho. O álbum contém canções que se tornaram clássicos dentro da carreira de Bob Dylan, como “Blowin in The Wind”, “Masters of War”, “A Hard Rain's a-Gonna Fall” e “Don't Think Twice, It's All Right”.

Ao longo dos anos 1960, tanto o trabalho quanto o próprio Bob Dylan passaram por várias transformações, sendo o disco *Bringing It All Back Home*, de 1965, um exemplo das mudanças pelas quais Dylan estava passando, já que é o álbum que, além de letras com temática mais romântica e surrealista, criando histórias com uma atmosfera onírica, trouxe o uso da guitarra elétrica, o que gerou descontentamento em seu público, acostumado a vê-lo tocar guitarra acústica e cantar canções de protesto.

Nas décadas seguintes, Bob produziu discos com estilos e temáticas diferentes. Nos anos 1970, Bob se divorcia de Sara Lownds, com quem era casado desde 1965, e converte-se ao catolicismo, o que o levou a gravar três discos voltados à música *gospel*. Já nos anos 1980, afastado do catolicismo, Bob vai em busca de suas raízes judaicas e grava discos que passam despercebidos, mas com o disco *Oh Mercy*, de 1989, Bob volta a ser elogiado pelos críticos. Já nos anos 1990, Bob Dylan volta ao estilo folk que o consagrou no início de sua carreira.

Em 2000, Bob Dylan ganhou o Oscar de melhor canção original com a música “Things Have Changed” presente no filme *Wonder Boys*. Porém, o grande prêmio veio em 2016, quando Bob Dylan foi anunciado como vencedor do Prêmio Nobel de Literatura sob a justificativa de ter criado “novas formas poéticas dentro da tradição da canção americana”. O fato de Dylan, como músico, ter ganhado o prêmio surpreendeu muita gente, tanto no aspecto positivo quanto no negativo, já que teve quem criticasse a escolha feita pela academia. Contudo, a decisão foi apoiada pela academia suíça, tendo um de seus membros, o crítico Horace Engdahl (2016), dito em seu discurso cerimonial que Dylan é um cantor digno que merece: “a place beside the Greeks’ aoidos, beside Ovid, beside the Romantic visionaries, beside the kings and queens of the Blues, beside the forgotten masters of brilliant standards.”

1.2 Sobre *Chronicles, Volume One*

Bob Dylan é um artista versátil e muito produtivo, já que, além de músico e compositor, é também pintor e escritor. Seu primeiro livro, *Tarantula*, publicado em 1971 mas escrito entre 1965 e 1966, é composto por poemas experimentais com uma escrita influenciada por Arthur

Rimbaud, o “poeta maldito” e precursor da poesia moderna, e pelos escritores *beats*, como William Burroughs, Jack Kerouac e Allen Ginsberg, com quem teve uma relação próxima. Todavia, devido a um acidente de moto em 1966, que o afastou dos palcos por oito anos, o livro só foi publicado em 1971. Nos anos seguintes, Bob Dylan lançou algumas compilações de suas letras e também oito livros de pinturas suas.

Porém, foi com o livro *Chronicles, Volume One*, que Bob Dylan conseguiu colocar em prática todo o seu talento como escritor. Apesar de em 2001, em uma entrevista, ter negado a possibilidade de escrever algum dia uma autobiografia, Bob Dylan já tinha um acordo fechado com a editora Simon & Schuster para escrever suas memórias em três volumes. Assim, depois de três anos de escrita, o primeiro volume foi lançado em outubro de 2004 (Sounes, 2011). Logo o livro se tornou um *best-seller* internacional, ganhando resenhas positivas de jornais como *The New York Times* e *The Guardian*, que, em 2016, colocou a obra entre os 100 melhores livros do século XXI.

O livro começa com o capítulo *Markin' Up The Score*, no qual Dylan conta sobre como conheceu o boxeador Jack Dempsey através de Lou Levy, da Leeds Music Corporation. Em seguida, Dylan relata sobre quando John Hammond, um dos mais importantes caça-talentos da indústria, o convidou para assinar o contrato de gravação de seu primeiro disco com a *Columbia Records*. Depois de situar este momento do início de carreira, Dylan conta sobre sua chegada a Nova Iorque no inverno de 1961. Dylan apresenta uma metrópole habitada por cantores e cantoras, onde os cafés servem como catalisadores de grandes figuras do jazz e da música folk da época. Também, fala sobre a rotina dos palcos nos cafés do Greenwich Village e como conheceu pessoas da música, como Dave Von Rank.

(...) The big car came to a full stop on the other side and let me out. I slammed the door shut behind me, waved good-bye, stepped out onto the hard snow. The biting wind hit me in the face. At last I was here, in New York City, a city like a web too intricate to understand and I wasn't going to try. (Dylan, 2004: 9)

O segundo capítulo, intitulado *The Lost Land*, é o mais extenso do livro. O título remete à ideia de uma Nova Iorque boêmia e intelectual em que Dylan viveu e que, com os anos, desapareceu. Portanto, além de continuar narrando sobre sua vida em Nova Iorque, Dylan dá detalhes sobre sua educação e bagagem cultural, dados importantes para suas futuras composições. Assim, ele conta sobre os livros que conheceu na biblioteca do apartamento do amigo Ray Gooch, que, segundo Dylan, era um lugar que tinha “uma presença literária tão grande que faria qualquer um perder sua paixão pela ignorância” (p.35). Também, Dylan fala pela primeira vez sobre suas origens e faz uma reflexão acerca da história dos Estados Unidos, um dos assuntos que lhe despertava curiosidade. Além disso, narra seus encontros com Woody Guthrie e desvenda de vez a origem do nome “Bob Dylan”.

America was changing. I had a feeling of destiny and I was riding the changes. New York was as good a place to be as any. My consciousness was beginning to change, too, change and stretch. One thing for sure, if I wanted to compose folk songs I would need some kind of new template, some philosophical identity that wouldn't burn out. It would have to come on its own from the outside. Without knowing it in so many words, it was beginning to happen. (Dylan, 2004: p. 73)

O terceiro capítulo tem o nome de *New Morning* em referência ao disco homônimo lançado em 1970 e que é retratado por Dylan nesta parte. Assim, Dylan abre o capítulo falando sobre a morte de seu pai e sobre um convite que recebeu do poeta Archibald Macleish para compor músicas para uma peça que ele estava escrevendo. Dylan também fala sobre alguns acontecimentos da segunda metade da década de 1960, como mudanças políticas nos Estados Unidos e o acidente de moto que sofreu em 1966. Também, relembra como estava cansado da fama e de ser considerado “a voz de uma geração”, e que sua vontade, na época, era de ter paz para cuidar da sua família.

People think that fame and riches translate into power, that it brings glory and honor and happiness. Maybe it does, but sometimes it doesn't. I found myself stuck in Woodstock, vulnerable and with a family to protect.

If you looked in the press, though, you saw me being portrayed as anything but that. It was surprising how thick the smoke had become. It seems like the world has always needed a scapegoat—someone to lead the charge against the Roman Empire. But America wasn't the Roman Empire and someone else would have to step up and volunteer. I really was never any more than what I was—a folk musician who gazed into the gray mist with tear-blinded eyes and made up songs that floated in a luminous haze. (Dylan, 2004: p. 115)

O quarto capítulo leva o nome do disco *Oh Mercy*, já que retrata o período de gravação deste disco em 1989. Esta parte do livro começa com Dylan comentando sobre um acidente que lhe feriu a mão, em 1987, e que o obrigou a reaprender algumas técnicas para tocar guitarra. Aqui, Dylan se coloca como um velho cantor folk, um artista esquecido que está tentando voltar à popularidade. Exemplo dessa atitude são os concertos que fez com Tom Petty and The Heartbreakers e com o Grateful Dead. Mas o principal desta parte da obra é a narrativa sobre o processo de composição e gravação das músicas de *Oh Mercy*, desde sobre como conheceu, através de Bono Vox, o produtor Daniel Lanois, até ao período que passou em Nova Orleães trabalhando no álbum e fazendo passeios de moto com sua mulher.

I definitely needed a new audience because my audience at that time had more or less grown up on my records and was past the point of accepting me as a new artist and this was understandable. In many ways, this audience was past its prime and its reflexes were shot. They came to stare and not participate. That was okay, but the kind of crowd that would have to find me would be the kind of crowd who didn't know what yesterday was. My fame was immense, could fill a football stadium, but it was like having some weird diploma that won't get you into any college. (Dylan, 2004: p.155)

Como se fechasse um círculo, no quinto e último capítulo do livro, intitulado *River of Ice*, Dylan retorna à Nova Iorque de 1961, Aqui, Dylan procura apresentar muitos dos

acontecimentos e fatos de sua origem no Minnesota, e também sua trajetória e vida em Nova Iorque, desmentindo algumas informações que, como é costume de Dylan, ele mesmo inventou para dar uma aura diferente aos seus caminhos traçados. Assim, Dylan fala sobre as cidades em que cresceu, Hibbing e Duluth, seus pais, seu contato com a música, sua passagem pela Universidade de Minnesota e a descoberta de Woody Guthrie. Também, retoma a narrativa sobre seu contrato com a Columbia Records e a gravação de seu primeiro disco.

Eventually, it was time for me to get out of Minneapolis. Just like Hibbing, the Twin Cities had gotten a little too cramped, and there was only so much you could do. The world of folk music was too closed off and the town was beginning to feel like a mud puddle. New York City was the place I wanted to be and one snowy morning around daybreak after sleeping in the back room of the Purple Onion pizza parlor in St. Paul, the place where Koerner and I played...with only a few tattered rags in a suitcase and a guitar and harmonica rack, I stood on the edge of town and hitchhiked east to find Woody Guthrie. (Dylan, 2004: p 257)

A fim de melhor compreender a estrutura de *Chronicles, Volume One*, é preciso primeiro entender o significado de “crônica”. Segundo o livro *Glossary of Literary Terms* (2012) de M. H. Abrams e Geoffrey Galt Harpham, as “crônicas” formam um gênero que pode ser considerado o precursor das histórias modernas já que, seja em prosa ou em verso, relatam os eventos nacionais ou mundiais dentro de um certo período de tempo. Tendo origem grega (em *chronos*, o deus do tempo na mitologia grega), a palavra “crônica” diz respeito a uma sequência de eventos/cronologias, tomando como exemplo as crônicas do bispo Eusébio de Cesareia (Burgess e Kulikowski, 2013), que escreveu a história do mundo desde Abraão até a vicanália de Constantino no ano 325. Segundo informa José Pedro Machado no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, as crônicas, enquanto obras de cronologia em sentido moderno surgem no séc. XV em Gregório de Tours (Vol. II, 258).

Para Burgess e Kulikowski (2013), a crônica é um gênero de escrita que remonta desde os romanos até os assírios, mas que ao longo dos séculos ganhou diferentes definições, sendo

atribuída a trabalhos com estruturas e conteúdos distintos. Assim, mesmo sendo válida a definição de crônica como uma narrativa de linguagem simples e breve feita a partir de uma abordagem cronológica (Burgess e Kulikowski, 2013), existem vários subgêneros surgidos a partir desta concepção geral, como as crônicas medievais ou as crônicas nacionais.

Em *Chronicles*, Dylan, como em suas canções, utiliza uma linguagem breve e direta para narrar sua trajetória pessoal, que no livro está dividida em cinco capítulos. Do primeiro ao quarto capítulo a história segue uma cronologia linear, que começa em 1961 e vai até 1989, para no quinto capítulo narrar os acontecimentos anteriores ao ano de 1961. Mas, ao contrário dos antigos cronistas que tentavam organizar a história por anos, o que ficou conhecido como "anais", Dylan subverte este tipo de escrita ao quebrar a fluidez temporal em seus escritos, criando uma cronologia circular. Também, Dylan como cronista faz pouco esforço em separar o "fato" da "lenda", criando uma certa "mitificação" de sua pessoa em cada período.

Sendo assim, *Chronicles, Volume One* é uma obra que não segue uma estrutura linear como tantos livros de memórias de estrelas da música. Apesar dos seus traços autobiográficos, esta obra pode ser vista muito mais como um livro de memórias (Sounes, 2011), já que não abrange todos os momentos da vida de Dylan, além de constantemente quebrar a linearidade da narração dos capítulos para abordar assuntos e acontecimentos passados ou futuros, como se brincasse com as lembranças.

The five chapters of *Chronicles* take the reader through selected periods of Dylan's life, in a style that is delightful, lively, and clear, and that filters the autobiographical through the artist's creative imagination. The book covers only a tiny fraction of the enigmatic life of Dylan. In reality, it's more like a play, in five acts, but with constant flashbacks, fast-forwarding, inventions, and falsehoods. (Thomas, 2017: p. 137)

Seja em suas músicas, entrevistas, seja em *Chronicles*, Dylan foge das categorias tradicionais, principalmente a autobiográfica. No artigo intitulado "I Don't Do Sketches from

Memory”: Bob Dylan and Autobiography”, Emily O. Wittman e Paul R. Wright (2011) escreveram o seguinte sobre a estrutura narrativa em *Chronicles, Volume One*:

We argue that Dylan explicitly moves away from the Augustinian mode of autobiography, which is characterized by the dual moves of confession and conversion, as well as a chronological coherence that permits the autobiographer the distance to speak about the past as a finished event with a telos. The past is revisited and reconstructed in Dylan’s corpus more along the lines of Rousseau’s ([1782] 2011) achronological *Reveries of a Solitary Walker*, in which the past is brought up, without apology or confession, or even a linear narrative, as a means to think through the present. (Wittman e Wright, 2019: p. 155)

Assim, Dylan se afasta do tradicionalismo da autobiografia ao optar por não contar sua história segundo uma estrutura de desenvolvimento do artista ou de período de crescimento. Como Rousseau em *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), Dylan em *Chronicles* narra desde os começos da carreira até as complexidades de um artista maduro, reflete sobre o passado de uma vida que ainda não terminou e que está ligada ao presente (Witmann. e Wright, 2011).

Através de suas memórias, Dylan promove um encontro entre o seu “eu” do passado com o “eu” do presente para construir e reconstruir suas identidades. Desta forma, *Chronicles, volume one* se mostra uma obra que possibilita analisar os modos de lembrar o passado, tanto no nível individual quanto coletivo, para compreender como os contextos sócio-culturais moldam as memórias individuais (Erl, 2008), já que Dylan, sob as lentes do presente, procura escrever com um tom específico para cada capítulo os detalhes e as informações acerca das épocas retratadas por ele.

Portanto, para analisar o livro *Chronicles*, serão utilizados autores e conceitos dos estudos de memória e de cultura para compreender de que forma o ato de lembrar da obra leva à preservação da memória dentro do âmbito cultural. Assim, no capítulo a seguir serão

apresentados os conceitos de Memória Coletiva, de Maurice Halbwachs, Lugares de Memória, de Pierre Nora, e Tradição Seletiva de Raymond Williams.

CAPÍTULO 2: SOBRE OS ESTUDOS DE CULTURA E DE MEMÓRIA

O termo “memória”, por sua subjetividade, pode ter diferentes significados e ser entendido de formas distintas em épocas diferentes (Radstone e Hodgkin, 2003). Na Europa do século XV e XVI, a “memória” era entendida como um espaço do pensamento que contém objetos imaginários, tendo importância para as práticas intelectuais, como a retórica jurídica, surgindo assim um conjunto de regras e práticas que ficou conhecido como “artes da memória”. Dentro dessas “artes”, a memória era separada em duas formas, cada qual com sua função: a primeira seria a memória como uma escrita interna que habita o coração ou a alma; já a segunda seria a memória como um espaço de armazenamento para tudo o que é lembrado. Desta forma, tanto para os pensadores do Renascimento quanto para os de períodos anteriores, a memória funciona como uma escrita interna que determina a identidade de uma pessoa (West, 2003).

Com os estudos contemporâneos, a memória passou a ser entendida como uma matéria que tem a capacidade de contestar as grandes narrativas sobre acontecimentos que foram construídos por certas áreas do conhecimento, como a história. Assim, sob o impacto do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, os estudos de memória possibilitaram uma visão local, pessoal e subjetiva sobre o entendimento acerca do passado, criando uma moderna oposição conceitual entre “memória” e “história”. (Radstone e Hodgkin, 2003).

Essa oposição conceitual teve início com o sociólogo francês Maurice Halbwachs, considerado o fundador dos estudos de memória na década de 1920 com o conceito de “Memória Coletiva”, que estabeleceu uma conexão entre “memória” e “grupo social” sob o argumento de que cada grupo social específico, limitado espacial e temporalmente carrega uma memória. As ideias de Halbwachs levaram os fundadores da escola de *Annales*, Lucien Febvre e Marc Bloch, a inaugurarem uma nova forma de história que explora a percepção e o significado do mundo das pessoas do passado através de um sistema de crenças e de emoções. Assim, a História das

Mentalidades, como ficou conhecida essa abordagem, providenciou um novo debate acerca do estudo do passado (Confino, 2008).

Com os estudos de Halbwachs, foi possível analisar a memória não só como uma função da nossa vida social, mas também como formadora da individualidade e da identidade tanto no nível pessoal quanto no coletivo. Assim, esses estudos permitiram compreender a visão que os antigos pensadores tinham acerca de “memória” e “identidade”. Pelo fato de o ser humano ter uma identidade diacrônica construída a partir da matéria do tempo (Luckmann, 1983), a memória é a síntese entre “identidade” e “tempo”. Mas Para compreender melhor a “memória”, “identidade” e “tempo” é preciso distingui-los em três níveis (Assmann, 2008):

- Nível Interno: A memória enquanto função do sistema neuro mental que possibilita a criação de memórias pessoais.
- Nível Social: A memória como função que depende da interação comunicativa e social, como foi proposto por Halbwachs.
- Nível Cultural: A memória enquanto algo que pode ser transportado através de objetificações culturais, como imagens, ideia esta que foi proposta pelo historiador da arte Aby Warburg.

A distinção entre níveis de memória serve para evidenciar a dinâmica, a tensão e a transição entre os pólos presentes na relação entre memória e identidade, já que as pessoas possuem várias identidades que vão ao encontro de grupos, comunidades, crenças e sistemas políticos em que estão inseridas. Logo, a “memória coletiva” é mais complexa do que se pode pensar, pois a memória está associada a questões específicas de tempo e identidade ao nível individual, geracional, político e cultural (Assmann, 2008). Assim, acredito ser importante estabelecer esses aspectos dos estudos de memória, pois ajudarão a compreender os conceitos e definições que serão apresentados mais adiante.

Por ora, é preciso introduzir dois novos conceitos para delimitar o uso do conceito de “memória coletiva” para o presente trabalho. São eles os conceitos de “memória cultural” e “memória comunicativa”. Halbwachs, em seus trabalhos, manteve as esferas da tradição, transmissão e transferência, que foram colocadas pelo professor Jan Assmann sob o termo de

“memória cultural”, fora da ideia de “memória coletiva”. Assim, Assmann (2008) propõe quebrar o conceito de “memória coletiva” em “memória cultural” e “comunicativa” para colocá-las como duas formas distintas de lembrar.

A “memória cultural”, que é vista como uma área de estudos que analisa a conexão entre a memória e os contextos sócio-culturais (Erl, 2008), pode ser entendida como uma forma de “memória coletiva”, já há memórias compartilhadas entre as pessoas de uma comunidade e que formam uma identidade coletiva que é cultural. Porém, a memória cultural é uma espécie de instituição, já que pode ser exteriorizada, objetificada e armazenada dentro de formas simbólicas, de um jeito que, ao contrário das palavras e dos gestos, pode ser transferida de uma situação para a outra e também transmitida de uma geração para a outra. Assim, nossa memória pessoal é influenciada pelas memórias manifestadas em objetos externos. Portanto, nossa memória só existe quando interage com a memória das outras pessoas e com símbolos exteriores (Assmann, 2008).

Já a memória comunicativa não é institucional, pois não tem o suporte de instituições como as de ensino, transmissão e interpretação. Também, não é desenvolvida por especialistas, nem celebrada ou convocada em ocasiões especiais. Além disso, ela não é formalizada nem estabilizada através de formas materiais simbólicas. Assim, a memória comunicativa está presente na comunicação diária e na tradição oral, o que explica sua limitada duração temporal. Porém, há laços afetivos e tradições de comunicação que conectam famílias, grupos e gerações (Assmann, 2008).

Posto isso, é preciso definir o que seria a questão “cultural” da “memória cultural”². No livro *The Long Revolution* (1961), Raymond Williams define “cultura” como uma “atividade criativa” e “todo um modo de vida”. Mas para além disso, Williams define “cultura” segundo três categorias: “Ideal”, que seria a cultura como um processo da perfeição humana em termos de valores absolutos e universais, colocando assim a cultura como algo que molda as mentalidades;

² Apesar de Astrid Erl, no capítulo “Cultural Memory Studies: An Introduction” de *Media and Cultural Memory/ Medien und kulturelle Erinnerung* (2008), apresentar uma definição de cultura voltada para a tradição alemã, neste trabalho será utilizado a definição proposta pelo sociólogo Raymond Williams, da Escola dos Estudos Culturais de Birmingham, mas que não compromete a compreensão dos estudos de Erl acerca da “memória cultural”.

“documental”, que é a cultura enquanto trabalho intelectual e imaginativo onde o pensamento e a experiência humana é registrada e armazenada; e a “social”, em que a cultura é a “descrição de um modo de vida particular, que expressa certos significados e valores não apenas na arte e no ensino, mas também nas instituições e no comportamento comum” (Williams, 1961: p.57, tradução própria). Esta divisão foi feita por Williams porque, segundo ele, o termo “cultura” por vezes pode ter uma definição exclusiva demais por não abranger toda a complexidade e elementos que envolvem a experiência da realidade.

Portanto, pode entender-se a “memória cultural” como um termo que abriga três tipos de memória: “memória cognitiva ou mental”, relacionada à psicologia e à neurociência; “memória mediática ou material”, voltada aos estudos literários e dos média; e a “memória social”, que tem sua pesquisa direcionada às ciências sociais. Assim, percebe-se que a memória cultural é um fenômeno transdisciplinar, já que recebe o contributo de áreas diversas, como a história, sociologia, neurociência, psicologia, estudos dos média e linguística. Por serem áreas que dialogam com disciplinas em comum, a "memória" e a "cultura" têm uma relação que deve ser aprofundada e desenvolvida para que possamos ter novas compreensões sobre o passado.

Tendo sido apresentados os principais pontos acerca da “memória cultural” e os “estudos de memória”, nos subcapítulos seguintes será aprofundado o conceito de “Memória Coletiva” de Maurice Halbwachs e apresentados os conceitos de “Lugares de Memória” de Pierre Nora, e de “Tradição Seletiva” de Raymond Williams. Assim, espera-se no capítulo seguinte conseguir analisar com mais objetividade e clareza o livro *Chronicles, Volume One* de acordo com estes conceitos.

2.1 Maurice Halbwachs e a Memória Coletiva

Nascido em Reims, na França, no ano de 1877, Maurice Halbwachs é um dos principais nomes dos estudos de memória. Tendo se graduado em filosofia em 1901 na *École Normale Supérieure* em Paris e depois feito doutorado em direito e artes, Halbwachs teve em seus estudos uma grande influência do sociólogo Émile Durkheim e a teoria da “representação coletiva” (Marcel e Mucchielli, 2008), o que ficou evidente em seu primeiro trabalho sobre memória intitulado *Les Cadres sociaux de la mémoire* [*Os Quadros Sociais da Memória*], publicado em

1925, onde Halbwachs propôs a ideia de que as memórias individuais são moldadas e ligadas aos contextos e pontos de vista socioculturais.

A grande contribuição de Maurice Halbwachs veio com o livro *La Mémoire collective*, publicado postumamente em 1950, onde o conceito de “memória coletiva” é aprofundado. Nesta obra, Halbwachs (1980) explica que nossas memórias são coletivas, mesmo as lembranças pessoais, pois elas podem ser lembradas por outras pessoas. Ou seja, é possível que as pessoas com quem um indivíduo se relaciona possam ter lembranças dele que ele mesmo não guardou, mas que a partir dos seus relatos acaba se lembrando. Desta forma, pode-se entender a memória como algo que é sempre construído coletivamente, já que as ideias e os modos de pensar são um reflexo dos grupos em que as pessoas estão inseridas e também das informações que são consumidas.

Hence, a person returning home by himself has undoubtedly spent some time 'all alone', as the saying goes. But he has been alone in appearance only, because his thoughts and actions during even this period are explained by his nature as a social being and his not having ceased for one instant to be enclosed within some group. (Halbwachs, 1980: p.34)

Assim, quando se trata de evocar uma lembrança, é preciso olhá-la com o ponto de vista de então, levando em conta o grupo e o contexto social em que estava inserido o agente invocador, para se situar dentro de uma ou mais correntes de pensamento coletivo. Porém, mesmo pertencendo a um mesmo grupo, isso não quer dizer que todas as testemunhas de um acontecimento compartilhem da mesma “visão” acerca dos fatos a serem lembrados, já que às vezes “uma massa sólida de lembranças fictícias é adicionada às lembranças reais” (Halbwachs, 1980, p. 25).

Quando um indivíduo esquece as lembranças de um período de sua vida, também se esquece das pessoas que o rodeavam. Isso acontece quando não há mais uma relação com essas pessoas; desta forma, as lembranças vão-se tornando cada vez mais desfocadas, já que não podem ser compartilhadas (Halbwachs, 1980). Mas quando duas pessoas que estiveram

separadas por um certo tempo se encontram e esquecem as barreiras que as separam no presente, elas podem voltar a estabelecer uma conexão através das lembranças do passado.

Entretanto, “a memória coletiva não explica todas as nossas lembranças e, talvez, ela não explique por si mesma a evocação de qualquer lembrança.” (Halbwachs, 1980: p. 34). Pois mesmo com a intervenção na memória de imagens, ideias e informações tiradas dos meios sociais em que estamos inseridos, há na base de toda lembrança uma consciência individual, a que Halbwachs chamou de “intuição sensível”, que permite distinguir as percepções provenientes do pensamento social. Isso acontece porque há uma oposição entre dois níveis de memória: individual e coletiva.

Enquanto o primeiro envolve a memória no sentido cognitivo e também no âmbito das lembranças pessoais, o segundo trata a memória simbolicamente, de forma que as práticas coletivas se voltam para a construção de um passado que é partilhado entre as pessoas (Erll, 2008). Assim, é a memória coletiva que gera a falsa impressão de pensarmos livremente, já que cedemos com facilidade às informações que são absorvidas a partir das interações sociais, que podem ter um grau de afinidade mais intenso ou mais fraco dependendo das ideias, das reflexões, dos sentimentos e das paixões dentro de um grupo (Halbwachs, 1980).

Há a salientar que, ao passo que a memória coletiva facilita a recordação de fatos e informações que são de domínio comum, as lembranças pessoais, a nível da memória individual, são mais difíceis de evocar, já que interessam apenas ao indivíduo (Halbwachs, 1980). Porém, apesar de não terem uma importância significativa para o meio comum, há certas lembranças de acontecimentos pessoais que carregam uma relevância na vida do indivíduo que podem ser compartilhadas com outras pessoas ou não.

Portanto, pode dizer-se que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e este ponto de vista muda conforme o lugar que o sujeito ocupa e também a partir das relações que mantém com outros meios. Logo, não há como fugir das influências de natureza social, já que até mesmo a sucessão de lembranças do âmbito pessoal é produzida a partir das relações com os vários meios coletivos, que se transformam não só à parte, mas também de forma conjunta (Halbwachs, 1980). Assim, as lembranças pessoais são resultado de elementos

separados e com características diversas, sendo um erro considerá-las isoladas ou fechadas. Um indivíduo pode evocar o próprio passado através das lembranças dos outros, se apoiando em pontos de referência externos que são fixados pela sociedade.

Entretanto, a memória individual não pode funcionar sem palavras e ideias, instrumentos estes que o indivíduo empresta para construir uma imagem coerente do passado (Marcel e Mucchielli, 2008). Assim, por participar de duas espécies de memória, frequentemente a memória individual e a coletiva de um indivíduo se misturam, principalmente quando ele utiliza a memória coletiva para confirmar ou preencher lacunas de sua memória individual, assimilando e incorporando o que vem do exterior. Porém, mesmo envolvendo as memórias individuais, a memória coletiva não se assimila com elas, pois tem uma evolução própria, que é independente das memórias individuais, que são limitadas pelo espaço e pelo tempo (Halbwachs, 1980).

Assim, a partir da ideia de memória individual e coletiva, Halbwachs (1980) concebe dois outros tipos de memória: a biográfica e a histórica. Segundo Halbwachs, a memória biográfica se apoia na memória histórica, pois a história de um indivíduo faz parte da história em geral, ao mesmo tempo que a memória histórica é mais ampla que a biográfica. Porém, a memória histórica representa o passado de forma esquematizada e na perspectiva da cultura dominantes, diferente da memória biográfica que apresenta um quadro com mais densidade, já que possibilita ter mais detalhes e nuances de um certo período de tempo.

É possível, também, emprestar memórias. Assim, apesar de um indivíduo não ter participado de um evento do passado, ele tem na memória um conhecimento acerca dos fatos históricos que foi formado a partir da leitura, das palavras de outras pessoas, dos meios de comunicação, e das recordações que se preservaram ao longo do tempo. Para Halbwachs, esses sinais se manifestam através de “Nomes próprios, datas, fórmulas resumindo uma longa sequência de detalhes, anedotas ou citações ocasionais que são os epitáfios desses eventos passados, tão breves, gerais e sem significado quanto a maioria das inscrições em lápides.” (Halbwachs, 1980: p.52).

Desta forma, os fatos históricos como norteadores da memória acabam tendo como efeito a divisão do tempo tal qual em um relógio ou em um calendário, sendo que a vida real flui

em um movimento contínuo. Isso porque o tempo social é exterior às durações vividas pela consciência. Assim, quando se olha para os eventos passados, é possível organizá-los dentro das divisões do tempo coletivo. Mas por virem de fontes externas, estas divisões temporais acabam por ser impostas às memórias individuais (Halbwachs, 1980).

A vida acontece na superfície dos corpos sociais, acompanhando as suas alterações e também causando distúrbios. Por isso, um evento só entra na linha de acontecimentos históricos passado um certo tempo. Desta forma, só é possível conectar momentos da vida individual com acontecimentos nacionais apenas depois de eles terem ocorrido. Assim, datas e eventos que têm um valor a nível nacional, podem ser vistos pelo indivíduo como referências externas as quais pode utilizar para situar sua vida dentro de uma linha de tempo (Halbwachs, 1980).

Posto isso, Halbwachs faz uma distinção entre história escrita e história vivida. Enquanto a história escrita faz um retrato abstrato e artificial do meio social, a história vivida forma um retrato natural e vivo, que pode ser utilizado como apoio para um pensamento que busca conservar e reencontrar a imagem de um passado (Halbwachs, 1980). Porém, estes retratos sofrem mudanças constantes, já que “a lembrança é, em grande medida uma reconstrução do passado que conta com a ajuda de dados emprestados do presente e, em além disso, é preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.” (Halbwachs, 1980: p. 69).

O lado social, ou histórico, da memória a nível do passado pessoal é muito mais extenso do que se pode imaginar. Pelo fato de um indivíduo ter estado em contato com adultos desde sua infância, ele tem alguns jeitos de recuperar e tornar mais claras aquelas memórias que poderiam se perder sem este contato. Ou seja, um indivíduo pode ter uma lembrança de infância que, na verdade, é uma representação dos depoimentos e histórias de seus familiares, não sendo, portanto, uma memória pessoal direta (Halbwachs, 1980).

Acontece que as memórias se misturam. Assim, mesmo sem se lembrar de um dia específico, um indivíduo pode se lembrar de um período de sua vida. Portanto, pode-se dizer que a lembrança de período da vida pode ser entendida como o conjunto de lembranças dos dias desse período (Halbwachs, 1980). Desta maneira, à medida que os anos vão passando, os

acontecimentos passados serão lembrados de forma conjunta, e embora uma ou outra lembrança possa ser rememorada claramente, há elementos em sua composição que não poderão ser distinguidos separadamente. O que se vê são imagens flutuantes e incompletas que podem ter sido reconstruídas a partir de relatos ou depoimentos. Porém, é possível fazer um retrato a partir de reflexões pessoais e lembranças familiares, de forma que a lembrança se torna uma imagem ligada a imagens genéricas trazidas do passado (Halbwachs, 1980).

Portanto, a memória coletiva não é igual à memória histórica nem à história em si que, para Halbwachs (1980), é a compilação dos fatos mais notáveis da memória humana, que podem ser lidos em livros e aprendidos nas escolas. Mas enquanto a história trabalha em preencher uma lacuna entre um passado que não existe mais e o presente através da recuperação dos fatos, a memória coletiva entende o passado como algo contínuo que ainda vive na memória de um grupo limitado no espaço e no tempo. Só é possível preservar a memória sobre um período, ou uma sociedade, ou uma pessoa, enquanto as testemunhas que detêm as lembranças sobre um passado específico ainda estão vivas. Sendo assim, as lembranças só permanecem salvas quando são fixadas na escrita, que permanece mesmo quando as pessoas morrem, e com elas, suas memórias e pensamentos. (Halbwachs, 1980).

2.2 Pierre Nora e os Lugares de Memória

Membro da terceira geração da Escola de *Annales*, o historiador Pierre Nora é outro grande nome dos estudos de memória. Nascido em 1931 em Paris, Nora deu uma nova perspectiva acerca da história e da memória com a obra *Lieux de mémoire* [*Lugares de Memória*], publicada em 1984, onde Nora, junto a outros colegas, tenta localizar os “lugares de memória” que formam a identidade nacional da França. Desta forma, a memória para Nora é o que faz as representações imaginárias e os acontecimentos históricos ocuparem lugares simbólicos e formarem a identidade cultural e social da França. Assim, Nora escreve a história da França através da memória, mostrando como ela é responsável por criar comunidades e

identidades sociais, e também como o desaparecimento de tradições vivas impacta a consciência acerca do passado (Kritzman, 1996).

Para compreender as formas mais típicas de símbolos e mitologias nacionais da França, Nora apresenta o conceito de “lugar de memória”, que é definido por ele como “qualquer entidade significativa, de natureza material ou imaterial, que por força da vontade humana ou do trabalho do tempo se tornou um elemento simbólico do patrimônio memorial de qualquer comunidade (...)” (Nora, 1996: p. xvii). Assim, o conceito de “lugar de memória” possibilitou o surgimento de novas perspectivas acerca do passado, ajudando a constituir uma história simbólica melhor representada do que a da história tradicional (Nora, 1996).

The new importance of memory and the search for the *lieux* that embody it, the return to our collective heritage and focus on the country's shattered identities, are inscribed in this new constellation. This transition from one type of national consciousness to another, this shift from one model of the nation to another, is what underlies this project and gives it meaning. (Nora, 1996: p. xxiii)

Desta forma, o estudo dos lugares de memória é visto por Nora (1996) como uma resposta a este novo ponto de virada da história, que, por conta do tradicionalismo, só focava em assuntos que eram familiares a todos. Por isso, Nora (1996) colocou a história da memória como sendo uma história com um olhar mais crítico e com melhores ferramentas. Assim, a história nacional que até então era dividida em três formas, ganhou uma quarta. A primeira forma buscava integrar os fatos imateriais e materiais de maneira orgânica, a segunda forma queria testar a tradição nacional utilizando-se dos documentos de arquivo, já a terceira forma utilizava-se dos resultados das ciências sociais para caracterizar os vários estágios e níveis da duração do tempo (*durée*). Com esta quarta forma apresentada por Nora (1996), a história poderia ser lembrada e escrita a partir de múltiplas vozes.

(...) Adopting such a view opens the way to a new kind of history: a history less interested in causes than in effects; less interested in actions remembered or even commemorated than in the traces left by those

actions and in the interaction of those commemorations; (...) less interested in "what actually happened" than in its perpetual reuse and misuse, its influence on successive presents; less interested in traditions than in the way in which traditions are constituted and passed on. In short, a history that is neither a resurrection nor a reconstitution nor a reconstruction nor even a representation but, in the strongest possible sense, a "rememoration"—a history that is interested in memory not as remembrance but as the overall structure of the past within the present: history of the second degree. (Nora, 1996: p. xxiv)

Sendo assim, Nora (1984) chama de “aceleração da história” a interrupção do equilíbrio entre passado e presente causada pelo desaparecimento de uma percepção acerca do passado. Mas o que ainda resta das experiências do passado, permanece vivo no âmbito da tradição, dos costumes, das repetições e por meio do sentimento histórico. Para Nora (1984), a consciência é moldada pela sensação de que certos acontecimentos ou eventos estão terminados e por isso fala-se de memórias. Porém, a sensação de ruptura do passado está ligada a uma sensação de ruptura na memória, que pode ter como efeito despertar uma curiosidade pelos lugares onde a memória está cristalizada, gerando assim uma percepção residual de continuidade. Portanto, “há locais de memória porque não há mais meios de memória, conjunturas onde a memória é uma parte real da experiência cotidiana” (Nora, 1984: p. 1).

Por conta da “aceleração histórica”, existe uma separação entre “memória verdadeira”, que é um tipo de memória inviolada incorporada por sociedades arcaicas e que desapareceu em segredo com elas, e a “história”, que é a forma como as sociedades modernas, em constante mudança, organizam o passado para não o esquecer. Também, há uma separação entre “memória integrada”, que é uma memória sem passado que recicla uma herança ancestral, e a “nossa forma de memória, que nada mais é do que história, uma questão de peneirar e classificar” (Nora, 1984: p. 2).

Entretanto, apesar de próximas, memória e história podem ser vistas como conceitos opostos. A memória é um fenômeno do presente, algo que vive em constante mudança e está

presente nas sociedades, de forma individual, coletiva e plural. A história pertence a todos e tem uma função universal, sendo uma representação do passado, uma reconstrução problemática e incompleta do que já foi, um trabalho intelectual feito a partir da análise e da crítica dos discursos. Essa oposição faz com que a história, e seu trabalho de deslegitimar o passado, veja de forma suspeita a memória (Nora, 1984).

Assim, para Nora (1984) o que define a importância do estudo dos lugares de memória é a sua intersecção entre a historiografia, que é o estudo da história enquanto prática, e a história, que é o fim da tradição da memória. Juntas, a historiografia e a história possibilitam analisar as ferramentas básicas da pesquisa histórica e os símbolos que definem uma memória, como bibliotecas, museus e celebrações. Logo, os “lugares de memória” surgem como vestígios de uma consciência que sobrevive em uma história que renunciou à memória e agora a solicita. Os “lugares de memória” existem porque não há memória espontânea, logo, para não serem varridos pela história, a memória precisa de meios pelos quais possa ser lembrada (Nora, 1984). A isso, Nora dá o nome de “memória arquivo”.

The less memory is experienced from within, the greater its need for external props and tangible reminders of that which no longer exists except qua memory—hence the obsession with the archive that marks an age and in which we attempt to preserve not only all of the past but all of the present as well. The fear that everything is on the verge of disappearing, coupled with anxiety about the precise significance of the present and uncertainty about the future, invests even the humblest testimony, the most modest vestige, with the dignity of being potentially memorable. (Nora, 1984: p. 8).

Porém, quando a memória passa da história para a psicologia, do social para o individual, estabelece-se uma nova relação entre o indivíduo, a memória e a história, pois a partir de sua relação com o passado, um indivíduo molda o seu futuro, de forma que a memória influencia seus comportamentos. Assim, é através da “memória dever” que um indivíduo descobre suas raízes, aprofunda relações com um grupo, e se torna fonte de identidade, pois

lembrar torna-se para além de uma forma de pertencimento, um compromisso. Mas quanto menos coletiva for a memória, maior será a necessidade dos indivíduos de a carregar (Nora, 1984).

Além da “memória arquivo” e da “memória dever”, Nora (1984) apresenta a “memória alienada”, que é a sensação de descontinuidade que um indivíduo sente ao estudar sua relação com o passado através de obras históricas. Essa descontinuidade acontece quando o passado é visto como algo distante, de forma que a relação com o passado reside entre o inacessível e o abolido. Assim, a tendência é criar uma perspectiva alienada do passado por meio de uma seleção de elementos que possibilitem a sua visualização.

Posto isso, é preciso reforçar que na falta da intenção de memória, os lugares de memória se tornam lugares de história. Portanto, para existirem, os lugares de memória são constituídos a partir de três características específicas que coexistem: material, simbólico e pedagógico. Assim, um lugar de memória precisa ocupar um espaço na demografia social, através de monumentos, praças e museus; ser um lugar ritual que proporcione as condições básicas para uma experiência simbólica; e também preservar pedagogicamente a memória, como os livros (Nora, 1984).

For although it is true that the fundamental purpose of a *lieu de memoire* is to stop time, to inhibit forgetting, to fix a state of things, to immortalize death, and to materialize the immaterial (just as gold, they say, is the memory of money)—all in order to capture the maximum possible meaning with the fewest possible signs—it is also clear that lieux de memoire thrive only because of their capacity for change, their ability to resurrect old meanings and generate new ones along with new and unforeseeable connections (that is what makes them exciting). (Nora, 1984: p. 15).

Assim, diários pessoais e livros de memória podem ser considerados como lugares de memória porque têm a função de instruir e preservar uma memória. Segundo Nora (1984), um escritor de memórias deve estar ciente de outras memórias, de forma que ele consiga identificar

sua história individual dentro de uma história mais geral, tornando seu raciocínio pessoal mais ligado à racionalidade pública. Também, sobre retratar os “grandes eventos” de uma vida, Nora (1984) escreve que há dois tipos de eventos de grandeza. Há aqueles eventos que quando acontecem não têm a atenção devida na época por serem menores, mas que posteriormente ganham importância ao se mostrarem como sinais da ruptura entre o passado e o novo, e há os eventos que ganham uma importância simbólica enquanto ainda estão acontecendo.

2.3 Raymond Williams e a tradição seletiva

No capítulo “The Analysis of Culture”, do livro *The Long Revolution* (1961), o sociólogo inglês Raymond Williams define a teoria da cultura como “the study of relationships between elements in a whole way of life” (p.63). Por isso, para Williams (1961), uma boa teoria da cultura precisa levar em conta as três categorias de cultura já apresentadas anteriormente: a cultura ideal, que preza por valores universais absolutos, a cultura documental, que é o registro intelectual ou imaginativo que contém o pensamento e a experiência humana, e a cultura social, que é a cultura como um modo de vida que se expressa através de valores e ideias nas artes, nas instituições, nos sistemas de produção e nas relações interpessoais do cotidiano.

Essas três categorias têm uma grande importância para a “Análise da Cultura” que, segundo Williams (1961), é “o esclarecimento dos significados e valores implícitos e explícitos em um determinado modo de vida, uma determinada cultura” (p. 57, tradução própria). Para realizar esta análise, é preciso ter um senso histórico crítico que possibilite analisar um trabalho intelectual e criativo levando em conta as sociedades e tradições em que está inserido e também analisar os elementos que constituem um modo de vida.

O grande desafio de se estudar um período passado é a falta de percepção acerca da verdadeira sensação da vida em um lugar e tempo específico que se revela na combinação de uma atividade específica com um modo de viver e de pensar. Assim, Williams (1961) escreve sobre os “padrões de cultura”, que são uma seleção de atividades e interesses de alto valor que organizam um “estilo de vida”. E mesmo com a possibilidade de conceber uma representação

abstrata do passado através desses “padrões”, a experiência real é um elemento essencial para uma melhor compreensão de um estilo de vida anterior.

Assim, Williams (1961) chama de “estrutura do sentir” a cultura de um período, que pode ser entendida como o resultado da interação entre elementos que formam uma organização geral. O que chama a atenção na ideia de estrutura do sentir é o fato de ela não pode ser aprendida, e por isso, mesmo que um indivíduo passe adiante a sua vivência, as gerações seguintes, por terem sua própria estrutura do sentir, não a compreenderão completamente. Isso evidencia a importância da cultura documental como uma tentativa, tanto quanto possível, de preservar uma estrutura do sentir quando seus portadores não estão mais vivos. (Williams, 1961).

Mas para compreender melhor a vida do passado, Williams (1961) divide a cultura em três níveis: “Existe a cultura vivida em um determinado tempo e lugar, totalmente acessível apenas para aqueles que vivem naquele tempo e lugar. Existe a cultura registrada de todo tipo, desde a arte até os fatos mais cotidianos: a cultura de uma época. Existe também, como fator de ligação entre a cultura atual e as culturas da época, a cultura da tradição seletiva.” (Williams, 1961; p. 66, tradução própria). Aqui, as divisões feitas por Williams entre cultura “registrada” e “vivida” vão ao encontro dos conceitos apresentados anteriormente de história “escrita” e “vivida” de Halbwachs, em que uma faz um retrato abstrato e artificial, e a outra um retrato concreto e vivo, reforçando a ideia de que, apesar de suas limitações, ambas são peças importantes para chegar em uma representação do passado que torne possível sua análise.

Assim, mesmo não existindo mais, é possível estudar a cultura de um período através de seus registros, ainda que não se compreenda por completo o caráter social e o valor que é dado pela estrutura do sentir. A cultura vivida, ainda que não completamente acessível, é importante para a reconstrução histórica e para o desenvolvimento humano, pois por meio dela é possível nomear e firmar um período específico. Efectivamente, é preciso ter em mente que todo registro é absorvido por uma tradição seletiva que começa dentro do período em si. Assim, há coisas que geralmente são selecionadas por conta de sua importância e de seu valor, seja a nível individual ou coletivo, sendo essa seleção um reflexo da organização do período (Williams, 1961).

A sociedade faz seleções a partir de seus interesses de classe e econômicos, e também de correntes estéticas e de pensamento, de forma que a condição social do presente é determinante para a seleção contemporânea. Assim, o desenvolvimento da sociedade e o processo de mudança histórica se tornam os determinantes da tradição seletiva, de forma que a tradição cultural de uma sociedade tende a corresponder a seu sistema de valores e interpretações (Williams, 1961). Mas dentro da sociedade também é possível entender a tradição cultural como uma seleção contínua de práticas ancestrais que estabelece novas relações com o passado provocando uma mudança contemporânea.

Portanto, a tradição seletiva cria, em um primeiro nível, uma cultura humana geral. Em segundo nível, o registro histórico de uma sociedade em particular. E em terceiro nível, que é mais difícil de aceitar e avaliar, a rejeição de tudo aquilo que uma vez já foi a cultura vivida. Assim, a análise documental pode propiciar uma análise de uma cultura vivida de um período passado e também da organização social promovida pela tradição seletiva (Williams, 1961).

CAPÍTULO 3: DESCONSTRUINDO *CHRONICLES*, VOLUME ONE

3.1 A importância da análise documental

Uma das principais ferramentas da história e das ciências sociais é o documento, de forma que "tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho é considerado como documento ou 'fonte', como é comum dizer atualmente"(Cellard, 2010: p. 296). No livro *História e Memória*, publicado em 1988, o historiador Jacques Le Goff coloca os monumentos e os documentos como duas formas materiais de memória coletiva. Para Le Goff, o “monumento” é um sinal do passado, e que desde a antiguidade romana se divide em obras comemorativas, sejam elas arquiteturas ou esculturas, e monumentos funerários que têm como objetivo perpetuar a recordação de uma pessoa. Já o “documento”, cujo termo é derivado da palavra em latim “*docere*” que significa “ensinar”, evoluiu ao longo dos séculos até significar “prova”, principalmente no vocabulário legislativo. Mas foi só no início do século XIX que o termo documento ganhou o significado moderno de “testemunho histórico” (Le Goff, 1988).

Inicialmente os documentos eram sobretudo textos, mas com o surgimento da Escola de *Annales* houve a necessidade de ampliar a noção de “documento”, de forma a fazer história utilizando ilustrações, sons, imagens, filmagens e outras formas de registro. Com esse alargamento na noção de “documento”, os anos 1960 ficaram marcados pela revolução documental, em que o interesse da memória coletiva e da história não está mais focado exclusivamente nas grandes personalidades ou nos grandes acontecimentos históricos, mas sim nas “massas dormentes” (Le Goff, 1988).

A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação: em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua. Tomam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo corpus, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. (Le Goff, 1988: p. 468)

Apesar de estar ligado à memória coletiva e de ser transformado em dado pela história tradicional, o documento deve ser submetido à crítica e à discussão para que se possa compreender sua função e também seus problemas na transmissão de informações do passado para as gerações futuras. Assim, a partir da análise e da crítica, é possível perceber novas relações entre “documento” e “monumento”.

Desta forma, Le Goff (1988) utiliza a ideia do medievalista Paul Zumthor³ de que um documento é transformado em monumento quando utilizado pelo poder. Mas, ao contrário de Paul Zumthor, que não reconhece todo documento como um monumento, Le Goff defende que o dever principal de um historiador é fazer “a crítica do documento, qualquer que ele seja, enquanto monumento” (p. 470), já que o documento é um produto da sociedade fabricado de acordo com as relações de forças que detêm o poder. Assim, “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.” (Le Goff, 1988: p. 470).

As condições em que o documento foi produzido tornam possíveis múltiplas leituras, sendo a sua desconstrução por meio da crítica uma forma de colocar em evidência o seu caráter monumental. Assim, analisando internamente o documento percebe-se que os seus elementos são resultado das condições históricas e culturais que formam uma intencionalidade inconsciente, e que cabe ao pesquisador compreender através da extração e da seleção dos conjuntos de dados do passado para atribuir a eles um valor de testemunho levando em conta a posição social na época e a organização mental (Le Goff, 1988) do autor do documento a ser analisado.

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que

³ Ver a obra “Document et Monument. À propos des textes les plus anciens en langue française”, *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 97, 1960, pp. 5-19.

ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. (Le Goff, 1988: p. 468)

Sendo assim, é importante deixar de lado a ingenuidade e ter em mente a dualidade do documento, que pode ser verdadeiro e falso ao mesmo tempo. Para Le Goff (1988), o monumento é uma montagem e é preciso desconstruí-la e analisá-la para compreender a produção dos documentos-monumentos. Porém, essa compreensão não pode ser atingida por meio de uma única abordagem crítica ou de uma visão isolada, mas sim de múltiplos modos, de forma que o documento seja entendido como parte de um conjunto de monumentos que colaboram com a história como um todo.

Portanto, ao tratar o documento escrito como fonte dentro da dimensão do tempo é possível realizar algumas reconstituições do passado e também a compreensão social que possibilita analisar o processo de amadurecimento e evolução de pessoas, grupos, conhecimentos e comportamentos. Pelo fato de o pesquisador se relacionar apenas com o documento, uma das vantagens da análise documental na coleta de dados é a ausência da influência das interações, acontecimentos ou comportamentos pesquisados. Mas por envolver uma relação apenas entre pesquisador e documento, é preciso ter um forte domínio sobre as informações a serem analisadas (Cellard, 2010).

3.2 Analisando as crônicas de Dylan

Antes de tudo é preciso fazer algumas considerações preliminares antes de partir para a análise documental da obra. É preciso levar em conta que, apesar de se tratar de um livro onde o autor narra vários acontecimentos de sua vida, existe uma distância temporal entre os episódios vividos e a sua escrita, de forma que os fatos descritos precisam ser analisados com cautela, uma

vez que eles sofrem deformações com o passar do tempo. Também, como já foi dito, é preciso ter em mente que Bob Dylan é conhecido por muitas vezes alterar sua própria história. Logo, para a análise dos capítulos serão abordados os trechos onde Dylan discorre sobre os lugares e as pessoas que foram importantes para seu amadurecimento artístico e também suas percepções pessoais acerca da cada época, de forma a montar um breve panorama acerca destes momentos de sua vida que possibilite compreender como a memória atua.

Capítulo um: Destino Assinado

O primeiro capítulo de *Chronicles, Volume One* funciona como uma introdução ao universo de Dylan. A partir de suas lembranças, Dylan reconstrói o espírito da Nova Iorque de 1961 e sua cena musical a partir das pessoas e dos lugares que ele frequentava, de forma a não só deixar refletir a sua percepção enquanto indivíduo inserido nesse ambiente, como também o contexto histórico pelo qual os Estados Unidos estavam passando. Assim, nos primeiros parágrafos do referido capítulo, Dylan conta como Lou Levy, chefe da Leeds Music Publishing, o levou para o estúdio *Pythian Temple*, onde Bill Haley and His Comets gravaram "Rock Around The Clock", e em seguida para o famoso restaurante de Jack Dempsey na Broadway, a quem foi apresentado como um compositor. Em seguida Dylan revela que este passeio com Lou Levy aconteceu depois de ele ter assinado um contrato com a Leeds Music, e que o grande responsável por este acontecimento especial foi John Hammond da Columbia Records.

Seguidamente, Dylan relata o momento em que foi fazer uma gravação no escritório de Lou Levy, que Dylan reconstrói a partir dos elementos que a compunham, de modo a apresentar ao leitor a imagem de um ambiente de gravadora no início dos anos 1960:

The room was cluttered—boxes of sheet music stacked up, recording dates of artists posted on bulletin boards, black lacquered discs, acetates with white labels scrambled around, signed photos of entertainers, glossy portraits—Jerry Vale, Al Martino, The Andrews Sisters (Lou was married to one of them), Nat King Cole, Patti Page, The Crew Cuts—a couple of

console reel-to-reel tape recorders, big dark brown wooden desk full of hodgepodge. (Dylan, 2004; p.4)

Dylan fala, depois, sobre a história e a importância de John Hammond para a música norte americana:

John was John Hammond, the great talent scout and discoverer of monumental artists, imposing figures in the history of recorded music—Billie Holiday, Teddy Wilson, Charlie Christian, Cab Calloway, Benny Goodman, Count Basie, Lionel Hampton. Artists who had created music that resonated through American life. He had brought it all to the public eye. Hammond had even conducted the last recording sessions of Bessie Smith. He was legendary, pure American aristocracy. (Dylan, 2004; p.4 e 5)

Assim, Dylan escreve sobre Hammond e a Columbia Records com entusiasmo, já que ter assinado um contrato com ele e aquela gravadora foi um acontecimento de grande importância e que no momento pareceu “inacreditável”. Dylan conta que a “Columbia was one of the first and foremost labels in the country” (Dylan, 2004; p. 5), em uma época em que a música folk era considerada de segunda categoria e apenas as pequenas editoras a lançavam, enquanto as grandes editoras eram voltadas à elite, à música pasteurizada (música ligeira comercial). Sob essa perspectiva de “divisão” de estilos musicais, Dylan explica que não teria tido nenhuma condição de se estabelecer se não fosse por John Hammond.

But John was an extraordinary man. He didn't make schoolboy records or record schoolboy artists. He had vision and foresight, had seen and heard me, felt my thoughts and had faith in the things to come. He explained that he saw me as someone in the long line of a tradition, the tradition of blues, jazz and folk and not as some newfangled wunderkind on the cutting edge. Not that there was any cutting edge. Things were pretty sleepy on the Americana music scene in the late '50s and early '60s. Popular radio was sort of at a standstill and filled with empty pleasantries.

It was years before The Beatles, The Who or The Rolling Stones would breathe new life and excitement into it. What I was playing at the time were hard-lipped folk songs with fire and brimstone servings, and you didn't need to take polls to know that they didn't match up with anything on the radio, didn't lend themselves to commercialism, but John told me that these things weren't high on his list and he understood all the implications of what I did. (Dylan, 2004; p. 5 e 6)

Dylan não escreve sobre a Columbia Records e John Hammond com entusiasmo à toa. Tanto a gravadora quanto o executivo foram significativos para o desenvolvimento da música americana na primeira metade do século XXI. A Columbia Records, fundada em 1889, já era em 1961 a maior gravadora dos Estados Unidos (Sounes, 2011), sendo a responsável por vários avanços tecnológicos no que se trata de música analógica e também por ter ajudado a consagrar artistas como Frank Sinatra, Miles Davis e Dave Brubeck. Além disso, no início dos anos 1960, John Hammond já era considerado o maior executivo musical de Nova Iorque, sendo um dos impulsionadores da nova cena folk ao contratar, pela Columbia, a maior gravadora dos Estados Unidos em 1961, os principais cantores e cantoras do Greenwich Village, entre eles Bob Dylan. Portanto, este relato carrega a intenção de fortalecer dentro da memória coletiva a figura de John Hammond e a importância histórica da Columbia Records dentro da formação da música norte-americana.

Também, percebe-se que Dylan utiliza o aparecimento dos Beatles, dos The Who e dos Rolling Stones, como um marcador temporal dentro do desenvolvimento da cena musical dos Estados Unidos, como se depois da invasão britânica, em 1963, o cenário da música tivesse sido renovado. Assim, Dylan escreve sobre o início dos anos 1960 a partir da memória biográfica que, segundo Halbwachs (1980), trata de utilizar eventos históricos para organizar sua história como indivíduo, de forma a dar densidade e uma sensação de continuidade dentro de seu relato, uma vez que Dylan diz ter sido colocado por Hammond como um artista que vinha de uma linha tradicional.

Isso evidencia que, como foi dito, a vida se desenvolve na superfície dos corpos sociais, uma vez que acompanha suas alterações e seus distúrbios. Desta forma, pode-se entender a invasão da música britânica no início dos anos 1960 como um marco que só entrou na linha de acontecimentos históricos depois de um certo tempo. Assim, ao olhar para o passado, Dylan conecta momentos da sua vida particular com acontecimentos nacionais, e até internacionais, que ganharam um valor simbólico com o passar dos anos, e que se tornaram referências externas que auxiliam a situar sua vida dentro de uma linha de tempo.

Mais adiante, Dylan narra sua chegada em Nova Iorque e conta quais eram seus objetivos na cidade:

I was there to find singers, the ones I'd heard on record—Dave Van Ronk, Peggy Seeger, Ed McCurdy, Brownie McGhee and Sonny Terry, Josh White, The New Lost City Ramblers, Reverend Gary Davis and a bunch of others—most of all to find Woody Guthrie. New York City, the city that would come to shape my destiny. Modern Gomorrah. I was at the initiation point of square one but in no sense a neophyte. (Dylan, 2004; p. 9)

Aqui é possível perceber que Dylan chegou a Nova Iorque naquela época já com um sentimento de pertencimento a um grupo social específico, no caso a cena folk, que estava conquistado espaço entre os jovens e cujo expoente máximo era Woody Guthrie, o que lhe permitiu anos depois, ao escrever este relato, reconstruir a organização cultural daquele período. Isso reflete o que Raymond Williams chamou de “tradição seletiva”, onde houve na época vivida uma seleção de valores e produtos culturais que, anos mais tarde, se mostrou como uma cultura e um registro histórico específico deste período tornado presente na narrativa de Dylan.

Assim, tendo em mente a cena musical pela qual procurava, Dylan segue o capítulo descrevendo os principais locais do Greenwich Village (Anexo 1) onde se encontravam os artistas da cidade, como o Café Wha? (Anexo 2) e o Gaslight. Estes dois lugares em específico

foram essenciais para que Dylan conhecesse os cantores que admirava e outros desconhecidos. Por isso, Dylan trata de descrever como era o ambiente destes lugares:

The Café Wha? was a club on MacDougal Street in the heart of Greenwich Village. The place was a subterranean cavern, liquorless, ill lit, low ceiling, like a wide dining hall with chairs and tables—opened at noon, closed at four in the morning. (Dylan, 2004; p. 9)

Já sobre o Gaslight, Dylan fala sobre ele atribuindo-lhe maior destaque, já que se tratava de uma discoteca diferente das outras e também por ser o lugar onde o músico Van Ronk se apresentava.

“Van Ronk worked at the Gaslight, a cryptic club—had a dominant presence on the street, more prestige than anyplace else. It had mystique, a big colorful banner out front and paid a weekly wage. Down a flight of stairs next to a bar called the Kettle of Fish, the Gaslight was non-booze but you could bring a bottle in a paper bag. It was shut down in the day and opened early in the evening with about six performers that rotated throughout the night, a closed drawn circle that an unknown couldn’t break into. There weren’t any auditions. It was a club I wanted to play, needed to.” (Dylan, 2004; p. 15)

Através dessas representações escritas, Dylan faz com que estes dois clubes se tornem lugares simbólicos por terem formado a identidade cultural e social de Greenwich Village nos anos 1960, indo ao encontro da ideia de Lugares de Memória concebida por Pierre Nora (1996). Desta forma, Dylan cristaliza, por meio de sua escrita, a memória acerca das experiências do passado atribuindo-lhes um valor simbólico. Assim, por mais que o Gaslight tenha sido fechado em 1971 e o Café Wha? tenha sofrido modificações ao longo dos anos, através dos relatos de Dylan não só a memória do que estes lugares foram permanece viva, como também a recordação do que Greenwich Village já foi.

Segundo Maurice Halbwachs (1980), as mudanças urbanas inevitavelmente afetam o indivíduo, que sente uma quebra de equilíbrio dentro do espaço que lhe obriga a se adaptar às alterações ocorridas. Porém, mesmo com as mudanças, o sentimento de tradição de um lugar resiste na esfera coletiva. Para Halbwachs:

Any inhabitant for whom these old walls, rundown homes, and obscure passageways create a little universe, who has many remembrances fastened to these images now obliterated forever, feels a whole part of himself dying with these things and regrets they could not last at least for his lifetime. Such individual sorrow and malaise is without effect, for it does not affect the collectivity. In contrast, a group does not stop with a mere display of its unhappiness, a momentary burst of indignation and protest. It resists with all the force of its traditions, which have effect. (Maurice Halbwachs, 1980; p. 134)

No início dos anos 1960, a comunidade de Greenwich Village era a verdadeira representação da liberdade artística e pessoal. Segundo Robert Shelton, autor do livro *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan* (2011), a vivacidade do teatro *off-Broadway* e a cena musical insurgente faziam de Village um local onde o idealismo enfrentava o comercialismo, principalmente com a música folk que se colocava como dissidente da música tradicional e opositora ao rock'n roll. Desta forma, como explica Halbwachs (1980), os lugares têm um papel importante na memória coletiva, uma vez que Greenwich Village pode ser entendido como um local que, no passado, foi transformado por um grupo de pessoas e que, atualmente, sua imagem reflete a estrutura e a vida de uma sociedade que existiu.

A música folk era a forma como Dylan explorava o universo e isto era o que o destacava dos outros artistas de Greenwich Village. Outro local que foi fundamental para Dylan neste início de carreira foi o Folklore Center, a “cidadela da música folk americana”. Lá ele conheceu Izzy Young, o proprietário, com quem, na época, Dylan criou uma identificação.

Young was an old-line folk enthusiast, very sardonic and wore heavy horn-rimmed glasses, spoke in a thick Brooklyn dialect, wore wool slacks,

skinny belt and work boots, tie at a careless slant. His voice was like a bulldozer and always seemed too loud for the little room. Izzy was always a little rattled over something or other. He was sloppily good natured. In reality, a romantic. To him, folk music glittered like a mound of gold. It did for me, too. The place was a crossroads junction for all the folk activity you could name and you might at any time see real hard-line folksingers in there. Some people picked up their mail there. (Dylan, 2004; p. 19)

Izzy Young é lembrado por Dylan como um agitador cultural que ocasionalmente produzia concertos de música com autênticos artistas de folk e blues que se apresentavam no Town Hall ou em alguma universidade da cidade. Além disso, Dylan lembra que no Folklore Center de Young era possível encontrar discos com estilos diferentes de canções para ouvir, desde discos de folk esotérico até músicas militares da Guerra Civil, de country, gospel e assim por diante. Para Dylan, este era o lugar onde se poderia ter mais do que uma simples percepção do que trata a música folk. Portanto, a loja de Izzy Young era local de encontro de um grupo formado por pessoas com um mesmo interesse; portanto, este lugar tornou-se parte deste grupo tal como foi explicado por Maurice Halbwachs:

All these routines and remnants from the past require some sort of collective automatism for their explanation, an enduring rigidity in the thought of certain relationships of businessman and customer. These groups adapt slowly, and in many circumstances demonstrate an extraordinary capacity not to adapt. They long ago designed their boundaries and defined their reactions in relation to a specific configuration of the physical environment. The walls against which they have built their shops, the material framework enclosing them, and the roofs sheltering them have become integral parts of the group. (Maurice Halbwachs, 1980; p. 135)

Também, foi no Folklore Center que Dylan conheceu Dave Van Ronk, a quem até então só conhecia pelas músicas que tocavam no rádio e pelas apresentações no Gaslight. Sobre este encontro, Dylan escreve o seguinte:

(...) As he put the guitar down, I stepped over and put my hands on it and asked him at the same time how does someone get to work down at the Gaslight, who do you have to know? It's not like I was trying to get buddy-buddy with him, I just wanted to know.

Van Ronk looked at me curiously, was snippy and surly, asked if I did janitor work.

I told him, no, I didn't and he could perish the thought, but could I play something for him? He said, "Sure."

I played him "Nobody Knows You When You're Down and Out." Dave liked what he heard and asked me who I was and how long I'd been in town, then said I could come down about eight or nine in the evening and play a couple of songs in his set. That was how I met Dave Van Ronk. (Dylan, 2004; p. 21 e 22)

Portanto, a partir desses trechos, percebe-se que o Folklore Center era para Dylan um lugar de memória do folk, no sentido de que existia uma função simbólica e pedagógica promovida por Izzy Young através do acervo de discos, livros e revistas—e que atraía pessoas com interesse comum. Desta forma, o Folklore Center era um local onde os velhos significados ficavam imortalizados e novos eram gerados a partir de novas conexões. Mas com o fechamento da loja em Nova Iorque, em 1971, para ser aberta uma nova em Estocolmo, Dylan cristaliza suas memórias acerca do Folklore Center por considerar um lugar decisivo para o seu crescimento como artista e também para o desenvolvimento da cena folk de Greenwich Village.

Capítulo dois: À Descoberta

Após ter apresentado o cenário musical do início dos anos 1960 através da Columbia Records e de John Hammond, e a cena de Greenwich Village por meio de seus clubes, do Folklore Center e de pessoas como Dave Van Ronk e Izzy Young, Dylan segue neste segundo capítulo escrevendo sobre sua vida em Nova Iorque. Porém, neste capítulo Dylan conta como a cidade lhe propiciou, por meio das pessoas e de certos lugares, uma bagagem cultural que não seria possível adquirir em outro lugar. Assim, Dylan narra seu desenvolvimento partindo da perspectiva de um dos lugares onde morou em Nova Iorque.

I sat up in bed and looked around. The bed was a sofa in the living room and steam heat was rising out of the iron radiator. Above the fireplace, a framed portrait of a wigged colonial was staring back at me—near the sofa, a wooden cabinet supported by fluted columns, near that, an oval table with rounded drawers, a chair like a wheelbarrow, small desk of violet wood veneer with flip-down drawers—a couch that was a padded back car seat with spring upholstery, a low chair with rounded back and scroll armrests—a thick French rug on the floor, silver light gleaming through the blinds, painted planks accenting the rooflines. (Dylan, 2004; p. 25)

Para Maurice Halbwachs (1980), para se evocar uma lembrança é preciso olhá-la sob a perspectiva de então, levando em consideração o lugar e o contexto social em que estava inserida. Porém, com o passar do tempo a memória não lembra de todos os dias que compõem um certo período da vida, mas sim de uma imagem genérica, elaborada a partir da compilação de memórias do passado. Assim, é colocando-se dentro da perspectiva da imagem que Dylan tem do passado que ele narra o capítulo, de forma a reforçar sensação de estar vivendo neste lugar junto aos seus moradores, Ray Gooch e Chloe Kiel, que foram apresentados a Dylan por Paul Clayton, um cantor folk amigo de Van Ronk. Sobre Ray Gooch, Dylan escreveu o seguinte:

Ray was maybe ten years older than me—from Virginia—he was like an old wolf, gaunt and battle-scarred—came from a long line of ancestry

made up of bishops, generals, even a colonial governor. He was a nonconformist, a nonintegrator and a Southern nationalist. He and Chloe lived in the place like they were hiding out. Ray was like a character from out of some of the songs I'd been singing, someone who had seen life, done deeds and lived romances—had traipsed around, had a broad grasp of the country, its conditions. (Dylan, 2004; p. 26)

Já ao lembrar Chloe Kiel, Dylan a descreveu assim:

Chloe had red-gold hair, hazel eyes, an illegible smile, face like a doll and an even better figure, fingernails painted black. She worked as a hatcheck girl at the Egyptian Gardens, a belly-dancing dinner place on 8th Avenue—also posed as a model for Cavalier magazine. “I’ve always worked,” she said. They lived as husband and wife, or brother and sister, or cousins, it was hard to tell, they just lived here, that’s all. Chloe had her own primitive way of looking at things, always would say mad stuff that clicked in a cryptic way, told me once that I should wear eyeshadow because it keeps away the evil eye. (Dylan, 2004; p. 26)

Dylan morou em vários lugares diferentes em Nova Iorque, inclusive na casa de Dave Van Ronk, mas foi só no apartamento de Ray e Chloe que ele encontrou conforto e também acesso a conhecimentos que seriam fundamentais para sua formação enquanto compositor. Para Maurice Halbwachs (1980), os móveis, a decoração e a organização de um lar refletem os gostos das pessoas que ali vivem e também os laços que os prendem a vários grupos. Assim, a partir desta forte relação entre as pessoas e os lugares se evidencia um modo de vida que está inserido dentro de um grupo social. Neste sentido, partindo dos trechos selecionados acima, é possível perceber a memória coletiva atuando de duas formas. A primeira diz respeito à imagem que Dylan tem de Ray e Chloe por ter vivido com eles, e a segunda diz respeito ao local onde os três moraram juntos. Para Maurice Halbwachs (1980):

The group not only transforms the space into which it has been inserted, but also yields and adapts to its physical surroundings. It

becomes enclosed within the framework it has built. The group's image of its external milieu and its stable relationships with this environment becomes paramount in the idea it forms of itself, permeating every element of its consciousness, moderating and governing its evolution. This image of surrounding objects shares their inertia. It is the group, not the isolated individual but the individual as a group member, that is subject in this manner to material nature and shares its fixity. (Halbwachs, 1980: p.130)

Assim, o apartamento onde Dylan morava com Ray e Chloe é a imagem concreta da relação que os três desenvolveram a partir da convivência constante. Em seguida Dylan escreve um relato voltado às suas origens, onde informações sobre sua infância são apresentadas junto ao contexto histórico do mundo, como no seguinte trecho:

I was born in the spring of 1941. The Second World War was already raging in Europe, and America would soon be in it. The world was being blown apart and chaos was already driving its fist into the face of all new visitors. If you were born around this time or were living and alive, you could feel the old world go and the new one beginning. It was like putting the clock back to when B.C. became A.D. Everybody born around my time was a part of both. (Dylan, 2004; p. 28)

Desta forma, Dylan segue contando sobre seu pai que teve poliomielite e não pôde participar da guerra, de seus tios que serviram no exército, e de como foi fazer o ensino primário durante o período da guerra fria.

In 1951 I was going to grade school. One of the things we were trained to do was to hide and take cover under our desks when the air-raid sirens blew because the Russians could attack us with bombs. We were also told that the Russians could be parachuting from planes over our town at any time. These were the same Russians that my uncles had fought alongside only a few years earlier. Now they had become monsters who were

coming to slit our throats and incinerate us. It seemed peculiar. Living under a cloud of fear like this robs a child of his spirit. (Dylan, 2004; p. 29)

Se analisados sob o ponto de vista de Halbwachs, as recordações de Dylan sobre a Segunda Guerra Mundial, eles não constituem uma memória pessoal direta, mas sim lembranças de infância que são uma representação dos depoimentos e das histórias de seus familiares. As recordações sobre a guerra fria também constituem uma memória indireta, pois mesmo tendo vivido sua infância durante este período, boa parte das informações que ele tem a respeito desta época provém dos média e da memória de outros. Porém, Dylan transmite uma visão crítica do passado ao escrever que “viver sob uma nuvem de medo como essa rouba o espírito de uma criança” (p. 29). Isso mostra que a memória de Dylan passou por mudanças ao longo do tempo, já que, segundo Halbwachs (1980), “a lembrança é, em grande medida, uma reconstrução do passado que conta com a ajuda de dados emprestados do presente” (p.69).

Assim, Dylan reflete sobre como dentro do âmbito familiar e escolar a paranóia em relação aos comunistas fazia com que um sentimento de medo fosse instilado nas crianças, sem elas entenderem o que estavam temendo. Aqui fica evidente o pensamento de Dylan sobre aquilo que Raymond Williams (1961) chamou de “estrutura do sentir”, que é a cultura fruto da interação entre os elementos da organização geral de uma época. Como a estrutura do sentir acerca da Guerra Fria só existe naqueles que a viveram, Dylan narra sua vivência como forma de preservá-la através do seu relato.

Todavia, ao chegar em Nova Iorque, a sensação de Dylan com relação aos grandes eventos do passado é de ainda viver dentro da Idade das Luzes, como se pertencesse a uma linha iluminista, como no seguinte trecho:

All that was over now. I was in New York City, communists or no communists. There were probably plenty around. Plenty of fascists, too. Plenty of would-be left-wing dictators and right-wing dictators. Radicals of all stripes. It was said that World War II spelled the end of the Age of Enlightenment, but I wouldn't have known it. I was still in it. Somehow I

could still remember and feel the light of something about it. I'd read that stuff. Voltaire, Rousseau, John Locke, Montesquieu, Martin Luther—visionaries, revolutionaries...it was like I knew those guys, like they'd been living in my backyard. (Dylan, 2004; p. 30)

Aqui é evidente a influência da cultura coletiva na forma de olhar o passado, pois, apesar de não ter vivido o Iluminismo, Dylan diz “lembrar e sentir” sua luz por meio da leitura de escritores deste período, como Voltaire e Rousseau. Sobre isso, Halbwachs (1980) explica que mesmo o indivíduo não tendo vivido um certo momento histórico, ele tem na memória um conhecimento que desenvolveu através de leituras, interações sociais e outras formas que o possibilite o "empréstimo de memórias” sobre os fatos mais importantes de um período.

Em seguida, Dylan fala sobre Roy Orbison e sobre a música country para abordar a vontade que tinha de gravar um disco. Para evocar a lembrança desta vontade, Dylan leva em conta o contexto musical e social em que estava inserido de forma a resgatar o ponto de vista de então. Assim, Dylan conta que na época seu desejo não era gravar *singles*, músicas gravadas em discos de 45 rpm, por ser o formato que as rádios tocavam, mas sim, *longplays*, não só por ser o formato que os artistas do folk, do jazz e da música clássica gravavam, mas também, por todo o ritual e a simbologia envolvidos.

Folksingers, jazz artists and classical musicians made LPs, long-playing records with heaps of songs in the grooves—they forged identities and tipped the scales, gave more of the big picture. LPs were like the force of gravity. They had covers, back and front, that you could stare at for hours. Next to them, 45s were flimsy and uncrystallized. They just stacked up in piles and didn't seem important. I had no song in my repertoire for commercial radio anyway. (Dylan, 2004; p. 34)

Para compreender a relevância do *longplay* é preciso levar em conta o senso histórico que, como explica Raymond Williams, permite analisá-lo de acordo com a sociedade e a tradição de então, e é exatamente isso que Dylan faz ao tratar da divisão que havia entre a música comercial e a não comercial. Para Richard Osborne, autor do livro *Vinyl: A History of the Analogue Record*

(2012), esta divisão começou quando o jazz se estabeleceu no formato de *longplay*, adotando características mais sérias e não comerciais que faziam oposição ao rock'n roll, visto então como gênero juvenil, que se popularizou no formato de *singles*.

Mesmo sem ter gravado um disco, Dylan já tinha em mente o tipo de música que queria fazer, mas ainda sentia que tinha muito a aprender. Assim, um dos lugares que permitiram a Dylan ampliar seu repertório no início de sua carreira foi a biblioteca do apartamento de Ray Gooch e Chloe Kiel. Na percepção de Dylan, a biblioteca dava a seguinte sensação:

(...)The place had an overpowering presence of literature and you couldn't help but lose your passion for dumbness. Up until this time I'd been raised in a cultural spectrum that had left my mind black with soot. (...) Standing in this room you could take it all for a joke. There were all types of things in here, books on typography, epigraphy, philosophy, political ideologies. The stuff that could make you bugged-eyed. (...) (Dylan, 2004; p. 35 e 36)

Neste trecho fica evidente, novamente, a importância que Dylan dá aos lugares de memória. Em meio ao silêncio do apartamento de Ray Gooch, que só poderia ser quebrado ao ligar o rádio ou ao colocar algum disco para tocar, Dylan leu autores como Mary Shelley, Henry Wadsworth Longfellow e Edgar Allan Poe. Assim, a biblioteca de Ray Gooch e Chloe Kiel é tratada como um lugar simbólico por conter obras dos mais variados gêneros literários que, segundo Dylan, não poderiam ser encontradas facilmente já que não existiam grandes livrarias por perto. Para além dos romances e dos livros de poesia, também tinham obras sobre assuntos diversos:

There were art books, too, on the shelves, books of Motherwell and early Jasper Johns, German impressionist pamphlets, Grunwald, Adolf von Menzel stuff. "How-to" books, how to repair a man's knee that's been bent backwards...how to deliver a baby, how to perform an appendectomy in the bedroom. The stuff could give you real hot dreams. There were other things laying around that would catch your eye—chalk sketches of Ferraris and Ducatis, books about Amazon women, Pharaonic Egypt,

photo books of circus acrobats, lovers, graveyards. (Dylan, 2004; p. 40 e 41)

A influência que Ray Gooch teve em Dylan fica evidente ao longo do capítulo. Foi Ray quem falou para Dylan ler William Faulkner e, provavelmente, foi quem o fez ler *Don Juan* de Lord Byron. Neste período, Dylan começou a ler poemas cada vez mais longos na tentativa de tentar memorizá-los, como se estivesse treinando sua memória para quando tivesse que memorizar suas próprias canções. Além disso, Dylan revela estar interessado em aprender a como ter ideias para canções. Nas palavras de Dylan: “Things were too big to see all at once, like all the books in the library—everything laying around on all the tables. You might be able to put it all into one paragraph or into one verse of a song if you could get it right.” (p. 61)

Quando chegou em Nova Iorque, Dylan estava interessado em encontrar o universo cheio de jazz e poesia representado por Jack Kerouac nas páginas do livro *On The Road*, uma das obras literárias mais importantes para Dylan e que será posteriormente abordada. Mas à medida que Dylan foi ampliando seu repertório e se relacionando com as pessoas, sua visão acerca de Nova Iorque foi mudando. Isso porque, como explicou Raymond Williams (1961), existe a cultura registrada e a cultura vivida. Enquanto a primeira é uma imagem formada por elementos abstratos e o artificiais, a segunda contém a naturalidade e a vivacidade da realidade, ficando evidente nos parágrafos seguintes em que Dylan compara Dean Moriarty, protagonista de *On The Road*, com Ray Gooch:

(...) That book had been like a bible for me. Not anymore, though. I still loved the breathless, dynamic bop poetry phrases that flowed from Jack’s pen, but now, that character Moriarty seemed out of place, purposeless—seemed like a character who inspired idiocy. He goes through life bumping and grinding with a bull on top of him.

Ray wasn’t like that. He wasn’t somebody who would leave any footprints on the sands of time, but there was something special about him. He had blood in his eyes, the face of a man who could do no wrong—total lack of viciousness or wickedness or even sinfulness in his face. He

seemed like a man who could conquer and command anytime he wished to. Ray was mysterious as hell. (Dylan, 2004; p. 57 e 58)

Desta forma, o que Dylan faz é registrar aquilo o que Maurice Halbwachs (1980) chamou de história vivida. Assim, Dylan elabora um retrato que serve para a conservação e a reconstrução das pessoas que moravam em Nova Iorque no início dos anos 1960. Porém, é preciso ter em mente que, como foi posto por Raymond Williams (1961), esse retrato é construído a partir da tradição seletiva daquele tempo, de forma que Dylan, com base nos valores de então, seleciona os elementos mais importantes a nível individual e coletivo para evidenciar a forma como uma sociedade particular estava organizada.

As mudanças eram sentidas por Dylan, não só com relação aos Estados Unidos, mas também com relação a sua própria consciência. Assim, se quisesse escrever canções folk, Dylan sentia que precisava de um novo modelo, uma identidade filosófica que não se esgotasse e que viesse do meio externo, e era isso que estava prestes a acontecer. Dylan lembra que muitas vezes ele saía à noite com Ray Gooch e seu amigo Paul Clayton, que gostavam de passar horas conversando sobre diversos assuntos, entre eles a Guerra Civil (1861-1865).

Dylan conta que os antepassados de Ray lutaram nos dois lados da Guerra Civil – os Unionistas e os Confederados – e que o amigo considerava Nova Iorque como a cidade que ganhou a guerra. Percebe-se que Dylan tinha um grande interesse pela Guerra Civil, mas que não sabia muito sobre esse acontecimento histórico, apenas que fora um conflito entre estados e que acabou com a escravidão. Assim, movido pela curiosidade, Dylan recorre a Dave Van Ronk, que era “politicamente consciente” como poucos, para saber o que ele entendia sobre o conflito.

‘The Civil War was fought to free the slaves,’ he said, ‘there’s no mystery to it.’ But then again, Van Ronk would never let you forget that he had his own way of seeing things. “Look, my man, even if those elite Southern barons would have freed their captives, it wouldn’t have done them any good. We still would have gone down there and annihilated them, invaded them for their land. It’s called imperialism.” Van Ronk took

the Marxist point of view. “It was one big battle between two rival economic systems is what it was. (Dylan, 2004; p. 76)

Ao querer saber mais acerca da Guerra Civil, fica clara a influência que a memória coletiva do grupo em que Dylan estava inserido teve nele, tal como foi explicado por Maurice Halbwachs (1980). Mas enquanto Ray Gooch fala do conflito sob uma perspectiva que lhe é próxima por ter parentes que vivenciaram o evento, Van Rank fala da guerra a partir de uma visão com um enquadramento político pessoal. Desta forma, há semelhanças nas visões acerca da Guerra Civil de Ray Gooch e Van Rank; porém, as diferenças que existem residem nas formas como as percepções acerca do conflito foram moldadas a partir das memórias coletivas de outros grupos em que os dois estavam inseridos. Para Halbwachs (1980), não há uma memória universal, pois cada memória coletiva requer o suporte de um grupo delimitado dentro de um espaço e de um tempo, e que dentro de um grupo há vários grupos menores.

In contrast to history or, if it is preferred, to the historical memory, I do not claim that the collective memory retains only resemblances. To be able to speak of memory, the parts of the period over which it extends must be differentiated in some way. Each of these groups has a history. Persons and events are distinguished. What strikes us about this memory, however, is that resemblances are paramount. (Halbwachs, 1980: p.85)

Dylan segue falando sobre Ray Gooch, mas em um certo momento ele aborda um dos pontos decisivos para a construção de sua personalidade artística, que é a mudança de nome. Para explicar como se deu a mudança, Dylan utiliza como gancho para o assunto uma carta que escreveu para sua prima Reenie, de quem era próximo durante a infância e a adolescência. Assim, Dylan evoca mais um lugar de memória, mas dessa vez como evidência da psicologização da memória. Para Pierre Nora (1996), o indivíduo molda o seu futuro a partir de sua relação com o passado, de forma que a memória influencia seus comportamentos, uma vez que a memória passa a ser a origem de sua identidade.

(...) I sat down at it, firm footed, and pulled out a sheet of paper and dashed off a letter to my cousin Reenie. Reenie and I were pretty close

growing up—we rode the same bicycle, one of those Schwinn with coaster brakes. Sometimes she'd come along with me when I played at different places, even embroidered a shirt for me to play in that was pretty flashy, and she sewed stripes of ribbon down the sides of a pair of pants.

One time she asked me why I was using a different name when I played, especially in the neighboring towns. Like, didn't I want people to know who I was? "Who's Elston Gunn?" she asked. "That's not you, is it?" "Ah," I said, "you'll see." (...) (Dylan, 2004; p. 78)

Depois de ter usado temporariamente o nome Elston Gunn, Dylan volta a se chamar Robert Allen tal como seus pais haviam lhe nomeado. Apesar de gostar de seu nome, que parecia soar como o de um rei escocês, havia um pouco de sua identidade que não estava presente nele. Mas depois de ler um artigo sobre um saxofonista chamado David Allyn, e suspeitando que o músico poderia ter mudado seu nome de Allen para Allyn, decidiu mudar seu nome para Robert Allyn. Um tempo depois, Dylan começou a ler poemas de Dylan Thomas, e percebeu que os nomes Allyn e Dylan soavam similares. Porém, Robert Dylan não soava tão bem como Robert Allyn.

(...) I couldn't decide—the letter D came on stronger. But Robert Dylan didn't look or sound as good as Robert Allyn. People had always called me either Robert or Bobby, but Bobby Dylan sounded too skittish to me and besides, there already was a Bobby Darin, a Bobby Vee, a Bobby Rydell, a Bobby Neely and a lot of other Bobbys. Bob Dylan looked and sounded better than Bob Allyn. The first time I was asked my name in the Twin Cities, I instinctively and automatically without thinking simply said, "Bob Dylan." (Dylan, 2004; p. 79)

Contudo, demorou um tempo para Dylan se acostumar com as pessoas lhe chamando de "Bob Dylan". Porém, para certas pessoas Dylan foi e continuaria sendo conhecido por seu antigo nome, como é o caso de Reenie, que recebeu uma carta assinada por Bobby. A questão do nome

“Bob Dylan” voltará a ser tratada no capítulo cinco, onde Dylan narra sobre seu período em Twin Cities.

Seguindo a narrativa, Dylan conta sobre a Biblioteca Pública de Nova Iorque , local que passou a frequentar com o objetivo de ler jornais antigos para ampliar seu conhecimento acerca da Guerra Civil que aconteceu nos Estados Unidos entre 1861 e 1865. Assim, Dylan construiu a sua imagem acerca da Guerra Civil a partir das conversas com seus amigos, no caso Ray Gooch e Van Rank, e também a partir dos registros da época.

I couldn't exactly put in words what I was looking for, but I began searching in principle for it, over at the New York Public Library, a monumental building with marble floors and walls, vacuous and spacious caverns, vaulted ceiling. A building that radiates triumph and glory when you walk inside. In one of the upstairs reading rooms I started reading articles in newspapers on microfilm from 1855 to about 1865 to see what daily life was like. I wasn't so much interested in the issues as intrigued by the language and rhetoric of the times. (Dylan, 2004; p. 84)

Mesmo podendo imaginar este período histórico a partir de um conhecimento adquirido por meio da leitura e da conversa com outras pessoas, Dylan não pode se lembrar da Guerra Civil porque não a viveu. Porém, a curiosidade acerca deste conflito resiste, uma vez que se trata de um período que definiu o pensamento ideológico nacional dos Estados Unidos no século XX.

These events have deeply influenced national thought, not only because they have altered institutions but also because their tradition endures, very much alive, in region, province, political party, occupation, class, even certain families or persons who experienced them firsthand. For me they are conceptions, symbols. I picture them pretty much as others do. I can imagine them, but I cannot remember them. (Halbwachs, 1980: p. 51 e 52)

A Biblioteca Pública de Nova Iorque (Anexo 4), fundada em 1895 e considerada uma das maiores bibliotecas dos Estados Unidos, é um perfeito exemplo sobre a função dos Lugares de Memória, já que este é um local onde coexistem as três características que definem um lugar de memória: material, simbólico e pedagógico. Mas para além dessas características, a Biblioteca pode ser considerada um monumento pois ocupa, com seu prédio histórico que radia triunfo e glória, um espaço da demografia social que possibilita uma experiência simbólica, tal como pode ser percebido no relato de Dylan. Para Pierre Nora (1996), há monumentos que são estruturas desenvolvidas com o passar do tempo e cujo significado advém da relação dos vários elementos que espelham uma sociedade e um período (p.18).

Assim, sob a perspectiva de Pierre Nora (1996), a Biblioteca Pública de Nova Iorque pode ser considerada um lugar de memória de tipo “dominado”, já que funciona como um lugar onde as pessoas vão por vontade própria para encontrar o “coração pulsante da memória” (p.19). Desta forma, Dylan vai até a Biblioteca Pública de Nova Iorque, pois sabe que lá o passado dos Estados Unidos está armazenado e pode ser consultado.

Por não existir memória espontânea, os arquivos tornam-se necessários para que sejam lembrados os fatos já acontecidos. Além disso, o medo do esquecimento ocasionado por uma insegurança com relação ao futuro faz com que os mais variados registros sejam depositados em arquivos, de forma a criar uma coleção de materiais que um dia podem ser necessários para relembrar algo. Com essa necessidade de lembrar, Pierre Nora (1996) escreveu que os arquivos públicos nunca tiveram tantos documentos como na sociedade moderna, criando assim uma veneração aos vestígios do passado.

Movido por um desejo de saber o que fez os Estados Unidos serem o que são e compreender o seu legado, Dylan procura os arquivos de jornais da segunda metade do século XIX para conhecer as vidas que só existem dentro da história. Entre as notícias que chamaram a atenção de Dylan estão as sobre os movimentos reformistas, o trabalho infantil e a criminalidade. Diante destes vestígios do passado, Dylan percebe que não estava em contato com um outro mundo, mas sim o mesmo. Porém, a questão da escravidão e dos conflitos da Guerra Civil soava irreal, grandiosa e hipócrita para Dylan.

In some ways the Civil War would be a battle between two kinds of time. Abolition of slavery didn't even seem to be an issue when the first shots were fired at Fort Sumter. It all makes you feel creepy. The age that I was living in didn't resemble this age, but yet it did in some mysterious and traditional way. Not just a little bit, but a lot. There was a broad spectrum and commonwealth that I was living upon, and the basic psychology of that life was every bit a part of it. If you turned the light towards it, you could see the full complexity of human nature. Back there, America was put on the cross, died and was resurrected. There was nothing synthetic about it. The godawful truth of that would be the all-encompassing template behind everything that I would write. (Dylan, 2004; p. 86)

Dylan revela que muitas canções eram compostas inspiradas nos materiais encontrados nos jornais. Mas depois de ler as publicações em microfimes da Biblioteca Pública de Nova Iorque, o conteúdo dos jornais no início dos anos 1960 soavam pouco interessantes e enfadonhos. A partir desta perspectiva, Dylan fala sobre o que estava sendo veiculado nos noticiários naquela época, especificamente sobre o teste de uma bomba atômica realizado no deserto do Saara em maio de 1962 pela França. Dylan conta que depois de ter sido expulsa do Vietname do Norte por Ho Chi Minh, após um século de colonialismo, a França tinha entrado na era da bomba atômica e que este foi o momento em que os movimentos anti bomba começaram a se espalhar pelos países. Também, conta que as mulheres estavam usando os jornais para contestar o *status quo* da época, fazendo referência ao início da onda feminista dos anos 1960. Assim, por meio da memória, Dylan reconfigura a história dos Estados Unidos.

Women were speaking out in the news, too, challenging the status quo. Some were complaining that they were told that they needed and deserved equal rights. Then when they got them, they were accused of becoming too much like men. Some women wanted to be called 'a

woman' when they reached twenty-one. Some sales girls, or women, didn't want to be referred to as 'salesladies'. (Dylan, 2004; p. 88)

Provavelmente estas notícias não soavam tão interessantes a Dylan na época porque ele as estava lendo dentro do calor do momento, sem um distanciamento temporal. Maurice Halbwachs (1980) explica que o indivíduo está imerso na vida nacional, mas se sente pouco envolvido nela. Assim, a vida do sujeito passa sem ele se dar conta dos eventos e das mudanças históricas que estão ocorrendo. Porém, estes eventos e mudanças históricas podem ser futuramente utilizados pelo indivíduo como forma de acessar suas memórias. Desta forma, é perceptível que Dylan só sentiu o impacto das notícias dos jornais do início dos anos 1960 décadas depois.

Para Dylan, a realidade não é algo simples e cada um tem sua visão acerca dela (p.89). Lembrando da peça *The Balcony* (Anexo 3), de Jean Genet, que estava sendo performada no Village, Dylan diz que a peça em questão tinha um forte senso de análise e que, levando em conta o que tinha visto sobre a Guerra Civil, ela poderia ter sido escrita cem anos antes. Assim, tal como a peça, eram canções atemporais, que não se conformam com as ideias modernas que Dylan queria cantar, mas havia ainda muito o que aprender sobre como escrever letras de músicas.

Com regularidade Dylan visitava Woody Guthrie, que estava internado no *Greystone Hospital* na cidade de Morristown em Nova Jersey. Dylan lembra que para chegar lá era preciso viajar uma hora e meia em um autocarro e ainda ter que andar colina acima por oitocentos metros até chegar ao hospital que, para Dylan, parecia uma fortaleza medieval (p.98). Sobre os encontros com Woody Guthrie, Dylan narra o seguinte:

Woody always asked me to bring him cigarettes, Raleigh cigarettes. Usually I'd play him his songs during the afternoon. Sometimes he'd ask for specific ones — "Rangers Command," "Do Re Me," "Dust Bowl Blues," "Pretty Boy Floyd," "Tom Joad," the song he'd written after seeing the movie *The Grapes of Wrath*. I knew all those songs and many more. Woody was not celebrated at this place, and it was a strange

environment to meet anybody, least of all the true voice of the American spirit. (Dylan, 2004; p. 98 e 99)

Aqui Dylan conta sobre como Woody Guthrie não era reconhecido dentro do hospital, que, na sua perspectiva, parecia um “asilo sem nenhum tipo de esperança espiritual” (p. 99). Isso porque provavelmente as pessoas que estavam ali internadas não compartilhavam do mesmo universo cultural que Dylan, de forma que Woody Guthrie era uma figura famosa apenas para ele. Porém, percebe-se que Woody Guthrie parecia se animar com as visitas de Dylan, a ponto de lhe oferecer acesso a poemas e canções inéditas.

On one of my visits, Woody had told me about some boxes of songs and poems that he had written that had never been seen or set to melodies—that they were stored in the basement of his house in Coney Island and that I was welcome to them. He told me that if I wanted any of them to go see Margie, his wife, explain what I was there for. She’d unpack them for me. He gave me directions on how to find the house. (Dylan, 2004; p. 99)

Dylan relata que no dia seguinte foi até Coney Island para encontrar esses materiais inéditos. Ao chegar na casa de Woody Guthrie, Dylan foi recebido pela babá dos filhos do cantor, já que sua esposa não estava. Sem querer pressionar ninguém a lhe dar as canções de Guthrie, Dylan decidiu ir embora de mãos vazias. Porém, Dylan conta que quarenta anos depois essas canções inéditas foram gravadas por Billy Bragg e a banda Wilco sob a direção de Nora Guthrie, filha de Woody Guthrie. Após contar esse caso acerca dos materiais inéditos de Woody Guthrie, a narrativa volta ao apartamento de Roy e Chloe

I wouldn’t be going to see Woody today. I was sitting in Chloe’s kitchen, and the wind was howling and whistling by the window. I could look out on the street and see in both directions. Snow was falling like white dust. Up the street, towards the river, I watched a blonde lady in a

fur coat with a guy in a heavy overcoat who walked with a limp. I watched them for a while and then looked over to the calendar on the wall.

March was coming in like a lion and once more I wondered what it would take to get into a recording studio, to get signed by a folk record label—was I getting any closer? “No Happiness for Slater,” a song off The Modern Jazz Quartet’s record, played in the apartment. (Dylan, 2004; p. 100)

Dylan recorda que Malcolm X estava falando no rádio da cozinha sobre o motivo de não comer porco ou presunto, pois “*a pig is actually one third cat, one third rat, one third dog—it’s unclean and you shouldn’t eat it.*” (p. 101). A partir dessa fala Dylan conta que, dez anos mais tarde, ele foi a um jantar na casa de Johnny Cash onde estavam presentes cantores como Joni Mitchell, Graham Nash, entre outros. Dylan lembra da grande fogueira de Johnny e que depois do jantar os músicos formaram uma roda onde cada cantor tocava uma canção na guitarra. Em seguida, Dylan foi abordado pelo músico Joe Carter:

You don’t eat pork, do you?” Joe Carter asked. That was his comment. I waited for a second before replying. “Uh, no sir, I don’t,” I said back. Kristofferson almost swallowed his fork. Joe asked, “Why not?” It’s then that I remembered what Malcolm X had said. “Well, sir, it’s kind of a personal thing. I don’t eat that stuff, no. I don’t eat something that’s one third rat, one third cat and one third dog. It just doesn’t taste “right.” There was an awkward momentary silence that you could have cut with one of the knives off the dinner table. Johnny Cash then almost doubled over. Kristofferson just shook his head. Joe Carter was quite a character. (Dylan, 2004; p. 102)

Sobre a fala de Malcolm X e o jantar de Johnny Cash, Dylan chega a dizer: “*It’s funny how things stick with you.*” (p. 101). Isso evidencia a tomada de consciência sobre o processo de construção da memória, pois Dylan diz ter se sentido impactado pela fala de Malcolm X mas sem saber porquê. Por conta de sua relação familiar com o judaísmo, que pelo Cashrut proíbe o

consumo de carne suína, Dylan pode ter achado graça ou sentido estranheza ao ouvir Malcom X falar sobre não comer carne de porco, mas o fato é que a memória de Dylan guardou esta fala e anos mais tarde ela foi relembada. Assim, fica evidente como o meio externo influencia a opinião pessoal de um indivíduo, tal como foi explicado por Maurice Halbwachs (1980): “(...) *we believe we are free in our thoughts and feelings. Therefore, most social influences we obey usually remain unperceived.*” (p. 45)

Dylan segue falando sobre a admiração que sente por Chloe, descrevendo ela como “*cool as pie, hip from head to toe, a Maltese kitten, a solid viper—always hit the nail on the head.*” (p. 102). Depois de comer o bife acebolado preparado por Chloe, Dylan sai para caminhar em direção à Van Dam Street no Greenwich Village. Enquanto narra sua caminhada pelas ruas de Nova Iorque enfrentando o frio, Dylan reflete acerca da música folk falando sobre a canção *Mister Garfield*.

Folk songs played in my head, they always did. Folk songs were the underground story. If someone were to ask what’s going on, “Mr. Garfield’s been shot down, laid down. Nothing you can do.” That’s what’s going on. Nobody needed to ask who Mr. Garfield was, they just nodded, they just knew. It was what the country was talking about. Everything was simple—seemed to make some kind of splendid, formulaic sense. (Dylan, 2004; p. 103)

Segundo John M. Alexander, autor do livro *The Man in Song: A Discographic Biography of Johnny Cash* (2018), a música *Mister Garfield*, composta pelo cantor folk Ramblin' Jack Elliott, trata do assassinato do presidente James A. Garfield, que foi morto a tiros em 1881 por um homem chamado Charles J. Guiteau. Na canção, a história de *Mister Garfield* é contada pela perspectiva de um garoto que se sente comovido ao saber do assassinato do presidente. Para Dylan, as canções folk têm um caráter simples e direto, mas ainda com uma profundidade em suas histórias, de modo que a canção *Mister Garfield* é um exemplo de como a música folk enquanto registro cultural consegue exprimir o sentimento de uma época e a organização de um grupo social, tal como é defendido por Raymond Williams (1961).

New York City was cold, muffled and mysterious, the capital of the world. On 7th Avenue I passed the building where Walt Whitman had lived and worked. I paused momentarily imagining him printing away and singing the true song of his soul. I had stood outside of Poe's house on 3rd Street, too, and had done the same thing, staring mournfully up at the windows. The city was like some uncarved block without any name or shape and it showed no favoritism. Everything was always new, always changing. It was never the same old crowd upon the streets. (Dylan, 2004; p. 103)

A memória é a fonte das inspirações musicais, o elo das relações pessoais, e a forma como a realidade é vista por Bob Dylan. Não é qualquer pessoa que passa pela *7th Avenue* e pára em frente ao prédio onde Walt Whitman morou ou na casa de Edgar Allan Poe apenas para imaginar como deveria ser quando estes escritores viviam nestes lugares. Dylan tem um forte apreço pelos lugares de memória, tanto a nível pessoal quanto histórico, e isso revela um lado comprometido de sua personalidade que Pierre Nora (1996) chama de “memória dever”, em que um indivíduo descobre sua identidade em suas raízes, aprofundando assim as suas relações com um grupo específico, de forma que “lembrar” além de ser uma forma de pertencimento é também um compromisso do indivíduo com seus ideais e sua história.

Capítulo três: Ascensão e Queda

Nesta terceira parte do livro, que leva o nome do disco lançado em 1970 e que será tratado mais adiante, Dylan deixa de lado o entusiasmo e o otimismo para expor os conflitos e os dramas de sua vida como artista consolidado. Desta forma, Dylan inicia o capítulo expondo dois acontecimentos de sua vida: a morte de seu pai Abram Zimmerman em 1968 e o recebimento de uma carta do poeta Archibald MacLeish. Assim, Dylan conta que, depois de anos, viajou até Minnesota para o funeral de seu pai. Estar de volta à região onde cresceu fez com que Dylan refletisse sobre a relação com seu pai e também sobre o sentimento de ter vivido naquele lugar.

In the short time I was there, it all came back to me, all the flimflam, the older order of things, the Simple Simons—but something else did, too—that my father was the best man in the world and probably worth a hundred of me, but he didn't understand me. The town he lived in and the town I lived in were not the same. (Dylan, 2004; p. 108)

A imagem que Dylan tinha de seu pai se transformou após o seu falecimento. No capítulo “Shrouded Remembrances”, Maurice Halbwachs (1980) conta que quando seu pai faleceu, a lembrança acerca dele ganhou uma face mais conformada à realidade. Acerca dessa transformação, Halbwachs (1980) explica:

The image I have of my father continuously evolved over time, not only because my remembrances of him while he lived accumulated but also because I myself changed and my perspective altered as I occupied different positions in my family and, more important, in other milieus. (Halbwachs, 1980; p. 72)

Essa mudança de posições, especialmente dentro da família, é um dos pontos centrais deste terceiro capítulo já que, como será visto mais adiante, Dylan assume no fim dos anos 1960 uma postura de chefe de família. Outro ponto que precisa ser destacado é o sentimento de que, mesmo tendo vivido na mesma cidade, as diferentes épocas, os respectivos grupos de amigos e os interesses pessoais fizeram com que tanto Dylan quanto seu pai sentissem que viviam em diferentes cidades.

Em seguida, Dylan conta sobre a carta que recebeu do poeta Archibald MacLeish, considerado “the poet of night stones and the quick earth” (Dylan, 2006; p. 107). MacLeish queria que Dylan compusesse algumas músicas para a peça *Scratch* (Anexo 5), que estava sendo escrita baseada em um conto de Stephen Vincent Benet. Acompanhado de sua esposa, Dylan dirigiu até a cidade de Conway no estado de Massachusetts para encontrar MacLeish em sua casa. Antes de narrar seu encontro com o poeta, Dylan descreve o ambiente no fim dos anos 1960:

The events of the day, all the cultural mumbo jumbo were imprisoning my soul—nauseating me—civil rights and political leaders being gunned down, the mounting of the barricades, the government crackdowns, the student radicals and demonstrators versus the cops and the unions—the streets exploding, fire of anger boiling—the contra communes—the lying, noisy voices—the free love, the anti–money system movement—the whole shebang. (Dylan, 2004; p. 109)

Esse descontentamento com o cenário político e cultural, evidente neste relato de Dylan, será abordado mais vezes ao longo do capítulo, já que era de sua vontade se afastar desta conjuntura para se dedicar à família. Entretanto, vale ressaltar que Dylan lembra que os acontecimentos daquela época despertavam em seu “eu” passado uma sensação nauseante que, por meio deste relato, se cristaliza como um elemento fundamental para compreender a relação do cantor com o meio em que estava inserido.

Dylan volta a narrar sobre a sua viagem até a casa de MacLeish, que é descrita da seguinte maneira:

MacLeish’s place was up past a quaint village on a quiet mountain laurel road—bright maple leaves piled high around the walkway. It was easy walking across the small footbridge leading to a wood-shaded alcove and a reconstructed stone cottage with modern kitchen facilities, MacLeish’s studio. (Dylan, 2004; p. 109)

A descrição da casa de MacLeish tem sua importância por não só evidenciar uma parte da personalidade do poeta, uma vez que, como foi explicado por Halbwachs (1980), a morada de uma pessoa revela muito sobre ela, mas também a visão que Dylan construiu sobre MacLeish. Assim, Dylan conta que ele e sua esposa foram recebidos pela esposa de MacLeish. Em um determinado momento Dylan ficou sozinho na sala da casa, onde pôde examinar desde as flores que enfeitavam o cômodo, como também as fotos penduradas na parede. Foi justamente por meio destas fotos que Dylan viu pela primeira vez MacLeish. Em uma foto, o poeta posava junto com sua turma em Harvard. Em outra, aparecia como capitão da artilharia na Primeira Guerra

Mundial. Mas talvez a que mais evidenciasse o prestígio de MacLeish fosse sua foto recebendo o Prêmio Pulitzer.

Ao conhecê-lo pessoalmente, Dylan traça o seguinte retrato de MacLeish: “had the aura of a governor, a ruler—every bit of him an officer—a gentleman of adventure who carried himself with the peculiar confidence of power bred of blood” (p. 110). Os dois conversaram sobre T.S. Eliot e Ezra Pound, que Dylan revela nunca ter lido, mas que sabia que o poeta tinha sido um simpatizante nazista durante a Segunda Guerra. Dylan lembra que MacLeish falava bastante e o poeta conhecia bastante sobre a vida do escritor Stephen Crane, que para Dylan foi como o Robert Johnson da literatura. Em certo momento, fica evidente que Dylan e MacLeish tinham bagagens culturais diferentes, como no seguinte trecho:

(...) At some point, I was going to ask him what he thought about the hip, cool Ginsberg, Corso and Kerouac, but it seemed like it would have been an empty question. He asked me if I had read Sappho or Socrates. I said, nope, that I hadn't, and then he asked me the same about Dante and Donne. I said, not much. He said the thing to remember about them was that you always come out where you went in. (Dylan, 2004; p. 111)

MacLeish era 50 anos mais velho que Dylan, portanto pertencia a uma outra geração de poetas. Enquanto MacLeish foi um dos principais nomes do modernismo norte americano durante os anos 1920, Dylan foi altamente influenciado pela geração *beat* dos anos 1950, um dos principais fenômenos literários dos Estados Unidos pós-guerra. Desta forma, fica evidente que MacLeish e Dylan tiveram formações culturais distintas, frutos das transformações pelas quais a sociedade passa. Apesar das diferenças, MacLeish via Dylan como uma referência para as gerações seguintes.

MacLeish tells me that he considers me a serious poet and that my work would be a touchstone for generations after me, that I was a postwar Iron Age poet but that I had seemingly inherited something metaphysical from a bygone era. He appreciated my songs because they involved themselves with society, that we had many traits and

associations in common and that I didn't care for things the way he didn't care for them. (Dylan, 2004; p. 111,112)

Esta visão de MacLeish acerca de Dylan, visto como um poeta que tinha algo de uma era passada, pode ser resultado da bagagem histórica e cultural que Dylan adquiriu em seus primeiros anos em Nova Iorque tal como foi narrado no capítulo *The Lost Land*. Desta forma, a poesia de Dylan possui referências que até mesmo uma pessoa de outra geração, como é o caso de MacLeish, é capaz de assimilar e atribuir valor, de forma a colocá-la dentro de uma tradição literária. Portanto, tal como foi apontado por Raymond Williams (1961), as canções de Dylan, apesar de serem frutos dos diferentes conflitos, interesses e valores correspondentes ao período em que o artista está inserido, são evidências da evolução da produção e criação artística.

Dylan continua narrando sobre a conversa com MacLeish, que falou sobre a *Iliada* de Homero, sobre o poeta François Villon, sobre o General Douglas MacArthur, sobre Michelangelo e sobre o investidor J.P Morgan. Em determinado momento MacLeish pergunta a Dylan sobre seus heróis de infância. Dylan diz que “Robin Hood and St. George the Dragon Slayer.” (p. 113). Após esta longa conversa, por fim MacLeish trata da peça que estava escrevendo e para qual queria que Dylan escrevesse músicas que conversassem com as cenas. Assim, MacLeish lê alguns diálogos da peça e sugere alguns nomes para as músicas. Porém, Dylan parece não se animar com a proposta.

After listening intently, I intuitively realized that I didn't think this was for me. After hearing a few lines from the script, I didn't see how our destinies could be intermixed. (...) The play was up to something and I didn't think I wanted to know. That being said, I told MacLeish I would think about it. (Dylan, 2004; p. 113)

Após narrar o encontro com MacLeish, Dylan escreve um panorama mais completo sobre o ano de 1968:

In 1968 The Beatles were in India. America was wrapped up in a blanket of rage. Students at universities were wrecking parked cars,

smashing windows. The war in Vietnam was sending the country into a deep depression. The cities were in flames, the bludgeons were coming down. Hard-hat union guys were beating kids with baseball bats. The fictitious Don Juan, a mysterious medicine man from Mexico, had become the new consciousness craze, had brought in a new level of awareness or life force and was wielding it like a machete. Books about him were sailing off the shelves. Acid tests were in full swing, acid was giving people the right attitude. The new worldview was changing society and everything was moving fast—lickety-split. Strobes, black lights—freakouts, the wave of the future. Students trying to seize control of national universities, antiwar activists forcing bitter exchanges. Maoists, Marxists, Castroites—leftist kids who read Che Guevara instruction booklets were out to topple the economy. Kerouac had retired, and the organized press was stirring things up, fanning the flames of hysteria. If you saw the news, you'd think that the whole nation was on fire. It seemed like every day there was a new riot in another city, everything on the edge of danger and change—the jungles of America being cleared away. Things that had used to be in traditional black and white were now exploding in full, sunny color. (Dylan, 2004; p. 113 e 114)

Neste parágrafo, é perceptível a atuação da tradição seletiva feita por Dylan tal como foi explicado por Raymond Williams (1961). Para discorrer sobre o ano de 1968, Dylan selecionou, a partir de sua visão pessoal, os elementos mais importantes, de forma a refletir a organização deste período como um todo. Porém, sob a perspectiva de Williams, esta seleção de elementos foi feita por Dylan ainda em 1968, provavelmente se sentindo impactado com as mudanças culturais que puderam ser percebidas através da ida dos Beatles à Índia, a guerra no Vietname, o sucesso do livro *The Teachings of Don Juan* de Carlos Castaneda, o uso do ácido lisérgico pelo movimento hippie, a ebulição das mobilizações estudantis na França, e a reclusão de Jack

Kerouac. Sendo assim, não foi só por causa da televisão em cores que o mundo deixou de ser em preto branco.

Em seguida, Dylan escreve sobre o acidente de moto que sofreu em 1966 e que o afastou dos palcos por um período de tempo, gerando várias especulações sobre a gravidade do incidente. Para o biógrafo Howard Sounes (2011), este acidente marcou o encerramento da primeira parte da carreira de Dylan. Sobre este acontecimento, Dylan escreveu o seguinte:

I had been in a motorcycle accident and I'd been hurt, but I recovered. Truth was that I wanted to get out of the rat race. Having children changed my life and segregated me from just about everybody and everything that was going on. Outside of my family, nothing held any real interest for me and I was seeing everything through different glasses. (Dylan, 2004; p. 114)

Porém, não foi só o acidente que mudou a percepção de Dylan a respeito da fama e do cenário artístico-cultural da segunda metade dos anos 1960. Os assassinatos a tiros de John F. Kennedy, Malcolm X e Martin Luther King geraram questionamentos em Dylan, que havia sido criado em um Estados Unidos que prezava valores e ideais de igualdade e de liberdade e queria que seus filhos crescessem sob os mesmos ideais. Além disso, os media exaltavam Dylan como um “mouthpiece, spokesman, or even conscience of a generation.” (p.115), designações que Dylan recusava.

That was funny. All I'd ever done was sing songs that were dead straight and expressed powerful new realities. I had very little in common with and knew even less about a generation that I was supposed to be the voice of. I'd left my hometown only ten years earlier, wasn't vociferating the opinions of anybody. My destiny lay down the road with whatever life invited, had nothing to do with representing any kind of civilization. (Dylan, 2004; p. 115)

Para Dylan, nem sempre a fama e a fortuna trazem glória ou felicidade. Tanto é, que ele era um dos cantores mais populares da época, mas mesmo assim se encontrava vulnerável em Woodstock, para onde havia se mudado com o intuito de proteger sua família. Inicialmente, Woodstock foi um lugar hospitaleiro para Dylan e sua família. Porém, logo a morada de Dylan foi descoberta e a tranquilidade conquistada fora convertida em um pesadelo. A fim de escapar dos assédios dos fãs e dos jornalistas, Dylan e sua família deixam Woodstock para passarem um tempo em Nova Iorque e depois no Oeste dos Estados Unidos. Mesmo assim, o título de “porta-voz de uma geração” e as diversas interpretações acerca de suas canções continuaram assombrando Dylan.

Musicians have always known that my songs were about more than just words, but most people are not musicians. What I had to do was recondition my mind and stop putting the blame on external forces. I had to educate myself, get rid of some baggage. The solitude of time was what I didn't have. Whatever the counterculture was, I'd seen enough of it. I was sick of the way my lyrics had been extrapolated, their meanings subverted into polemics and that I had been anointed as the Big Bubba of Rebellion (...) (Dylan, 2004; p. 119 e 120)

Desta forma, a lembrança de Woodstock virou, sob a perspectiva de Pierre Nora (1996), um lugar de memória para Dylan onde se cristalizaram os momentos de angústia e de frustração por não conseguir dar à sua família a tranquilidade desejada e pelo assédio das pessoas. Isso teve impacto na produção artística de Dylan, que escreveu a propósito: “Creativity has much to do with experience, observation and imagination, and if any one of those key elements is missing, it doesn't work. It was impossible now for me to observe anything without being observed.” (p. 121).

Dylan volta a escrever sobre MacLeish, que o convidou para ir até sua casa no interior de New England para conversar sobre a composição das músicas para a peça. Assim, novamente Dylan se viu esperando na sala de estar do poeta, que ao aparecer, lhe cumprimentou entusiasticamente, como se estivesse encontrando um velho amigo. Porém, o teor da conversa

não entusiasmou muito Dylan. MacLeish perguntou porque as canções não eram tão sombrias e fez algumas recomendações a Dylan, que ficou ouvindo o poeta explicar como eram os personagens da peça.

I felt myself sitting there and degenerating into boorishness, felt like two parts of myself were beginning to battle. MacLeish wanted clear answers. He looked at me with his wise eyes. He possessed more knowledge of mankind and its vagaries than most men acquire in a lifetime. I wanted to tell him things were muddled, that a mob had been surrounding our house with bullhorns and calling on me to come out into the streets and lead a march on city hall, on Wall Street, on the Capitol... (Dylan, 2004; p. 129)

Enquanto MacLeish fazia questionamentos artísticos, Dylan se via imerso nas aflições pessoais. As canções compostas por Dylan não corresponderam às expectativas de MacLeish, isso porque, como já fora explicado por Dylan, a sua criatividade havia sido afetada pelo assédio das pessoas e pela falta de tranquilidade. Tanto é, que Dylan diz: “life itself has turned into a prowling lion. I wanted to tell him that that I needed to escape the blaze of bullshit.” (p. 129).

Como se quisesse sair daquela situação, os olhos de Dylan passeiam pela sala e até se depararem com prateleiras cheias de livros onde está um exemplar de *Ulysses* de James Joyce. Logo lhe vem a lembrança de Goddard Lieberson, presidente da Columbia Records, que havia dado a Dylan um exemplar da primeira edição de *Ulysses*. Desta forma, Dylan utiliza *Ulysses* para opinar sobre James Joyce e também como um lugar de memória que possibilita acessar a lembrança não só do presidente da Columbia Records, como também da conversa com MacLeish:

(...) James Joyce seemed like the most arrogant man who ever lived, had both his eyes wide open and great faculty of speech, but what he say, I knew not what. I wanted to ask MacLeish to explain James

Joyce to me, to make sense of something that seemed so out of control, and I knew that he would have, but I didn't. (...) (Dylan, 2004; p. 130)

No fim, Dylan percebeu que não tinha muito o que acrescentar na mensagem da peça e que MacLeish não precisava de sua ajuda. Dylan é convidado para jantar, mas recusa o convite. Na saída da casa de MacLeish, uma lembrança antiga vem à cabeça de Dylan, que escreve sobre a profundidade da memória e o seu peso no momento presente:

(...) Suddenly on my way out, my mind sprang back to another time, the time I'd seen the Leopard Girl. Sometimes you just think of things you've seen, old memories that you've salvaged from the rubble of your life. The Leopard Girl. A carnie barker had explained about her, how her mother who was pregnant with her in North Carolina saw a leopard on a dark road at night and the animal had marked her unborn child. Then I saw the Leopard Girl and when I did, my emotions got weak. (Dylan, 2004; p. 130)

Maurice Halbwachs (1980) explica que as imagens projetadas pela mente não são fruto da criatividade ou da representação histórica pessoal, mas sim de lembranças. Nada é esquecido, mas tal afirmação pode ser entendida de modos diferentes. Apoiando-se no filósofo Henri Bergson, Halbwachs explica que o passado em sua totalidade está na memória, mas o cérebro coloca obstáculos que o impedem de ser acessado. Mesmo assim, as memórias estão no inconsciente da mente do mesmo jeito que as palavras estão impressas em um livro que nem sempre pode ser aberto. Porém, Dylan demonstra que às vezes é possível aceder às memórias que parecem estar perdidas nos escombros da vida.

Na despedida, Dylan chega a pensar na predestinação, dizendo ser possível que cada pessoa já nasça com uma marca de identificação, um sinal secreto, e que ninguém está em condições para mudá-lo. Assim, Dylan não achava que a peça de MacLeish fazia parte de seu propósito, mas que definitivamente ter conhecido o poeta foi algo importante, já que o encontro lhe proporcionou um aprendizado que Dylan não esperava. "In some ways, he

taught me how to swim the Atlantic. I wanted to thank him but found it difficult. We waved at each other from the roadway and I knew I'd never see him again.” (p. 130)

Por um tempo Dylan e sua família moraram em East Hampton, uma cidade que, segundo Dylan, originalmente era ocupada por pescadores e fazendeiros, mas que no fim dos anos 1960 se tornou um refúgio para artistas, escritores e famílias abastadas. A casa que Dylan alugou pertenceu a Henry Ford, e tinha um estilo colonial com cercas altas que a escondia da rua. Para Dylan, East Hampton não era um lar, mas um “estado de consciência”.

Como se tivesse encontrado um pouco da paz que desejava, Dylan conta que havia muito o que fazer em East Hampton. Lá, começou a pintar paisagens e podia levar as crianças para a praia. Mas apesar de seu nome ser conhecido, ninguém conhecia seu rosto, e isso deu a Dylan uma certa liberdade para ir ao cinema, aos mercados e caminhar pela cidade.

Em Junho de 1970, Dylan viajou até Princeton, em Nova Jérssia, para receber um doutoramento honorário. Seu companheiro de viagem foi o músico David Crosby, ex-integrante do grupo The Byrds que foi fundamental para popularizar as canções de Dylan por meio de interpretações que utilizam a guitarra elétrica, até então pouco comum na música folk. Sobre Crosby, Dylan escreve o seguinte:

Crosby was part of a new supergroup, but I knew him from when he was in The Byrds, part of the West Coast music scene. They'd recorded a song of mine, “Mr. Tambourine Man,” and the record made it to the top of the charts. Crosby was a colorful and unpredictable character, wore a Mandrake, the Magician cape, didn't get along with too many people and had a beautiful voice—an architect of harmony. He was tottering on the brink of death even then and could freak out a whole city block all by himself, but I liked him a lot. He was out of place in The Byrds. He could be an obstreperous companion. (Dylan, 2004; p. 132)

Assim que chegou na Universidade de Princeton, Dylan foi levado para uma sala onde se vestiu com uma beca para então se juntar às outras pessoas no palco que iam receber um diploma honorário também, mas por motivos diferentes. Apesar de também estarem no palco Walter Lippmann e Coretta Scott King, todos os olhos estavam fixados em Dylan, que estava “in the heat staring out at the crowd, daydreaming, had attention-span disorder.” (p. 133). Na hora de receber o diploma, Dylan lembra das palavras do orador na hora de apresentá-lo ao público:

Though he is known to millions, he shuns publicity and organizations preferring the solidarity of his family and isolation from the world, and though he is approaching the perilous age of thirty, he remains the authentic expression of the disturbed and concerned conscience of Young America. (Dylan, 2004; p. 133)

As palavras do orador fizeram Dylan se sentir enganado. Mais uma vez estava sendo associado à “consciência perturbada da juventude americana” (p.133), algo que ele queria distância. Além disso, Dylan confessa que o orador poderia ter dito muitas coisas, especialmente sobre suas músicas, mas que quando “he said to the crowd that I preferred isolation from the world, it was like he told them that I preferred being in an iron tomb with my food shoved in on a tray.” (p. 133)

Dylan registrou o episódio da cerimônia na Universidade de Princeton através da canção “Day of The Locusts”, que viria a integrar o disco “New Morning”. Na canção, Dylan descreve como estava o dia em que recebeu o seu diploma e também o seu sentimento durante a cerimônia. Assim, alguns versos acabam servindo como um complemento ao relato presente em *Chronicles*, apesar de ter sido escrita décadas antes.

Mesmo não gostando das palavras do orador e se sentindo um tanto embaraçado por estar naquela cerimônia, não há como diminuir a importância do título recebido por Dylan. Segundo o biógrafo Howard Sounes (2011), Dylan recebeu o título de Doutor honoris causa (Anexo 6) em música pela Universidade de Princeton sob a justificativa de que, tal como foi dito por Robert F. Goheen, presidente da universidade, suas músicas expressam de forma

eloquente o sentimento antiguerra que muitos sentiram na época. Sendo assim, conceder um título honorário a Dylan foi um ato de reconhecimento da sua importância enquanto artista, e isso reforça, novamente, como a tradição seletiva, tal como proposta por Raymond Williams (1961), seleciona e absorve a cultura dentro de uma época.

Certo dia, Dylan recebeu uma ligação de seu produtor, Bob Johnston, perguntando se ele pensava em gravar um novo disco. Dylan diz que tinha vontade sim, contanto que seus discos ainda vendessem. Porém, Dylan não tinha muitas canções e as que tinha, haviam sido compostas para a peça de MacLeish, mas considerou que poderia compor mais algumas outras. Em seguida, Dylan conta sobre Bob Johnston e como era trabalhar com o produtor:

(...) working with him was like a drunken joyride. Bob was an interesting cat—originally from West Texas, living in Tennessee, built like a wrestler, thick wrists and big forearms, barreled chest, short but with a personality that makes him seem bigger than he really is—a musician and songwriter who had even written a couple of songs that Elvis recorded. (Dylan, 2004; p. 134)

Esta descrição acerca de Johnston é importante por apresentar o produtor que teve uma grande importância no trabalho de Dylan e também por expor a imagem que Dylan construiu de Johnston a partir de suas lembranças, o que evidencia o caráter coletivo da memória tal como foi proposto por Maurice Halbwachs (1980). Assim, Dylan se lembra de Johnston não só pelo seu porte físico, mas também por ter escrito músicas para vários cantores, como Elvis Presley.

Inicialmente, Johnston queria que Dylan fosse para Nashville gravar seu novo disco, porém, Nova Iorque acabou sendo o lugar de gravação. Dylan precisava de uma banda de apoio e esperava que Johnston encontrasse os músicos certos para ele. O único músico que Dylan sugeriu foi Al Cooper, com quem já havia trabalhado nos discos *Highway 61 Revisited* e *Blonde on Blonde*. Dylan lembra do otimismo e da musicalidade de Johnston durante as sessões no estúdio da Columbia em Nova Iorque e que, provavelmente, sem ele Dylan não teria finalizado parte das canções para o disco, como fica evidente no seguinte trecho:

For one of these sets of lyrics, Kooper played some Teddy Wilson riffs on the piano. There were three girl singers in the room, who sounded like they'd been plucked from a choir and one of them did some improvisational scat singing. The whole thing was done in just one take and called "If Dogs Run Free." (Dylan, 2004; p. 138)

As canções feitas para a peça de MacLeish foram gravadas, dando a sensação de que o novo disco estava ganhando forma. Porém, depois de passar praticamente dois anos sofrendo o assédio dos fãs e dos jornalistas que procuravam significados secretos em suas músicas, Dylan diz que tinha sua reputação sob controle e que estas novas canções não dariam aberturas para interpretações assustadoras.

Message songs? There weren't any. Anybody listening for them would have to be disappointed. As if I was going to make a career out of that anyway. Regardless, you could still feel the anticipation in the air. When will the old him be back? When will the door burst open and the goose appear? Not today. I felt like these songs could blow away in cigar smoke, which suited me fine. (Dylan, 2004; p. 138)

Logo Johnston começou a cobrar de Dylan um nome para o disco. Os títulos são importantes pois, segundo Dylan, "There's a lot to be said in a title." (p. 138). Mas até o momento Dylan não tinha ideia nenhuma. A única certeza que tinha era da foto para a capa do disco, que no caso era uma foto tirada anos antes onde Dylan aparece com a cantora Victoria Spivey em um pequeno estúdio de gravação. "Maybe I was even making this record because I had the cover in mind and needed something to go into the sleeve." (p. 139).

Dylan lembra que Johnston gostava de títulos com nomes de lugares, como é o caso do disco *Johnny Cash at San Quentin* produzido por ele. Mas mesmo sabendo do tipo de título que Johnston apreciava, Dylan achava que era muito cedo para se definir um. Em seguida, Dylan descreve a atmosfera no estúdio, onde Al Kooper estava contando anedotas, o baixista Charlie

Daniels praticando escalas em um violino, o baterista Russ Kunkel estava meio dormindo no sofá, e o guitarrista Buzzy Feiten estava trabalhando em uma música.

Após ouvir a gravação da música “New Morning” e se dar conta de que tinha saído bastante bem, Dylan percebeu que *New Morning* parecia um bom título para o disco. Logo a ideia foi apresentada a Johnston, que aprovou com grande entusiasmo. Assim, Dylan encerra o capítulo falando sobre a finalização e a recepção do disco, que futuramente marcaria, segundo os críticos, o “período intermédio” da carreira de Dylan.

The record that we were working on was eventually indeed called *New Morning* (the title of one of the songs I’d composed for the MacLeish play) and it did have the photo of me and Vickie on it. The twelve-song record was released and the flow of reports came streaming in. Some critics would find the album to be lackluster and sentimental, soft in the head. Oh well. Others would triumph it as finally the old him is back. At last. That wasn’t saying much either. I took it all as a good sign. To be sure, the album itself had no specific resonance to the shackles and bolts that were strapping the country down, nothing to threaten the status quo. All this was in what the critics would later refer to as my “middle period” and in many camps this record was referred to as a comeback album—and it was. It would be the first of many. (Dylan, 2004; p. 141)

É claro que em 1970 Dylan não sentia estar vivendo o “período intermédio” de sua carreira. Porém, parece que esta designação feita pelos críticos foi aceita por Dylan que, como ficou evidente neste capítulo, decidiu adotá-la. Desta forma, como já foi explicado por Maurice Halbwachs (1980), a consciência coletiva se move através do tempo sem perder a sensação de continuidade. Entretanto, não há como negar que a vida social flui em um tempo que é dividido em anos, meses, dias e horas, e que cada momento coletivo é distinguido pelos grupos distintos em que um indivíduo está inserido. Portanto, os grupos influenciam as demarcações temporais da vida de uma pessoa.

No caso de Dylan, percebe-se que este “período intermédio”, que tem como produto o disco “New Morning”, foi marcado por sua relação com o poeta Archibald MacLeish, com sua família, com David Crosby e Bob Johnston. Além disso, este período ainda está vinculado aos maus momentos que passou em Woodstock, com o assédio dos fãs e dos jornalistas, e também de sua consagração como “voz de uma geração” por meio do título universitário honorário que recebeu da Universidade de Princeton.

Capítulo quatro: O Recomeço

Neste quarto capítulo, que tem o nome do disco lançado em 1989, cuja gravação será tratada mais adiante, Dylan inicia a narrativa em 1987, quando estava se recuperando de um acidente que lhe machucou a mão. Com centenas de espetáculos marcados, Dylan não sabia se conseguiria se apresentar ao vivo. Assim, Dylan tem a sensação de que seus dias como músico tinham acabado, e agora não precisava mais se enganar explorando um talento que, a seu ver, nunca passou do “admissível”.

O público de Dylan tinha acesso aos seus discos, mas havia a sensação de que as apresentações ao vivo nunca conseguiam passar a essência de suas canções. Sendo assim, vê-lo ao vivo poderia ser uma decepção para os ouvintes que o conheceram por meio das gravações de estúdio.

For the listeners, it must have been like going through deserted orchards and dead grass. My audience or future audience now would never be able to experience the newly plowed fields that I was about to enter. There were many reasons for this, reasons for the whiskey to have gone out of the bottle. Always prolific but never exact, too many distractions had turned my musical path into a jungle of vines. I'd been following established customs and they weren't working. The windows had been boarded up for years and covered with cobwebs, and it's not like I didn't know it. (Dylan, 2004; p. 146)

Para Dylan, as coisas mudaram ao perceber que poderia dar às suas músicas uma nova vida ao mudar a dinâmica de suas apresentações. Por meio de novas técnicas de tocar guitarra: “(...) shift the levels of perception, time-frame structures and systems of rhythm which would give my songs a brighter countenance, call them up from the grave—stretch out the stiffness in their bodies and straighten them out.” (p. 146). Diante dessa nova percepção, Dylan se pergunta porque ela demorou tanto para aparecer. Em seguida, reflete sobre a sua carreira artística naquele momento.

It's nice to be known as a legend, and people will pay to see one, but for most people, once is enough. You have to deliver the goods, not waste your time and everybody else's. I hadn't actually disappeared from the scene, but the road had narrowed, almost was shut down and was supposed to be wide open. I hadn't gone away yet. I was lingering out on the pavement. There was a missing person inside of myself and I needed to find him. (Dylan, 2004; p. 147)

Aqui, percebe-se o amadurecimento de Dylan que lhe rendeu uma mudança de mentalidade com relação à fama e à sua formação enquanto músico. Pois enquanto no capítulo anterior Dylan desprezava o título de “voz de uma geração” e esforçava-se a fugir dos fãs e dos jornalistas, neste momento Dylan confessa gostar de ser conhecido como uma lenda do folk e que, mesmo tendo sumido, ele não tinha desaparecido completamente. Assim, Dylan, no auge dos seus quarenta anos, estava novamente em uma busca, tanto em termos de técnicas instrumentais, quanto do seu “eu”.

Wherever I am, I'm a '60s troubadour, a folk-rock relic, a wordsmith from bygone days, a fictitious head of state from a place nobody knows. I'm in the bottomless pit of cultural oblivion. You name it. I can't shake it. Stepping out of the woods, people see me coming. I knew what they were thinking. I have to take things for what they were worth. (Dylan, 2004; p. 147 e 148)

Assim, o que Pierre Nora (1996) definiu como “memória dever” pode ser observado no pensamento de Dylan sobre ele mesmo enquanto artista, visto que, como foi dito por Nora, o futuro de um indivíduo é moldado a partir de sua relação com o passado, no sentido que a identidade de um indivíduo se faz através de seu vínculo com suas raízes e do pertencimento a um grupo. Portanto, no fim dos anos 1980, Dylan continuava se identificando com os ideais e a imagem que construiu nos anos 1960, de forma a assumir esta personalidade de “reliquia de folk-rock”.

Entretanto, Dylan tinha consciência que os anos 1980 já não eram o seu momento histórico, e isso ficou bem claro durante a digressão de dezoito meses que fez com Tom Petty and the Heartbreakers. Para Dylan, Tom Petty estava no auge da carreira, e ele, no pior momento. Além de não ter nenhuma inspiração, as canções antigas haviam se tornado estranhas para Dylan, que já pensava em se aposentar.

(...) There was a hollow singing in my heart and I couldn't wait to retire and fold the tent. One more big payday with Petty and that would be it for me. I was what they called over the hill. If I wasn't careful I could end up ranting and raving in shouting matches with the wall. The mirror had swung around and I could see the future—an old actor fumbling in garbage cans outside the theater of past triumphs. (Dylan, 2004; p. 148)

Quando recebia pedidos para tocar músicas antigas, como “My Back Pages” ou “Spanish Harlem Incident”, Dylan dava alguma desculpa esfarrapada para não tocá-las. Mas durante uma das pausas da digressão com Tom Petty, Dylan foi contactado para fazer alguns concertos com o Grateful Dead, e para as apresentações, a banda queria tocar as músicas que eram pouco ouvidas. Assim, Dylan se viu em uma situação complicada, pois ele não tinha vontade de tocar essas músicas e não sabia como cantá-las: “I needed sets of lyrics to understand what they were talking about, and when I saw the lyrics, especially to the older, more obscure songs, I couldn't see how I could get this stuff off emotionally.” (p. 149) Essa falta de conexão de Dylan com suas músicas antigas pode ser entendida como um reflexo das mudanças que o tempo ocasiona sobre o indivíduo, pois, como foi explicado por Halbwachs (1980), seus significados já não correspondem à sua vivência do momento, de forma que seus significados originais só podem ressurgir sob um conjunto de elementos que os pensamentos já não podem mais abranger.

Durante uma pausa nos ensaios com o Grateful Dead, Dylan saiu para caminhar sem rumo pelas ruas de San Rafael. Um som de jazz atraiu Dylan para dentro de um bar onde um

grupo estava se apresentando com um cantor que o fazia lembrar Billy Eckstine e que fez Dylan repensar sua técnica vocal.

He wasn't very forceful, but he didn't have to be; he was relaxed, but he sang with natural power. Suddenly and without warning, it was like the guy had an open window to my soul. It was like he was saying, "You should do it this way." All of a sudden, I understood something faster than I ever did before. I could feel how he worked at getting his power, what he was doing to get at it. I knew where the power was coming from and it wasn't his voice, though the voice brought me sharply back to myself. I used to do this thing, I'm thinking. It was a long time ago and it had been automatic. No one had ever taught me. This technique was so elemental, so simple and I'd forgotten. It was like I'd forgotten how to button my own pants. I wondered if I could still do it. I wanted at least a chance to try. (...)
(Dylan, 2004; p. 151)

Dylan voltou ao ensaio como se nada tivesse acontecido, mas com o objetivo de tentar um jeito de cantar. Assim, Dylan escolheu algumas canções antigas que a banda queria tocar e tentou cantar do mesmo jeito que o cantor que ele havia escutado no bar. Mesmo não soando perfeito, Dylan percebeu que podia cantar uma canção focando muito mais em sua interpretação do que nas palavras que compunham as letras. Desta forma, Dylan fez os shows com o Grateful Dead e nunca mais teve que pensar no assunto.

A turnê com Tom Petty foi retomada com concertos por vários países. Dylan seguia cantando com sua nova técnica vocal e a ideia de se aposentar continuava em seus pensamentos. Mas as coisas desmoronaram durante um concerto em Locarno, na Suíça, quando Dylan abriu a boca para cantar, mas nenhum som saiu. "The techniques weren't working. I couldn't believe it. I thought I had it down so well, yet it was just another trick. There's no pleasure in getting caught in a situation like this." (p. 153).

Assim, em meio à apresentação, Dylan percebeu que não tinha nada a perder e decidiu tentar várias técnicas para restabelecer seu canto. Para sua surpresa, tudo voltou ao normal, e essa mudança ocorreu na frente de todos sem ninguém perceber. “It was like I’d become a new performer, an unknown one in the true sense of the word.” (p. 153). Os concertos com Tom Petty terminaram em dezembro de 1987 e, ao invés de sentir que este era o fim de uma história, Dylan sentiu que estava no prelúdio de uma nova.

Desta forma, é possível perceber como as digressões de Dylan com Tom Petty e com o Grateful Dead demonstram como um indivíduo demarca as lembranças de um espaço e de um tempo por meio da relação com o meio coletivo, de forma que certos momentos têm um significado apenas dentro do grupo a que pertence (Halbwachs, 1980, p. 54). No caso, esse “prelúdio de uma nova história” só tem o significado reconhecido quando se compreende as relações de Dylan com os grupos em que estava inserido.

Dylan decidiu deixar de lado a ideia de se aposentar para tentar começar de novo, ele queria estar ao serviço do público novamente. Assim, Dylan se encontrou em Londres com Elliot Roberts, que havia organizado os shows com Tom Petty e com o Grateful Dead, para estruturar uma série de concertos para o próximo ano. Mas Roberts tinha uma ideia de digressão diferente da de Dylan que, mesmo tendo canções com mais de vinte anos, queria “começar de baixo”.

Without knowing as much, I had a gut feeling that I had created a new genre, a style that didn’t exist as of yet and one that would be entirely my own. All the cylinders were working and the vehicle was for hire. I definitely needed a new audience because my audience at that time had more or less grown up on my records and was past the point of accepting me as a new artist and this was understandable. In many ways, this audience was past its prime and its reflexes were shot. They came to stare and not participate. That was okay, but the kind of crowd that would have to find me would be the kind of crowd who didn’t know what yesterday was. My fame was immense, could fill a football stadium, but it was like having some

weird diploma that won't get you into any college. (Dylan, 2004; p. 155)

Para Raymond Williams (1961), a tradição seletiva segue de forma natural e inevitável o desenvolvimento de uma sociedade, porém, a relevância de um trabalho passado em qualquer contexto futuro é imprevisível (p. 68). Assim, Dylan tem a percepção de que os jovens que acompanharam o início de sua carreira envelheceram e se tornaram adultos que o enxergam como um artista consolidado cujas músicas remetem a um gênero que não existe mais. O que Dylan queria era ser novamente um novo artista, mas para os jovens que não o conheciam. “I wished I was at least twenty years younger, wished that I had just dropped on the scene all over again.” (p. 155)

Dylan estava ansioso para voltar aos palcos e também, dedicado a aprimorar sua técnica vocal para recriar suas canções. Assim, Dylan segue a narrativa explicando como havia elaborado o seu estilo de tocar guitarra, cuja influência se devia a Robert Johnson e principalmente Lonnie Johnson, um dos grandes artistas de jazz dos anos 1930. Porém, seu jeito de tocar estava cristalizado em um “templo secular de museu” e, aprendendo novas técnicas, as suas músicas antigas poderiam ganhar uma nova forma.

A mão melhorou, mas Dylan sabia que se ela não tivesse melhorado ele teria saído do ramo musical para tentar uma vida convencional por tempo e, talvez, até entrar para o mundo dos negócios. A única coisa que não tinha vontade de fazer era compor novas canções, o que já não fazia há algum tempo. Mas certa noite, quando todos estavam dormindo, Dylan escreveu vinte versos de uma música chamada “Political World”, sendo a primeira de várias músicas que escreveria ao longo do mês. Para Dylan, “A song is like a dream, and you try to make it come true.” (p. 166)

(...) The song “Political World” could have been triggered by current events. There was a heated presidential race underway, you couldn't avoid hearing about it. But I had no interest in politics as an art form, so I don't think that was all there was to it. The song is too broad. The political world in the song is more of an underworld, not the world

where men live, toil and die like men. With the song, I thought I might have broken through to something. (...) (Dylan, 2004; p. 166)

A explicação de Dylan para a composição de “Political World” reflete a ideia de Raymond Williams (1961) de que a arte não pode ser analisada apenas a partir de sua relação com a sociedade. Visto que a arte é a manifestação de um conjunto de elementos organizados de tal forma, para compreendê-la é necessário analisar as várias atividades e suas inter-relações dentro de uma sociedade em uma determinada época. Assim, para Dylan, a canção teve influência da corrida presidencial nos Estados Unidos na época, mas não ela não pode ficar restrita apenas a essa relação política, visto que ele havia passado neste período por várias mudanças, tanto pessoais quanto profissionais.

Assim, a relação entre a composição de uma canção e os elementos que formavam o meio em que Dylan estava inserido continua sendo desenvolvida ao longo do capítulo. “Again, events might trigger a song—sometimes they might start the motor.” (p. 170). Sobre a música “Disease of Conceit”, Dylan explica que ela tem um tom *gospel* e a letra foi inspirada pelo caso do Pastor Jimmy Swaggart, que fora afastado da pregação depois de terem descoberto seu envolvimento com uma prostituta.

Enquanto a canção “What Was It You Wanted” foi composta, segundo Dylan, quase sozinha, como se já tivesse a letra e a melodia juntas na cabeça, a canção “Everything is Broken” foi escrita a partir de uma lembrança de Dylan:

Once when I was lying on the beach in Coney Island, I saw a portable radio in the sand...a beautiful General Electric, self charging—built like a battleship—and it was broken. I could have remembered that image at the top of the song. But I had seen a lot of other things broken, too—bowls, brass lamps, vessels and jars and jugs, buildings, busses, sidewalks, trees, landscapes—all these things, when they’re broken, make you feel ill at ease. I thought of all the best things in the world, the things I had a great affection for. Sometimes it might be a place, a place to start an evening from and go all night, but then

these places become broken, too, and can't be pieced back together.
(Dylan, 2004; p. 173)

Portanto, a música “Everything is Broken” pode ser entendida como um lugar de memória para Dylan, já que a canção foi escrita a partir da lembrança de um rádio quebrado na praia de Coney Island e também das coisas e dos lugares que tiveram uma vez uma grande importância para Dylan, mas que, por conta do tempo, logo “se quebraram” e perderam a importância original.

Para Pierre Nora (1996), “the changes in our lives are of the same nature as the changes in the way we represent our lives. If we still dwelled among our memories, there would be no need to consecrate sites embodying them.” (p.2). Mais adiante, Dylan escreve o seguinte sobre “Everything is Broken”: “Critics usually didn't like a song like this coming out of me because it didn't seem to be autobiographical. Maybe not, but the stuff I write does come from an autobiographical place.” (p.199)

Certa noite, Dylan jantou com Bono Vox, vocalista do grupo U2. Os dois conversaram sobre escritores e artistas como Jack Kerouac, Andy Warhol, Roman Polanski e Herman Melville, e também sobre a história dos Estados Unidos, que Bono parecia conhecer bem. Em certo momento, Bono pergunta a Dylan se ele tinha novas canções. Quando Dylan mostrou as canções, Bono disse que elas deveriam ser gravadas e mencionou Daniel Lanois, produtor que havia gravado com o U2. Em seguida, Bono pegou o telefone e colocou Lanois na linha para conversar com Dylan. Lanois disse que estava trabalhando em Nova Orleães e que Dylan poderia procurá-lo caso fosse para lá. Assim, no início da primavera Dylan apareceu em Nova Orleães, onde alugou uma casa perto do Audubon Park. Sobre a cidade, Dylan diz:

The first thing you notice about New Orleans are the burying grounds—the cemeteries—and they're a cold proposition, one of the best things there are here. (...) The past doesn't pass away so quickly here. You could be dead for a long time. The ghosts race towards the light, you can almost hear the heavy breathing—spirits, all determined to get somewhere. New Orleans, unlike a lot of those places you go

back to and that don't have the magic anymore, still has got it. (Dylan, 2004; p. 179-180)

Percebe-se que Dylan fica impressionado com os cemitérios, as catedrais, casas e mansões de Nova Orleães, “(...) all the architecture of the whole wide world and it doesn't move. All that and a town square where public executions took place. In New Orleans you could almost see other dimensions.”. Neste relato, é evidente a ideia de Maurice Halbwachs (1980) de que não só as casas e os muros de uma cidade permanecem de pé com o passar do tempo, mas também os eventos pelos quais ela passou. Assim, a ideia de Dylan de “ver outras dimensões” está diretamente ligada à ideia de memória dentro da cidade.

Lanois tinha um modo de gravar que Dylan chama de “pick up and move”, já que o produtor estava sempre alugando diferentes casas para gravar diferentes discos. Assim, Lanois alugou uma mansão vitoriana perto do cemitério Lafayette para gravar o disco de Dylan. Para a banda de apoio, Lanois recrutou vários músicos, como os guitarristas Mason Ruffner e Brian Stolz, o baixista Tony Hall, o baterista Willie Green, o percussionista Cyril Neville, e o engenheiro de som e pianista Malcolm Burns. A primeira música que Dylan apresentou aos músicos foi “Political World”, que foi tocada várias vezes de diferentes jeitos, mas que não agradou Dylan. Assim, os primeiros dias de gravação não foram tão bons para Dylan, que logo decidiu trabalhar com a banda em outras canções. Logo, as gravações começaram a fluir mesmo com alguns conflitos de Dylan com Lanois acerca de como as músicas deveriam soar.

Lanois was a Yankee man, came from north of Toronto—snowshoe country, abstract thinking. (...) Lanois's thinking was fine with me. I think abstract, too. Lanois is technically minded and he's a musician, usually plays on every record he produces. He's got ideas about overdubbing and tape manipulation theories that he's developed with the English producer Brian Eno on how to make a record, and he's got strong convictions. But I'm pretty independent, too, and I don't like to be told to do something if I don't understand it. (Dylan, 2004; p. 194 - 195)

Durante as pausas nas gravações, Dylan saía de manhã para andar de moto. Em um desses passeios, Dylan foi com sua esposa em direção à cidade de Thibodaux, que Dylan lembra ter várias ruas com nomes de árvores. Depois de passearem por Thibodaux, Dylan e sua esposa pegaram a moto novamente e partiram em direção a Napoleonville, onde passaram a noite em um “bed-and-breakfast cottage that was behind a pillared plantation house with sculpted studded garden paths, a cream stucco bungalow that had a certain charm—stood like a miniature Greek temple.” (p. 201 e 202). No dia seguinte, ao acordar, Dylan teve uma nova percepção acerca das gravações do disco.

Next day I woke up, felt like I had figured something out, why I wasn't feeling right about the recording sessions. Here's the thing—I wasn't looking to express myself in any kind of new way. All my ways were intact and had been for years. There wasn't much chance in changing now. I didn't need to climb the next mountain. If anything, what I wanted to do was to secure the place where I was at. I wasn't sure Lanois understood that. I guess I never made it plain, couldn't put it in so many words. (Dylan, 2004; p. 202)

Ao voltar para Nova Orleães, Dylan estava determinado a terminar o que tinha começado com Lanois, e que iria até escrever canções que não teria escrito se não fosse pelo produtor. Assim, Dylan escreveu as músicas “Shooting Star” e “Man in The Long Black Coat”, que é considerada por Dylan como a sua “I Walk The Line”, de Johnny Cash, por ser uma canção que “makes an attack on your most vulnerable spots” (p. 216). Assim, para Dylan, essas duas músicas em particular tinham algo especial: “I wasn't sure that we had recorded any historical tunes like what he had wanted, but I was thinking that we might have gotten close with these last two.” (p. 216)

As gravações estavam chegando ao fim, e Dylan tinha a sensação de que tudo o que podia ser feito fora de fato feito, e que não havia mais nada a ser acrescentado. Quando ficou finalmente concluído, Dylan escreveu o seguinte acerca do produto final:

When we finished recording it felt like the studio could have gone up in a sheet of flame. It was so intense in there for the past couple of months or so. Lanois had created a haunting, not stumbling or halting album. He said he'd help me make a record and he didn't break his word. We went by circuitous ways but we got there. We were simpatico although I think I always heard the record as sounding more strident than he did. I know that he wanted to understand me more as we went along, but you can't do that, not unless you like to do puzzles. I think in the end, he gave up on that. A lot of the songs held up in a grand way and more than a few of them I've played plenty of times. I would have liked to been able to give him the kinds of songs that he wanted, like "Masters of War," "Hard Rain," "Gates of Eden," but those kinds of songs were written under different circumstances, and circumstances never repeat themselves. (Dylan, 2004; p. 218 - 219)

Como já foi evidenciado anteriormente, Dylan tem uma noção muito bem estabelecida acerca da relação entre a arte e o meio em que ela foi produzida. Assim, ao dizer que as músicas são escritas em circunstâncias diferentes que nunca se repetem, Dylan está reforçando a ideia de Raymond Williams (1961) de que uma expressão artística surge a partir da relação entre vários elementos organizados em um espaço e em um tempo específico, e que fora desta organização a expressão artística será diferente.

Portanto, este quarto capítulo pode ser entendido como um momento da vida de Dylan onde há um desejo por "misericórdia" e por renovação, tanto em técnicas vocais e instrumentais, quanto em termos de escrita e também de reconhecimento enquanto artista. E essa vontade de se renovar se deve a vários fatores, entre eles a interação com artistas mais novos, como é o caso de Tom Petty e Bono Vox, o acidente com a mão que o obrigou a aprender um novo jeito de tocar guitarra, e também a vontade de se reencontrar e ser redescoberto por uma nova geração de ouvintes, o que resultou no disco "Oh Mercy". "The songs were written to the glory of man and

not to his defeat, but all of these songs added together doesn't even come close to my whole vision of life" (p. 221)

Capítulo cinco: O Fechar do Círculo

Como se tivesse a intenção de fechar um círculo, Dylan volta à Nova Iorque dos anos 1960 nesta última parte do livro. Assim, os relatos que são escritos por Dylan neste quinto capítulo antecedem os acontecimentos do primeiro capítulo, de forma a narrar os acontecimentos que marcaram sua vida nos primeiros dias em Nova Iorque e também sua vida em Minnesota, dando maior espaço para as informações autobiográficas.

Posto isso, o capítulo se inicia com Dylan no escritório de Lou Levy tocando algumas músicas na guitarra. Em certo momento, Dylan se lembra das ligações que fazia para casa, que geralmente eram feitas em orelhões públicos, com a intenção de avisar a sua família que estava tudo bem com ele. Assim, Dylan se recorda de como eram seus pais:

(...) My father had his own way of looking at things. To him life was hard work. He'd come from a generation of different values, heroes and music, and wasn't so sure that the truth would set anybody free. He was pragmatic and always had a word of cryptic advice. (...) My education was important to him. He would have wanted me to become a mechanical engineer. But in school, I had to struggle to get even decent grades. I was not a natural student. My mom, bless her, who had always stood up for me and was firmly on my side in just about anything and everything, was more concerned about "a lot of monkey business out there in the world," and would add, "Bobby, don't forget you have relatives in New Jersey." I'd already been to Jersey but not to visit relatives. (Dylan, 2004; p. 226)

Por ser de uma geração diferente, Abram Zimmerman tinha o desejo de que seu filho seguisse um determinado modelo de vida, seguindo a trajetória tradicional de ir para a escola, se formar em uma universidade e, provavelmente, constituir família. Segundo Robyn Fivush (2013), os indivíduos dentro de uma cultura específica compartilham de um mesmo “cultural life script” (as cited in Bernstein and Rubin, 2004), de forma que este buião pode ser entendido como a vida normativa. Assim, a trajetória de vida de uma pessoa ganha valores e interpretações segundo as expectativas culturais. Desta forma, a trajetória pessoal de Dylan narrada neste capítulo se destaca por romper com a vida normativa.

Assim, a música que fez Dylan assinar um contrato com John Hammond e a Leeds Music foi uma homenagem a Woody Guthrie, “the man who’d pointed out the starting place for my identity and destiny” (p. 229). Dylan lembra que sua vida nunca mais foi a mesma depois que ouviu Woody Guthrie em um gira-discos em Minneapolis: “When I first heard him it was like a million megaton bomb had dropped.” (p.229). Em seguida, Dylan conta sobre Hibbing, onde cresceu, e Duluth, a cidade onde ele e seu pai nasceram.

I’d grown up there in Hibbing but had been born in Duluth, about seventy-five miles away to the east on the edge of Lake Superior, the big lake that the Indians call Gitche Gumee. Though we lived in Hibbing, my father from time to time would load us into an old Buick Roadmaster and we’d ride to Duluth for the weekend. My father was from Duluth, born and raised there. That’s where his friends still were. (Dylan, 2004; p. 229)

Já sobre sua mãe, Dylan conta que a família dela era de uma pequena cidade chamada Letonia, não muito distante de Hibbing, e acrescenta: “When she grew up the town consisted of a general store, a gas station, some horse stables, and a schoolhouse.” (p. 230). Em seguida, Dylan lembra as coisas que gostava de fazer quando criança, como fazer corridas de bicicleta, jogar hóquei no gelo, pescar no gelo e pegar carona nos parachoques dos carros. Também, se lembra de quando a televisão começou a se popularizar.

Television was coming in, too, but not every home had one. Round picture tubes. Programs usually started broadcasting at about three o'clock in the afternoon with a test pattern that ran for a few hours and showed a few shows broadcast out of New York or Hollywood and then went off at around seven or eight. There wasn't much to watch (...) Still, though, it was all small town stuff—very narrow, provincial, where everybody actually knows everyone. (Dylan, 2004; p. 234)

Percebe-se que nos relatos acerca de sua infância há o encontro das memórias indiretas, que são as lembranças que Dylan recebeu de seus pais, com as memórias diretas, que são as que tem sobre as brincadeiras e os programas a que assistia na televisão quando era criança. Assim, como já foi explicado por Maurice Halbwachs (1980), Dylan não se recorda de um dia específico de sua infância, mas sim de um conjunto de lembranças. Desta forma, Dylan forma um retrato de sua infância a partir de reflexões pessoais e das lembranças familiares.

Em seguida, Dylan conta sobre quando chegou à universidade de Minneapolis sem a intenção de voltar para casa. Lá, não era conhecido e também não conhecia ninguém, exceto um primo quatro anos mais velho que ele e que era presidente de uma fraternidade. Assim, ao chegar, Dylan ficou na casa desta fraternidade durante o verão, período em que os membros não estavam. O motivo pelo qual Dylan foi para Minneapolis foram os escritores do movimento *beat*: “I suppose what I was looking for was what I read about in *On the Road*—looking for the great city, looking for the speed, the sound of it, looking for what Allen Ginsberg had called the “hydrogen jukebox world.” Maybe I'd lived in it all my life, I didn't know, but nobody ever called it that.” (p. 235)

Como já foi visto nos capítulos anteriores, os escritores do movimento *beat* tiveram uma grande influência em Dylan, principalmente Jack Kerouac e o livro *On The Road*. Isso porque, segundo Maurice Halbwachs (1980), um indivíduo pode emprestar dos livros certas convicções e pensamentos que serão determinantes para a forma como ele verá vários aspectos da vida e também como vai interagir e criar laços com outras pessoas. Mas para além dos *beats*, a música folk foi outro elemento fundamental para seu amadurecimento.

(...) Folk music was all I needed to exist. Trouble was, there wasn't enough of it. It was out of date, had no proper connection to the actualities, the trends of the time. It was a huge story but hard to come across. Once I'd slipped in beyond the fringes it was like my six-string guitar became a crystal magic wand and I could move things like never before. I had no other cares or interests besides folk music. I scheduled my life around it. I had little in common with anyone not like-minded. (Dylan, 2004; p. 236)

Instigado pela música folk, Dylan trocou sua guitarra elétrica por uma acústica, que ele usaria pelos anos seguintes. A área ao redor da universidade era chamada de Dinkytown – “kind of like a little Village, untypical from the rest of conventional Minneapolis.” (p. 237). Em Dinkytown, Dylan passou a frequentar a loja de discos local, onde buscava discos de música folk que nunca tinha ouvido antes. Entre os discos inéditos para Dylan, estava um da cantora Odetta. “Odetta was great. I had never heard of her until then. She was a deep singer, powerful strumming and a hammering-on style of playing. I learned almost every song off the record right then and there, even borrowing the hammering-on style.” (p. 237)

Dylan procurava pessoas que soubessem tocar e que tivessem propósitos semelhantes. Nesta busca, Dylan passou a frequentar em Dinkytown um café beat chamado Ten O' Clock Scholar. Lá, fez sua primeira amizade em Minneapolis com um rapaz chamado John Koerner que tocava uma guitarra acústica e que sabia tocar as mesmas músicas que Dylan: “He was from Rochester, New York, already married and had gotten into folk music a couple of years earlier than me, learned a lot of songs off of a guy named Harry Webber—mostly street ballads. But he played a lot of blues type stuff, too, traditional barroom kind of things.” (p. 238)

Com Koerner, Dylan aprendeu várias músicas cantando e também frequentando seu apartamento, onde escutava discos de folk que nunca tinha ouvido antes. Entre os grupos e cantores que Dylan conheceu, estavam os The New Lost City Ramblers, Blind Lemon Jefferson e John Jacob Niles. Através de Koerner, Dylan conheceu Harry Webber, um professor de literatura inglesa que sabia várias músicas e que ensinou a Dylan algumas delas.

Mas os discos autênticos de folk eram difíceis de encontrar em Dinkytown e para escutá-los, era preciso conhecer as pessoas certas. Para além de Koerner, poucas pessoas tinham esses discos e, pela falta de demanda, não eram encontrados nem nas lojas de discos. Mesmo sendo difíceis de encontrar, ele e um pequeno grupo procuram com persistência esses discos: “Performers like Koerner and myself would go anywhere to hear one by anybody we thought we hadn’t heard.” (p. 241)

Segundo Maurice Halbwachs (1980), o que constitui a essência de um grupo é um conjunto de interesses e de ideais, pelos quais as personalidades de seus membros são refletidas. Também, Halbwachs (1980) explica que quando se lembra de um amigo, mesmo que nunca mais o tenha encontrado, o que o faz lembrar dele é a capacidade do indivíduo de conseguir se colocar dentro deste conjunto de interesses e ideias, de forma a reconhecer este amigo como membro de um grupo. Isso se reflete na amizade de Dylan com Koerner, colocado como a personificação deste grupo de músicos interessados em música folk que existia em Dinkytown. Assim, mesmo que este relato tenha sido escrito em 2003, Dylan consegue se lembrar dos interesses e das ideias que tinha no início dos anos 1960, de forma a ainda se sentir sob a influência do grupo.

Logo Dylan começou a tocar como dupla com Koerner e também sozinho. Neste mesmo período, a sua rotina consistia em tocar guitarra de manhã, de tarde e de noite: “That’s all I did, usually fell asleep with the guitar in my hands. I went through the entire summer this way.” (p. 241). Após o verão, quando as aulas voltaram na universidade, Dylan se mudou para um quarto que ficava em cima de uma drogaria de um sujeito chamado Gary. O arrendamento custava trinta dólares por mês, mas nesta altura Dylan já estava tocando em cafés, onde ganhava de três a cinco dólares por apresentação.

Certo dia na drogaria do Gary, Dylan encontrou uma garota chamada Flo Castner, que tinha conhecido em um café chamado Bastille. Sobre Flo Castner, Dylan recorda:

Flo was an actress in the drama academy, an aspiring thespian, odd looking but beautiful in a wacky way, had long red hair, was light skinned, dressed in black from head to foot. She had an uptown but folksy demeanor, was a mystic and transcendentalist—believed in the

occult power of trees and things like that. She was also serious about reincarnation. We used to have strange conversations. (Dylan, 2004; p. 242)

Neste dia em que se encontraram, Flo Castner perguntou a Dylan se ele conhecia Woody Guthrie. “I said sure, I’d heard him on the Stinson records with Sonny Terry and Cisco Houston. Then she asked me if I’d ever heard him all by himself on his own records. I couldn’t remember having done that.” (p. 243). Flo Castner disse a Dylan que seu irmão tinha alguns discos de Woody Guthrie, e que ela poderia levá-lo até a casa dele para escutar os discos.

There wasn’t much distance between the drugstore and her brother’s house, maybe a half a mile or so. Her brother Lyn was an attorney for the city’s social services—had thin, wispy hair, wore a bow tie and little James Joyce glasses. He had seen me and me him, a couple of times throughout the summer. I had heard him play a few folk songs, but he never said much and I never spoke to him. He had never invited me over to listen to anybody’s records. (Dylan, 2004; p. 243)

Na casa do irmão de Flo Castner, Dylan ouviu discos de cantores como Count Basie, Meade Lux Lewis, Joe Turner e Pete Johnson, mas o que realmente despertou interesse em Dylan foram as canções de Woody Guthrie: “All these songs together, one after another made my head spin. It made me want to gasp. It was like the land parted.” (p. 244). Até então Dylan não tinha parado para escutar Woody Guthrie direito, mas ao perceber a poesia, o pensamento e a forma rítmica de Guthrie, Dylan percebeu que ele não era igual aos outros cantores.

That day I listened all afternoon to Guthrie as if in a trance and I felt like I had discovered some essence of self-command, that I was in the internal pocket of the system feeling more like myself than ever before. A voice in my head said, “So this is the game.” I could sing all these songs, every single one of them and they were all that I wanted to

sing. It was like I had been in the dark and someone had turned on the main switch of a lightning conductor. (Dylan, 2004; p. 244)

A vontade de saber mais sobre Woody Guthrie se apossou de Dylan. Assim, Dylan conseguiu emprestada a autobiografia de Woody Guthrie intitulada “Bound of Glory”. Dylan lembra: “I went through it from cover to cover like a hurricane, totally focused on every word, and the book sang out to me like the radio. ” (p. 245). Assim, por meio desta autobiografia, Dylan descobriu quem era Woody Guthrie:

Who is he? He’s a hustling ex–sign painter from Oklahoma, an antimaterialist who grew up in the Depression and Dust Bowl days—migrated West, had a tragic childhood, a lot of fire in his life—figuratively and literally. He’s a singing cowboy, but he’s more than a singing cowboy. Woody’s got a fierce poetic soul—the poet of hard crust sod and gumbo mud. Guthrie divides the world between those who work and those who don’t and is interested in the liberation of the human race and wants to create a world worth living in. Bound for Glory is a hell of a book. It’s huge. Almost too big. (Dylan, 2004; p. 245)

Para Max Saunders (2008), uma das características mais atrativas da autobiografia é o acesso à mente, às experiências e às memórias de uma pessoa. Assim, ler autobiografias é um componente importante da memória cultural, uma vez que a narrativa pessoal de alguém é refletida na cultura como um todo e também contribui para a produção da memória cultural. Dylan deixa isso evidente, já que decidiu que seria o maior discípulo de Woody Guthrie por causa de suas músicas e principalmente por causa de sua autobiografia.

(...) Through his compositions my view of the world was coming sharply into focus. I said to myself I was going to be Guthrie’s greatest disciple. It seemed like a worthy thing. I even seemed to be

related to him. Even from a distance and having never seen the man, I could perceive his face with a clearness. (...) (Dylan, 2004; p. 246)

A partir de então, Dylan passou a cantar apenas músicas de Woody Guthrie. Também passou a ir à biblioteca pública de Minneapolis para ouvir discos de folk, já que este era o único lugar da cidade com um bom acervo do gênero. Para alguns cantores de folk da cidade, as músicas de Woody Guthrie eram um tanto quanto datadas; já para Dylan, não havia músicas mais atuais do que as de Guthrie. A influência de Guthrie era tanta em Dylan, que até o que comia e o jeito de se vestir foram influenciados pelo cantor.

(...) The folk and blues tunes had already given me my proper concept of culture, and now with Guthrie's songs my heart and mind had been sent into another cosmological place of that culture entirely. All the other cultures of the world were fine, but as far as I was concerned, mine, the one I was born into, did the work of them all and Guthrie's songs even went further. (Dylan, 2004; p. 248)

Mas a fantasia não durou muito. Uma das pessoas que fez Dylan se desencantar foi John Pankake – (...) “a folk music purist enthusiast and sometime literary teacher and film wiseman” (p. 248). O jeito de Dylan não passou despercebido a Pankake, que questionou Dylan porque ele só cantava canções de Woody Guthrie. Dylan lembra que Pankake tinha um jeito autoritário e que era conhecido por ter uma vasta coleção de discos de música folk.

He was part of the folk police, if not the chief commissioner, wasn't impressed with any of the new talent. To him nobody possessed any great mastery—no one could succeed in laying a hand on any of the traditional stuff with any authority. Of course he was right, but Pankake didn't play or sing. It's not like he put himself in any position to be judged. (Dylan, 2004; p. 248)

Outra lembrança que Dylan tem de Pankake é de quando ele disse: “You're trying hard, but you'll never turn into Woody Guthrie” (p. 250), e que já havia um cantor chamado Jack Elliot

fazendo o que Dylan queria fazer. Dylan não sabia da existência de Jack Elliot; então Pankake o convidou para ir ao seu apartamento para ouvir alguns discos desse cantor. O disco que Pankake colocou para Dylan ouvir se chamava *Jack Takes the Floor* e era importado de Londres. “There were probably only about ten of these discs in the whole U.S.A., or maybe Pankake had the only one in the country. I didn’t know. If Pankake hadn’t played it for me most likely I would have never heard it.” (p. 250 - 251).

Após ouvir o disco, Dylan percebeu que Pankake estava certo. Jack Elliot soava como Woody Guthrie, mas tinha suas próprias canções. “You could hear that he had Woody Guthrie’s style down pat and more.” (p. 251). Depois de ouvir o disco de Jack Elliot várias vezes, Dylan deixou o apartamento de Pankake se sentindo sem rumo. Para Pankake, Jack Elliot era o rei dos cantores de música folk e Dylan não o conseguia negar.

Se Jack Elliot era o rei dos cantores de música folk, Joan Baez era a rainha. Dylan conta que Joan Baez nasceu no mesmo ano que ele e que seus destinos seriam cruzados futuramente. Em 1960, Joan Baez tinha lançado seu primeiro disco pela Vanguard Records e participava de programas de música folk na televisão. Ao vê-la, Dylan ficou admirado, não só pelo olhar que o deixava louco, mas também pela voz que conseguia espantar os maus espíritos. Mesmo sem se conhecerem, Dylan sabia que Joan Baez era sua parceira, “the one that my voice could find perfect harmony with.” (p. 255)

Yet some strange feeling told me that we would inevitably meet up. I didn’t know much about Joan Baez. I had no idea that she’d always been a true loner, kind of like me, but she’d been bounced around a lot and lived in places from Baghdad to San Jose. She had experienced a whole lot more of the world than I did. Even so, to think that she was probably more like me than me would have seemed a little excessive. (Dylan, 2004; p. 255)

Dylan achava que Joan Baez tinha muita sorte por ter conseguido estabelecer uma carreira tão cedo dentro da música folk. Ela sabia cantar e tocar de uma forma extraordinária, não podendo ser comparada com nenhuma cantora da cena, pois para Dylan, “The singer has to make

you believe what you are hearing and Joan did that.” (p. 256). Mas em Minneapolis, eram poucos os artistas que chamavam atenção. Logo, sentiu que precisava deixar Minneapolis, pois assim como Hibbing, Dylan achou que a cidade estava o limitando e sabia que existia muito mais para fazer fora dela. Assim, Dylan decidiu que iria para Nova Iorque.

“The world I was heading into, although it would undergo a lot of changes, was really the world of Jack Elliott and Joan Baez. However true that might have been, I, too, had the axe in my hands and needed to tear out of there, head off to where life promised something more—felt that my own voice and guitar would be equal to the situation.” (Dylan, 2004; p. 257 e 258)

Para Dylan, o período em Minneapolis ficou marcado pelo grupo de pessoas que nutriam um interesse em comum pela música folk, e foi através da deste interesse em comum que Dylan conheceu as músicas de Woody Guthrie, que teve uma grande influência não só musical, mas também comportamental em Dylan. Assim, Minneapolis pode ser entendido como um lugar de memória para Dylan que o remete a uma ruptura com o local de infância, Hibbing, e também o início de sua aventura em Nova Iorque. Portanto, Minneapolis foi um local de transição na vida de Dylan, e mesmo tendo abandonado as classes, pode-se entender que conhecer novas canções de música folk foi o conhecimento mais valioso que Dylan adquiriu durante o seu “período universitário”.

Em seguida, Dylan retoma a sua vida em Nova Iorque durante o inverno de 1961, voltando a falar dos bares do Greenwich Village, como o Gaslight, e dos amigos que fez neste período, como o cantor Dave Van Ronk. Mas logo Dylan conta sobre quando conheceu Suze Rotolo, que era irmã de Carla Rotolo, assistente pessoal do arquivista de folk, Alan Lomax. Sobre a paixão por Suze Rotolo, Dylan lembra que:

She was the most erotic thing I’d ever seen. She was fair skinned and golden haired, full-blood Italian. The air was suddenly filled with banana leaves. We started talking and my head started to spin. Cupid’s arrow had whistled by my ears before, but this time it hit

me in the heart and the weight of it dragged me overboard. Suze was seventeen years old, from the East Coast. Had grown up in Queens, raised in a left-wing family. Her father had worked in a factory and had recently died. She was involved in the New York art scene, painted and made drawings for various publications, worked in graphic design and in Off-Broadway theatrical productions, also worked on civil rights committees—she could do a lot of things. Meeting her was like stepping into the tales of 1,001 Arabian nights. She had a smile that could light up a street full of people and was extremely lively, had a particular type of voluptuousness—a Rodin sculpture come to life. She reminded me of a libertine heroine. She was just my type. (Dylan, 2004; p. 265)

Ao escrever sobre Suze Rotolo, Dylan se recorda dos interesses e do grupo social em que Rotolo estava inserida. Desta forma, é possível perceber que, para além da beleza, os interesses em comum com Rotolo atraíram Dylan, que a descreve como sendo a personificação romântica dos ideais e interesses de um grupo a que os dois pertenciam. Logo Dylan e Rotolo começaram a se ver com frequência. Assim, para além da música, Dylan diz que Suze Rotolo havia se tornado a pessoa mais importante de sua vida. Porém, Dylan sabia que a mãe de Suze Rotolo não gostava dele: “She thought I had a nameless way of life and would never be able to support anybody, but I think it went much deeper than that. I think I just came in at a bad time.” (p. 266)

A questão da moradia foi algo que começou a incomodar Dylan. Depois de viver por quase um ano em Nova Iorque sem uma morada fixa, dormindo às vezes no apartamento de Dave Van Ronk e às vezes no de Ray Gooch e Chloe Kiel, Dylan achou que precisava achar um lugar para si e arrendou um apartamento na West 4th Street: “It wasn’t much, just two rooms above Bruno’s spaghetti parlor, next door to the local record store and a furniture supply shop on the other side.” (p. 267). Para deixar o apartamento do jeito que queria, Dylan fez por conta

própria algumas mobílias, comprou uma televisão e um gira-discos. “The small room seemed immaculate to me and I felt that for the first time I had a place of my own.” (p.268)

Com Suze Rotolo, Dylan sentiu que seus horizontes se expandiram, pois começou a conhecer o mundo da garota, principalmente seu interesse pela cena Off-Broadway. Assim, por causa de Suze Rotolo, Dylan assistiu a várias peças de teatro, foi aos cafés onde os artistas e os pintores costumavam frequentar e também a museus.

A new world of art was opening up my mind. Sometimes early in the day we’d go uptown to the city museums, see giant oil-painted canvases artists like Velázquez, Goya, Delacroix, Rubens, El Greco. Also twentieth-century stuff—Picasso, Braque, Kandinsky, Rouault, Bonnard. Suze’s favorite current modernist artist was Red Grooms, and he became mine, too. (Dylan, 2004; p. 269)

O fato de Red Grooms se tornar o artista modernista favorito de Dylan revela a influência que Suze Rotolo teve neste período de sua vida. Também, se não fosse por Suze Rotolo, Dylan atualmente não seria conhecido por seus trabalhos como pintor e artista visual. Segundo Dylan:

About that time I began to make some of my own drawings. I actually picked up the habit from Suze, who drew a lot. (...) Not that I thought that I was any great drawer, but I did feel like I was putting an orderliness to the chaos around—something like Red did, but he did it on a much grander level. In a strange way I noticed that it purified the experience of my eye and I would make drawings of my own for years to come. (Dylan, 2004; p. 270)

O namoro de Dylan com Suze Rotolo acabou não sendo um mar de rosas como esperava. Para Dylan, o destino tinha planos diferentes para cada um e, por isso, o relacionamento chegou ao fim em 1964. “She took one turn in the road and I took another.” (p. 276). Porém, mesmo não estando mais juntos, o interesse em comum ainda os une, pois os

interesses que antes evocavam uma relação afetiva entre Dylan e Suze Rotolo agora os colocam como membros de um grupo. Com isso, a lembrança de Suze Rotolo não será esquecida, pois para Maurice Halbwachs (1980):

Each lover would forget the other or preserve only a vague remembrance. What is the basis here that would help recall how each had once experienced the other? Remembrances may survive separations or death, however, because some common thought is present in addition to the personal attachment—perhaps a topic of meditation, the beauty of natural surroundings, or a sense of the transience of time. This stable element would transform a merely emotional union of two people into a group. This persisting group thought evokes that close relationship, now long gone, and saves the image of the person from oblivion. (Halbwachs, 1980; p. 119)

Em seguida, Dylan lembra que Suze Rotolo estava com ele quando começaram as gravações do seu primeiro disco pela Columbia Records.

(...) The events which led up to it were very unexpected, and I had never really fixed my gaze on any big recording company. I would have been the last one to believe it if you'd have told me I'd be recording for Columbia Records, one of the top labels in the country and one with big name mainstream artists like Johnny Mathis and Tony Bennett and Mitch Miller. What put me there amongst that crowd came about because of John Hammond. (...) (Dylan, 2004; p. 277)

A primeira vez que Dylan foi ouvido e visto por John Hammond foi no apartamento da cantora Carolyn Hester. Dylan se recorda que Carolyn Hester havia lhe convidado para tocar harmônica em seu disco de estreia. Para discutir acerca das músicas e da gravação do disco, logo John Hammond pediu para se encontrar com os dois: "That 's where he first heard me. He heard

my harp playing and guitar strumming, even heard me singing a few things in harmony with Carolyn, but I didn't notice him noticing me. (...)" (p. 278)

Depois de ter sido recusado por várias editoras de música folk, Dylan percebeu que sua grande oportunidade havia aparecido quando John Hammond lhe colocou de frente com um contrato com a Columbia Records: "I looked at the top page which said, Columbia Records, and said, "Where do I sign?" Hammond showed me where and I wrote my name down with a steady hand." (p. 280). Antes de deixar o escritório, Dylan recebeu de Hammond alguns discos que ainda não haviam sido lançados. "One of the records that he gave me was The Delmore Brothers with Wayne Rainey, and the other record was called King of the Delta Blues by a singer named Robert Johnson." (p. 280). Até então, Dylan nunca tinha ouvido falar de Robert Johnson, mas quando chegou no apartamento e colocou o disco dele no gira-discos, Dylan ficou impressionado.

(...) Johnson masked the presence of more than twenty men. I fixated on every song and wondered how Johnson did it. Songwriting for him was some highly sophisticated business. The compositions seemed to come right out of his mouth and not his memory, and I started meditating on the construction of the verses, seeing how different they were from Woody's. (...) (Dylan, 2004; p. 284)

Logo Dylan passou a se sentir influenciado por Johnson, influência esta que pode ser sentida nos primeiros trabalhos de Dylan e também nos futuros, como em "Highway 61 Revisited" de 1965. Neste período, Dylan também foi apresentado, através de Suze Rotolo, à poesia de Arthur Rimbaud. "That was a big deal, too. I came across one of his letters called 'Je est un autre,' which translates into 'I is someone else.' When I read those words the bells went off. It made perfect sense. I wished someone would have mentioned that to me earlier." (p. 288)

Antes de seguir para o fim da narrativa, Dylan fala das personalidades de Minnesota com quem sentia uma proximidade, como o escritor F. Scott Fitzgerald, Sinclair Lewis, ganhador

do prêmio Nobel de literatura, e Eddie Cochran, “one of the early rock-and-roll geniuses “(p. 292).

They were all from the North Country. Each one followed their own vision, didn't care what the pictures showed. Each one of them would have understood what my inarticulate dreams were about. I felt like I was one of them or all of them put together. (Dylan, 2004; p. 292)

Depois de se colocar como um artista de Minnesota como muitos outros que ele admirava, Dylan encerra o livro escrevendo sobre as mudanças que sua vida tomaria dali em diante, desde em termos artísticos quanto pessoais.

The folk music scene had been like a paradise that I had to leave, like Adam had to leave the garden. It was just too perfect. In a few years' time a shit storm would be unleashed. Things would begin to burn. Bras, draft cards, American flags, bridges, too—everybody would be dreaming of getting it on. The national psyche would change and in a lot of ways it would resemble the Night of the Living Dead. The road out would be treacherous, and I didn't know where it would lead but I followed it anyway. It was a strange world ahead that would unfold, a thunderhead of a world with jagged lightning edges. Many got it wrong and never did get it right. I went straight into it. It was wide open. One thing for sure, not only was it not run by God, but it wasn't run by the devil either. (Dylan, 2004; p. 292)

Assim, o capítulo que encerra o livro é também o que preenche algumas lacunas que ficaram abertas. Nesta parte, Dylan dá mais detalhes sobre sua infância, sobre as motivações que o fizeram sair de Hibbing, sobre a vida na universidade e sua ida para Nova Iorque, onde a sua trajetória pessoal ganha um novo rumo, principalmente por seu relacionamento com Suze Rotolo e por seu contrato com a Columbia Records, que já havia sido tratado anteriormente, mas que aqui ganha uma maior profundidade. Portanto, “The River of Ice” pode ser entendido como um

capítulo onde há uma maior fluidez nos relatos autobiográficos, “congelando”, assim, a memória das pessoas e dos lugares importantes neste período da vida de Dylan.

Conclusão

Como pode-se perceber, *Chronicles, Volume One* não é uma autobiografia comum, já que se trata de uma narrativa não linear onde apenas determinados momentos da vida de Dylan são tratados. À primeira vista, uma autobiografia fragmentada e não linear pode parecer pouco interessante. Porém, Dylan torna sua história interessante ao não fazer um retrato da vida, utilizando a perspectiva da “memória histórica” de Maurice Halbwachs (1980), onde seria necessário abranger um período muito maior de tempo, resultando assim em uma representação esquematizada e condensada do passado, e optar pela “memória biográfica”, por possibilitar a elaboração de um retrato muito mais rico e profundo de sua jornada através de uma seleção de momentos específicos de sua vida.

Ao longo da análise do livro, ficou evidente como as pessoas e os lugares tiveram uma grande influência no amadurecimento de Dylan. Mas para conseguir trazer a atmosfera de seu passado, Dylan recorre àquilo que Raymond Williams (1961) chama de tradição seletiva. Assim, Dylan faz uma tentativa de reconstrução histórica por meio da seleção de certos elementos e valores que tinham uma importância tanto a nível individual como coletivo na época. Por mais que não seja um retrato fiel do passado, por meio da tradição seletiva é possível ter um registro histórico da cultura em que Dylan estava inserido. Desta forma, Dylan aborda vários acontecimentos importantes, nos Estados Unidos e no resto do mundo, pela perspectiva da cultura vivida, para que o que ele viveu e sentiu não seja esquecido quando morrer.

Por preservar a memória a nível individual e coletivo, *Chronicles, Volume One* pode ser considerado um lugar de memória, pois, tal como foi escrito por Pierre Nora (1984), Dylan tem consciência de que sua história individual está atrelada a uma história geral, e para além de suas memórias e de seu próprio modo de pensar, Dylan também está ciente das outras memórias e de

outras formas de pensar, criando assim uma narrativa onde velhos e novos significados são cristalizados. Além disso, Dylan retrata os dois tipos de eventos de grandeza que há na vida segundo Pierre Nora (1984): os eventos que acontecem, mas só ganham importância com o tempo, e os eventos que ganham importância no momento em que estão acontecendo.

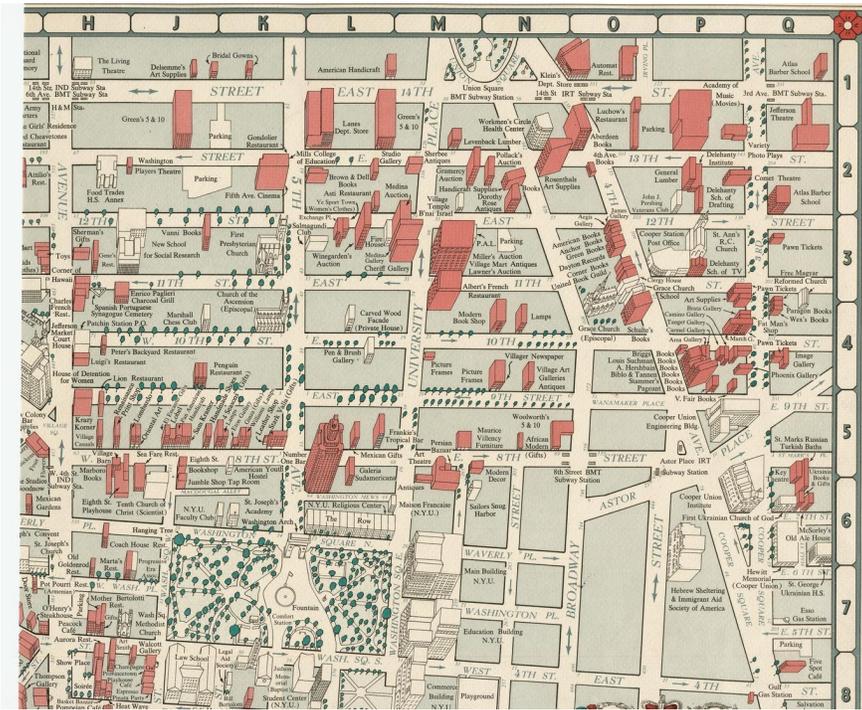
Ainda que inicialmente tenha relutado a proposta de escrever sua autobiografia, em *Chronicles*, é possível perceber que Dylan tinha gosto pelas biografias, como ficou evidente no capítulo “The Lost Land”, quando revela seu fascínio pelo gênero, e também no capítulo “River Of Ice”, onde Dylan fala do impacto que a autobiografia de Woody Guthrie teve em sua vida. Portanto, pode-se dizer que a leitura de biografias e autobiografias motivaram Dylan a escrever seu livro. Porém, ao escrever uma autobiografia que foge da estrutura linear convencional, Dylan abre novas análises acerca da produção, da escrita e da circulação da memória.

Para Saunders (2008), o que está em discussão é o modo como o passado está sendo mediado. Se a memória está textualizada, isso significa que ela é resultado de um pós-evento. Portanto, segundo Saunders (2008), a memória surge como representação, mediação ou narrativização de um acontecimento. Mesmo podendo discutir a veracidade de uma memória narrada, não há como fugir do fato de que há sempre lugar a alterações: “all memory partakes of falsification, to the extent that it is necessarily a transformation of the remembered event or experience.” (p. 323) Logo, para escrever sua autobiografia, Dylan não precisa alterar os fatos de sua vida como tem o costume de fazer em entrevistas, pois a memória já faz essa função por ele.

Assim, Dylan aproveita o caráter duvidoso da memória para construir uma narrativa que dá acesso às suas experiências, forma de pensar e lembranças, mas que não revela tudo. Porém, *Chronicles* cumpre muito bem com sua função de contribuir com a memória cultural, pois faz um retrato dos valores e dos sentidos morais de uma sociedade, do desenvolvimento humano e também das vidas que contribuíram para a história coletiva. Desta forma, o testemunho escrito de Dylan é o reflexo da cultura como um “whole way of life”, tal como foi definido por Raymond Williams (1961), em que uma vez que as instituições, comportamentos e manifestações artísticas de uma época são absorvidos pela consciência coletiva, passam a colaborar na construção de novas memórias culturais.

Portanto, após analisar a obra dentro de sua dimensão temporal e social, é possível considerar *Chronicles, Volume One* como um monumento à cultura dos Estados Unidos da segunda metade do século XXI, pois se trata de um documento onde as condições históricas e culturais dos anos 1960, 1970 e 1980 são tratadas por meio do testemunho de quem viveu este período, de modo que é possível perceber o processo de amadurecimento e de evolução não só de Bob Dylan, mas também das pessoas ao seu redor e do mundo em que viveu. Assim, por meio de *Chronicles, Volume One*, a memória de uma geração permanece viva para que as futuras gerações tenham acesso a ela.

Anexos



Anexo 1 - Mapa do Greenwich Village em 1960

(Disponibilizado em domínio público por The New York Public Library).



Anexo 2

Frente do Café Wha? em 1960

Fotografia de Silver, W. (1960)

(Disponibilizado em domínio público por The New York Public Library).



Anexo 3

Apresentação da peça “The Balcony” em 1960

Fotografia de Abiles, F. -. (1960)
(Disponibilizado em domínio público por The New York Public Library).



Anexo 4

Biblioteca Pública de Nova Iorque

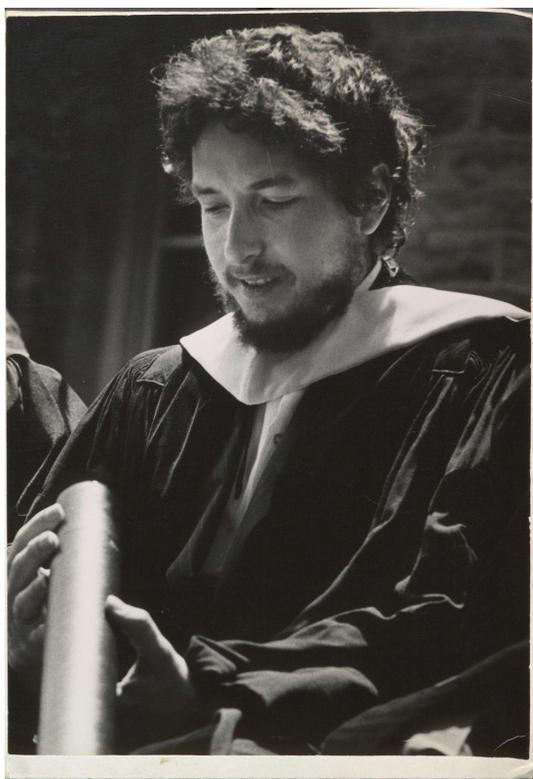
Fotografia de Bros, W. (1964)
(Disponibilizado em domínio público por The New York Public Library)

Anexo 5



Cena da peça *Scratch* de Archibald Macleish, em 1971 na Broadway.

Foto de Swope, M. (1971).
(Disponibilizado em domínio público por The New York Public Library).



Anexo 6

Bob Dylan recebendo o título de Doutor Honoris Causa na Universidade de Princeton em 1970

(Disponibilizado em domínio público pela Princeton University Archives, Department of Special Collections, Princeton University Library).

Referências bibliográficas:

Bibliografia primária

Dylan, B. (2004). *Chronicles: Volume One*. Simon & Schuster.

Bibliografia secundária

Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2012). *A Glossary of Literary Terms* (10th International ed). The United Kingdom: Wadsworth–Cengage Learning.

Alexander, J. M. (2018). *The Man in Song: A Discographic Biography of Johnny Cash*. University of Arkansas Press.

Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*, 109-118

Basu, Paul. (2013) *Memoryscapes and Multi-Sited Methods*. *Research methods for memory studies*, 115-131.

Burgess, R. W., & Kulikowski, M. (2013). Medieval historiographical terminology: the meaning of the word *annales*. In *The Medieval Chronicle VIII* (pp. 165-192). Brill Rodopi.

Cellard, A. (2010). Análise documental. In. Vários Autores. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Confino, A. (2008). Memory and the History of Mentalities. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*, 8-77.

Engdahl, H. (2016). Award ceremony speech. Disponível em:
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/ceremony-speech/>

Erll, A., & Nünning, A. (2008). *Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*.

- Fivush, R. (2013). *Autobiographical memory. Research methods for memory studies*, 13-28.
- Grabes, H. (2017). *The Value of Literature for Cultural Memory. In Literature and Cultural Memory (pp. 31-49)*. Brill Rodopi.
- Halbwachs, M. (1980). *The Collective Memory*. (Francis J. Ditter, Vida Yazdi Ditter, trad.) New York : Harper & Row, 1980
- Le Goff, J. (2003). *História e memória*.
- Marcel, J. C., & Mucchielli, L. (2008). *Maurice Halbwachs's mémoire collective. Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung*, 141.
- Maslin, J. (2004, October 5). *So You Thought You Knew Dylan? Hah! The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2004/10/05/books/so-you-thought-you-knew-dylan-hah.html>
- Nora, P. (1996). *Realms of memory: rethinking the French past* (Vol. 1). Columbia University Press.
- Olick, J. K., Vinitzky-Seroussi, V., & Levy, D. (Eds.). (2011). *The collective memory reader*. Oxford University Press.
- Olney, J. (1980). *Autobiography: Essays theoretical and critical* (Vol. 769). Princeton University Press.
- Osborne, R. (2016). *Vinyl: A history of the analogue record*. Routledge.
- Radstone, S., & Hodgkin, K. (2003). *Regimes of memory*. Routledge.
- Reporter, G.S. (2020, october 23) *The 100 best books of the 21st century. The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2019/sep/21/best-books-of-the-21st-century>
- Saunders, M. (2008). Life-writing, cultural memory, and literary studies. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*, 321-331.
- Shelton, R. (2011). *No direction home: The life and music of Bob Dylan*. Backbeat books.

- Sounes, H. (2011). *Down the highway: The life of Bob Dylan*. Random House.
- Scorsese, M (director). (2005). *No Direction Home* [Documentary]. United States.
- Thomas, R.F (2017). *Why Bob Dylan Matters*. Dey Street Books
- Tamm, M. (2013). Beyond history and memory: New perspectives in memory studies. *History Compass*, 11(6), 458-473.
- Takata, K. (2015). Cross-rhythms in Duple and Triple Meters: Lonnie Johnson's Instrumental Techniques as Described in Bob Dylan's Chronicles. *Popular Music and Society*, 38(3), 279-298.
- Thomas, R.F (2017). *Why Bob Dylan Matters*. Dey Street Books
- Wittman, E. O., & Wright, P. R. (2019). "I Don't Do Sketches from Memory": Bob Dylan and Autobiography. In *Polyvocal Bob Dylan* (pp. 141-169). Palgrave Macmillan, Cham.
- Wittman, E. O., & Wright, P. R. (2007). Dylan's Back Pages as Curriculum. *Chronicle of Higher Education*, 54 (7).
- Williams, R. (1961). *The long revolution*. Penguin Books, 1965
- West, W. N. (2003). 'No endless monument': Artificial memory and memorial artifact in early modern England. In *Regimes of memory* (pp. 61-75). Routledge Taylor & Francis Group.

Anexos

- Abiles, F. -. (1960). Sylvia Miles and John Perkins in the stage production *The Balcony* by Jean Genet. In The New York Public Library. Disponível em:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/c5be01d1-d717-d702-e040-e00a18060ba8>
- Bros, W. (1964). *Fifth Avenue - West 42nd Street*. In The New York Public Library. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-ef20-a3d9-e040-e00a18064a99>
- Seeley G. Mudd Manuscript Library. (1970) Dylan, Bob; Honorary Degree Records, AC106, Princeton University Archives, Department of Special Collections, Princeton University Library Disponível em: https://findingaids.princeton.edu/catalog/AC106_c00279

Fahey, L. (1960). Map of the Greenwich Village section of New York City. [Review of Map of the Greenwich Village section of New York City.]. In The New York Public Library. Disponible en: <https://digitalcollections.nypl.org/items/b877700d-5db1-1490-e040-e00a1806637d>

Swope, M. (1971). Actor Patrick Magee (C) with cast members in a scene from the Broadway play "Scratch." (New York). In The New York Public Library. Disponible en: <https://digitalcollections.nypl.org/items/019ff5b0-f815-0132-ed68-58d385a7bbd0>

Silver, W. (1960). New York City: [Exterior of Cafe Wha?]. In The New York City Public Library. Disponible en: <https://digitalcollections.nypl.org/items/7e9c4020-e907-0131-ceab-3c075448cc4b/#/?uuid=7e9c4020-e907-0131-ceab-3c075448cc4b>