



Quando Uma Aparente Saída ao Capitalismo é a Concreta Individualização: a Subjetividade de Bob Dylan na “Ruptura” com o *Folk* (1962-1966)¹

When an apparent exit to capitalism is the concrete individualization: The Bob Dylan’s subjectivity in a “rupture” with folk (1962-1966)

Filipe Moreno Horta²

Resumo

Este trabalho pretende analisar o contexto e o evento de 25 de julho de 1965, quando *Bob Dylan* tocou com uma guitarra e acompanhado de uma banda elétrica durante o *Newport Folk Festival*. A hipótese central deste artigo é de que o capitalismo pode oferecer aparentes saídas de fuga ao indivíduo, porém, tais podem ser representadas como uma pintura de Escher, na qual o indivíduo, mesmo saindo de um plano, permanece no mesmo circuito retroalimentando processos aos quais está submetido historicamente e materialmente. Este caso empírico permite a observação de como a busca de si, o desejo por uma produção própria e em romper com laços limitantes de produção provocaram maior individualização, isolamento e maior capitalização sobre a produção artística justamente nos anos considerados como de ruptura.

Palavras-chave: alienação, materialismo, subjetividade, Bob Dylan, Karl Marx.

Abstract

This work intends to analyze the context and the event of July 25, 1965, when *Bob Dylan* played with an electric guitar and accompanied by an electric band during the *Newport Folk Festival*. The central hypothesis of this article is that capitalism can offer apparent exits to the individual, but these can be represented as an Escher’s painting, in which the individual, even out of a plane, remains in the same feeding

1 Este artigo é fruto de uma pesquisa paralela que vem sendo feita desde 2012, inicialmente incentivada e guiada por Frédéric Vandenberghe (IESP/UERJ). O primeiro esboço deste texto recebeu importantes considerações de Maria Aparecida de Moraes e Silva, a quem agradeço. Somam-se a estes dois, Gabriel de Santis Feltran, que também vem dialogando com esta iniciativa acadêmica nos últimos anos.

2 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos e pesquisador do NaMargem - Núcleo de Pesquisas Urbanas (UFSCar). Mestre em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP/UERJ). E-mail: hortafilipem@gmail.com.



back circuit processes to which it is subjected historically and materially. This empirical case allows the observation of how the search for yourself, the desire for one's own work and to break with the limiting production ties provoked greater individualization, isolation and capitalization on the artistic production precisely in the years considered as his rupture.

Keywords: alienation, materialism, subjectivity, Bob Dylan, Karl Marx.

Introdução

Eles mantiveram o plano em segredo até subirem ao palco. Dylan vestido numa camisa cor de laranja de matador e um casaco de couro preto, carregando uma guitarra. No momento em que a banda tocou os primeiros acordes de uma versão elétrica de “Maggie’s Farm”, a plateia entrou em estado de choque. Eu ouvi uma incrível hostilidade verbal vinda de todas as direções a minha volta. Quando a banda terminou de tocar “Farm”, houve poucos aplausos, reservados, e um turbilhão de vaias. Quando Dylan e a banda passaram a tocar “Rolling Stone”, o público ficou ainda mais agitado: “Toque música *folk*! Vendido! Isso é um festival de *folk*! Suma com essa banda!” [...]. Dylan desceu do palco com a banda seguido por um longo e desajeitado silêncio [...] Quando Bob voltou sozinho ao palco, ele se deu conta de que não estava com a gaita certa [...] Sob gritos pedindo “Tambourine Man”, Dylan disse: “Está bem, vou tocar essa para vocês”. A canção mais antiga teve um efeito paliativo sobre a plateia e foi aplaudida de forma efusiva. Então Dylan tocou “It’s All Over Now, Baby Blue”. A letra adquiriu um novo sentido, como se ele estivesse cantando um adeus para Newport, para os puristas do *folk*. Ele deixou o palco vencido pela hostilidade daqueles que não aceitavam sua música elétrica [...] Encontrei-me duas vezes com Dylan em Nova York na semana seguinte ao festival. Ele ainda parecia perplexo e angustiado por ter despertado tanta hostilidade. Estava abalado que as pessoas houvessem gritado “livre-se dessa guitarra”. [...] A respeito da apresentação da sua música elétrica em Newport, Dylan disse, vezes a fio: “**Foi honesto. Foi honesto**”. (SHELTON, 2009, p. 423-425, itálico no original, negrito meu).³

Aquela tarde de domingo, 25 de julho de 1965, foi a última vez que Bob Dylan se apresentou no *Newport Folk Festival*.

3 Depoimento do crítico musical Robert Shelton (1926-1995). Shelton foi o primeiro crítico da grande imprensa estadunidense a noticiar o surgimento de *Bob Dylan*, em artigo na *New York Times* de 29 de setembro de 1961 e a ser próximo ao artista nas décadas seguintes.



As *protest songs* e produção anos iniciais⁴

Robert Allen Zimmerman, ou *Bob Dylan*, esteve presente no contexto da *protest song*, que surgiu como uma forma de manifestação cultural de forma a denunciar o contexto histórico-social vivido nos Estados Unidos da América (EUA). Segundo o próprio cantor, música e poesia se tornavam uma, uma poética preocupada com a realidade imediata que volta-se para uma poesia do social. A *folk song* estadunidense, que cruza além do *blues* a estrutura de escrita em *ballad*, oriunda do *folk* inglês e irlandês, também era reconhecida por ser oriunda de classes oprimidas, de expressarem uma contra ideologia, que se distingue da música oficializada pelo *establishment*, colocando sobretudo a questão da música como uma forma de expressão crítica ao contexto experimentado, vivenciado (CESAR, 1990).

Eu não sei, a música folk estava me transmitindo alguma coisa, sabe... Que foi o jeito que eu sempre senti a vida, e as pessoas e as instituições e ideologias e era como... Você sabe... descobrir tudo. (Depoimento de *Bob Dylan* em *Don't Look Back*, 2005, tradução livre).

O jovem interiorano chegou a New York entre dezembro de 1960 e janeiro de 1961, após abandonar o curso de Letras da *Minnesota University*. A partir de fevereiro de 1961, morou e frequentou o Greenwich Village, em Manhattan, centro da boemia e de manifestações culturais do começo do século XX, no qual passou a participar de circuitos locais de *folk*, tocando em cafés e bares universitários por alguns trocados, cantando essa experiência:

"I swung on to my old guitar, grabbed hold of a subway car, and after a rocking, reeling, rolling ride, I landed up on the downtown side, Greenwich Village. I walked down there and ended up in one of them coffee-houses on the block. Got on the stage to sing and play, man there said, "Come back some other day; we want folk singer here. **Well, I got a harmonica job, begun to play, blowin' my lungs out for a dollar a day.** I blewed inside out and upside down. the man there said he loved m' sound, he was ravin' about how he loved m' sound; **Dollar a day's worth.**" (*Talking New York*, 1962).

E nas *coffehouses* passou a se apresentar como *Bob Dylan*⁵. Inserido no cir-

4 Se falar em trajetória supõe uma linha unidirecional, há um contraponto feito por Lévi-Strauss (1978, p. 42) no qual não há como compreender um "mito" como algo linear e que tal não é compreendido através de uma sequência de acontecimentos, mas de grupos de acontecimentos que ocorrem em momentos diferentes da história: "ou seja, não só temos de ler da esquerda para a direita, mas simultaneamente na vertical, de cima para baixo. Temos de perceber que cada página é uma totalidade". O filme *I'm Not There* (2007) foi feito exatamente nessa forma de exposição.

5 Entre 1959 a agosto de 1962, o artista utilizou os nomes "Bob Dillon", "Elston Gunn", "Bob Landy" e, legalmente registrado, *Bob Dylan*. Nas décadas seguintes se apresentou também com os pseudônimos de "Tedham Porterhouse", "Blind Boy Grunt", "Robert Milkwood", "Thomas Boo



cuito local, estabeleceu contato e rede com *folk promoters*, *folk managers*, *concert promoters* e após uma crítica positiva de Robert Shelton no *The New York Times*, um agente da *Columbia Records* propôs um contrato ao artista em outubro de 1961, para gravação de um disco. Assim, em março de 1962, foi lançado o álbum *Bob Dylan*, no qual das treze faixas apenas duas canções eram autorais: “Talking New York” e “Song to Woody”, e as demais eram regravações de canções clássicas do *folk*, como “House Of The Rising Sun”. Apesar da pouca popularidade o álbum rendeu um contrato com o empresário Albert Grossman, que inseriu o artista em shows, entrevistas e aparições em programas de televisão nos EUA, começando a transição do circuito e das redes regionais para outra categoria de rede, de consumo e produção musical.

Um ano depois do primeiro álbum, em maio de 1963, o segundo, *The Freewheelin’ Bob Dylan* elevou o artista até ao final daquele ano a ícone nacional, programando turnês não só nos EUA, mas também na Inglaterra. Contando apenas com produções próprias, trouxe grandes sucessos transformados em hinos pelos movimentos civis, como “Blowin’ In The Wind”, “Masters of War”, “A Hard Rain’s a-Gonna Fall” e a *protest song* e *folk ballad* mais característica: “Oxford Town”. Em 28 de agosto de 1963, participou da *The March on Washington for Jobs and Freedom* e foi o único a se apresentar após o famoso discurso “I have a dream” de Martin Luther King. Segundo o próprio artista,

Eu estava perto quando King pronunciava seu discurso. Até hoje ele me afeta de uma maneira muito profunda. [...] Eu olhei o palanque, olhei o público e me lembro de pensar comigo mesmo: “Cara, eu nunca vi uma multidão tão grande.” (Depoimento de *Bob Dylan* em *Don’t Look Back*, 2005, tradução livre).

Naquela época *Dylan* já possuía não só o respaldo dos *folksingers*, como aquele que levaria a tradição à frente, mas também algum sinal de aprovação por parte dos cantores como Sam Cooke, Odetta, Nina Simone, Richie Havens, Duke Ellington, Joséphine Baker e outros que regravam várias de suas músicas. Em janeiro de 1964, lançou seu terceiro álbum: *The Times They Are A-Changin’*, focando ainda mais no processo de mudança na sociedade, tal como na canção que dá nome ao disco, a temática da pobreza e desemprego nas baladas de “North Country Blues” e “Ballad Of Hollis Brown”, e a questão do conflito racial e da violência, principalmente em “Only a Pawn in Their Game” e “The Lonesome Death of Hattie Carroll”. *Dylan* tornara-se definitivamente um símbolo da música *folk* e das *protest songs*, aos 22 anos.

Folk: dissonâncias

É interessante pontuar o quanto para além dos empresários de *Dylan*, Pete Seeger e Joan Baez tiveram cuidados com o jovem artista, seja com os locais nos quais moraria, o local onde passaria as férias e inclusive os refúgios em momentos

Wilbury” e “Sergei Petrov” (EPSTEIN, 2012; SHELTON, 2011).



de crise pessoal. Estruturação que ocorria simultaneamente ao processo de consolidação do artista no movimento *folk* que faz questionar o quanto, em termos de Marx (1985) e os adaptando a análise aqui proposta, a *reprodução dos indivíduos* em determinadas relações com sua comunidade, garantiram um objetivo que, se não necessariamente econômico neste primeiro momento, mas de produção de valores de uso que, necessariamente, atendiam a alguns elementos: a) “o indivíduo, simplesmente, considera as condições objetivas de trabalho como próprias, como a natureza inorgânica de sua subjetividade, que se realiza através delas” (MARX, 1985, p. 77): se para o camponês a terra é condição objetiva de trabalho, para o artista é sua escrita, sua produção musical, seus direitos autorais que são cedidos por contrato a uma gravadora, como a *Columbia Records*; b) um segundo elemento é o que Marx caracteriza enquanto *modo objetivo de existência*, existência não só do indivíduo, historicamente desenvolvida e modificada, como *membro da comunidade*, mas também na pressuposição de que “o indivíduo pertença subjetivamente a uma comunidade que serve de mediação de sua relação com as condições objetivas de seu trabalho” (MARX, 1985, p. 78): no filme *I'm Not There* (2007), em que seis atores interpretam diferentes fases de *Bob Dylan*, a primeira personagem se chama “Woody”, uma criança negra, órfã, que conta mentiras, que viaja em trens de carga e que carrega uma caixa de violão com a inscrição “*This Machine Kills Fascists*”⁶. Se pegamos uma biografia sobre o artista vemos que esta representação é precisa: *Dylan* constantemente era pego em mentiras (sobre quem havia conhecido ou tocado junto, ou locais aos quais supostamente teria viajado), roubou vinis de *folk*, *jazz* e *blues* em Denver, Minneapolis e nos primeiros anos em New York (SHELTON, 2011), além da própria autoconstrução como órfão e de um *eu-lírico*, um *self*, uma autoidentificação enquanto *hobo* e cantando apenas músicas tradicionais e com temáticas estritamente do recorte *folk* do início do século XX (sobre as linhas férreas, os vagões de trem, o sindicato –*union*–, desemprego, pobreza na cidade e no campo etc.), que também rendeu críticas negativas nos momentos iniciais da carreira⁷.

Eventos críticos ou momentos de ruptura são processos históricos, construídos e gestados dentro de um tempo social. Lembrando e reduzindo o escopo analítico das palavras de Arendt (2009), o desafio à tradição é também evidente neste caso, na qual vários modos de violências emergem, como parteira em uma história, a partir da ação humana “livre” e “consciente”, que surge através de uma “revolução” a impulsionar a emergir algo “novo”, que na verdade são forças ocultas – por tanto já existentes – da produtividade humana (ARENDR, 2009, p.49). Em 1965, *Dylan* disse:

6 A frase é um famoso escrito no mundo *folk*, inscrita no violão de Woody Guthrie, que também deu nome à personagem citada. *Dylan* chegou a compor a música “Song to Woody” e a recitar seu poema “Last Thoughts On Woody Guthrie” em shows durante o ano de 1963.

7 *Hobo*, aqui, diz respeito àquele indivíduo sem casa, viajante e que, para o caso dos EUA costumava habitar as estações de trem linhas férreas, utilizando vagões de carga para se deslocarem pelo território. *Bob Dylan* chegou a compor as músicas “Only a hobo” (1962) e “I Am a Lonesome Hobo” (1967) e em várias outras aparece como o *ragman* (homem em andrajos), o *orphan* (o órfão), o *rambling* (desconectado), o *gambler* (apostador em jogos de azar), o *clown* (palhaço), o *thief* (ladrão) e outros milhares de personagens socialmente marginalizados.



Entrevistador: Por que você parou de compor e cantar *protest songs*? - O que você acha que vai acontecer quando você envelhecer [...]?

Bob Dylan: Eu curto a nova geração [...] **Logo a nova geração vai se rebelar contra mim, do mesmo modo com que eu me rebeli contra a geração mais velha [...]** Não há nada tão estável quanto a mudança. [...] Tento pensar sobre a minha própria vida. [...]. **Preocupo-me com minha cabeça. Não com a comercialização da música folk** (SHELTON, 2011, p. 283-284, grifo meu).⁸

Entre 1963 e 1965, *Dylan* foi acusado e criticado por vários motivos: se trabalhava num blues, ele era um “branco roubando a música negra”; se desenvolvia o talking blues, um “imitador”; quando não compunha músicas de protesto, os tradicionalistas diziam que ele era um “traidor” e “apolítico”, quando era subjetivo, era taxado de “existencialista centrado em si mesmo” (SHELTON, 2011). Um dos primeiros momentos críticos foi uma matéria da revista *Newsweek*, de novembro de 1963, que além de expor o nome verdadeiro, desmentiu toda a construção de que o artista era um órfão⁹. Depois da mídia, o segundo momento crítico foi com a própria “esquerda”: em dezembro de 1963, durante jantar em comemoração ao *Bill of Rights*, organizado pela *Emergency Civil Liberties Committee* (ECLC), o artista, homenageado com o *Tom Paine Award*, disse em um determinado momento – após fazer críticas à “velha guarda”:

Vou me impor e ser inconciliável em relação a isso, o que **tenho de ser honesto**, simplesmente tenho de ser, ao chegar a admitir que o homem que atirou no presidente Kennedy, Lee Oswald, não sei exatamente onde, o que ele pensou que estava fazendo, mas **tenho de admitir com honestidade** que eu também, eu vi algo de mim mesmo nele (DYLAN, 1963, grifo meu, tradução livre).

A arrecadação ficou 30 mil dólares abaixo da expectativa. Se *Bob Dylan* já estava em rota de colisão com a mídia e com a “esquerda”, faltava agora o conflito com os próprios fãs e indivíduos localizados dentro do circuito *folk*. O álbum *Another Side Of Bob Dylan*, lançado em agosto de 1964, já mostrava claramente aquilo que pretendia: um outro lado do artista. Traz não apenas o desgaste do artista perante sua posição e situação no circuito cultural, o seu cinismo, a rejeição a mitos sociais – como o “amor” – mas, ao que aqui interessa mais, *Dylan* compreendeu o papel que desempenhava e passa a contestar a si mesmo e o que representava. Alguns críticos foram indiferentes e a “esquerda folk” denunciou o que seria “subjetividade demais”.

A partir do momento em que *Dylan* já é estabelecido como a “nova geração”

8 Entrevista para Stuart Crump, do *Brown Daily Herald*, Brown University, 1965.

9 *Bob Dylan* se declarou órfão ao sindicato em 1961 para conseguir autorização legal para exercer a profissão de músico. Uma matéria da *Newsweek* de 4 de novembro de 1963 desmentiu a história, trazendo o primeiro momento de ruído entre o artista e a imprensa. Após a notícia cortou a comunicação com os pais, irmãos e com Billy James, do departamento de publicidade da Columbia Records. É a partir daqui que surge, timidamente, as famosas antientrevistas (SHELTON, 2011).



do *folk*, o momento social e política também está se modificando, são processos históricos que ocorrem simultaneamente. Como bem pontuado por Marx,

o ato de reprodução, em si, muda não apenas as condições objetivas [...] mas os produtores mudam com ele, pela emergência de novas qualidades transformando-se e desenvolvendo-se na produção, adquirindo novas forças, novas concepções, novos modos de relacionamento mútuo, novas necessidades e novas maneiras de falar (MARX, 1985, p. 88).

O álbum foi um passo no desenvolvimento de uma poética repleta de metáforas, de imagens grotescas e de pontos de conflito extremamente individuais do artista. Meses depois, no *Newport Folk Festival* de 1964, *Dylan* demonstrou o quanto aquela experiência seria diferente do festival anterior: em 24 de julho, sexta-feira, durante um *workshop* sobre *protest song* o artista tocou “It Ain’t Me Babe” e “Mr. Tambourine Man”, a última, claramente “subjetivista” e “introspectiva”, que destoava das músicas do artista:

Ninguém pareceu se importar que as duas novas canções fossem de protesto apenas para o cantor [...] O restante do repertório não foi tão bem recebido; quanto mais ele ficava no palco, mais descuidada ficava a apresentação [...] A apresentação desordenada impressionou muita gente, mas não a dois amigos nos bastidores [...] Tony percebeu que Bob estava claramente tenso com a perspectiva de enfrentar uma plateia de mais de 15 mil pessoas. Dylan disse a Tony: “Eu não me importo. Vou apenas tocar a minha música. Não me importo.” Brincando, Tony sugeriu que Dylan cantasse de costas apara a plateia para evitar a hostilidade. E foi o que ele fez, em um momento da apresentação. Dylan recebeu a sua cota de aplausos, mas havia tensão no ar (SHELTON, 2011, p. 363).

O desapontamento com o cantor foi geral. O editor da *Sing Out!* escreveu uma carta aberta denunciando que “a parafernália da fama entrou em seu caminho”, enquanto um jornalista da *Broadside* que até então era próximo do artista sentenciou que ele havia “desertado em busca de forma mais elevada de arte”, acusando-o de renunciar o *protesto*, de “inocuidade”, “completa indiferença a plateia”, “inibição egoísta” e ainda, criticando as músicas por “falha” e “nível absurdo de confusão” (SHELTON, 2011). *Dylan* confidenciou a Shelton: “já não escrevo canções para todos, mas para mim mesmo”, afirmou também que sua consciência estava mudando significativamente. Nessa dinâmica relacional de produção, crítica, consciência e, novamente, produção, como não lembrarmos dos escritos dos escritos de Karl Marx quando este escreve sobre a transformação da consciência, da atividade autoconsciente, da emancipação e do sentimento de si (MARX, 2009)?



Folk: ruptura

Segundo a concepção materialista, a mudança social é promovida por fatores econômicos, num plano, e pela força das ideias e valores sociais e culturais, ou seja, da constituição da própria realidade social mediante os significados subjetivos. Principalmente, a preocupação de Marx e Engels (2007) é em relação a produção e consciência da sociedade, a partir das relações sociais de produção que seriam influenciadas pelo estágio de desenvolvimento das forças produtivas, nas quais para os autores, ao contrário do que havia proposto Hegel, não é a consciência dos homens que determina a realidade social, mas sim esta última, o *ser social*, que determina a consciência, que “é de antemão um produto social” (MARX; ENGES, 2007, p. 53). Ou seja, o problema de fundo deste artigo é de como uma *práxis* reflexiva pro exterior (crítica artística ao meio externo) ou pro interior (autocrítica que dá dinâmica a produção do indivíduo ou do *self*), como atividade humana transformadora da realidade individual ou coletiva. O que está de fundo é a percepção da realidade e ação do artista, a ação subjetiva e objetiva do indivíduo em seu meio e em sua prática.

Uma das perguntas centrais de Karl Marx é: quem somos nós enquanto indivíduos [*self*] no sistema capitalista, em um estado burguês? Para Marx (1844a), na sociedade capitalista há o ser genérico, aquele que pertence e é reconhecido enquanto *ser social* pelos seus pares, e há o ser egoísta, produto da sociedade burguesa que apenas é possível a partir do processo de individualização e, principalmente, da ação do dinheiro como mediador e produtor de relações sociais. Assim, não se trataria apenas de uma emancipação política do indivíduo, mas a emancipação deste perante todos os processos aos quais se encontra submetido dentro do sistema de produção capitalista, incluindo a propriedade privada. Em termos de Marx, “a *atividade autoconsciente* concentra-se no *ato político*” (MARX, 2009, p. 70, grifo no original), mesmo sendo que “*toda* emancipação política é a redução do homem, por um lado, a membro da sociedade civil, a indivíduo *egoísta independente*; por outro, a *cidadão*, a pessoa moral” (MARX, 2009, p. 71, grifo no original). E por quê? Justamente pelo fato de que a emancipação política que se discute não é aquela própria à emancipação humana, mas a emancipação de um *cidadão* bem definido: “o homem *bourgeois* que é tomado por homem *verdadeiro* e *propriamente dito*” (MARX, 2009, p. 66, grifo no original). Essa é uma chave possível para se ler a crítica de Joan Baez, quando ela acusa *Dylan* de não participar, pós 1965, das manifestações contra a Guerra do Vietnã.

E qual a principal categoria que aparece como ponto central na constituição do ser social? O trabalho. Através dele se observa como está estruturada a divisão do trabalho social e da propriedade privada, trabalho que resulta nos processos de alienação e estranhamento¹⁰.

Everything is changed now from before. I guess I was going to quit singing. **I was very drained, and the way things were going,**

10 Importante para minha intenção em destacar que parar Marx e Engels (2007), a divisão do trabalho só se converte em verdadeira divisão a partir do momento em que se separam os trabalhos material e espiritual. A divisão do trabalho social também cria contradições entre os distintos interesses, individual, familiar e comunitário.



it was a very draggy situation [...] I was playing a lot of songs I didn't want to play. I was singing words I didn't really want to sing. [...] But "Like a Rolling Stone" changed it all: I didn't care anymore after that about writing books or poems or whatever. I mean it was some thing that I myself could dig (DYLAN, 2017, grifo meu).¹¹

O trecho destacado, de muitos possíveis, demonstra uma percepção do artista sobre si mesmo, tomando consciência de que ele, aquele quem compunha as músicas, criava a musicalização, apresentava em shows etc., não determinava a sua própria atividade, alienando-o, em certa medida, do produto criado pela sua própria força de trabalho. A relação do artista com o produto do trabalho enquanto objeto estranho torna-se ao trabalhador algo hostil, pela mesma distinção da energia espiritual e física na divisão do trabalho, em sua vida pessoal, levando ao estranhamento-de-si (MARX, 2008).

A biografia de *Bob Dylan* traz vários momentos de um não reconhecimento do "eu", ou de "transformação", de "morte" de personalidades, de constituição de *self* e *selves*, cindidos, que reforçam a hipótese da alienação a qual esteve submetido em tal recorte histórico. Pouco antes de uma de suas muitas "mortes", *Dylan*, extremamente exausto pela rotina de shows, entrevistas e com a saúde debilitada, sentado num canto em um quarto de hotel em Birmingham, durante a turnê inglesa no início de 1966, lendo um jornal com pesadas críticas, disse apenas: "Ainda bem que eu não sou eu". Para Marx, uma consequência da trabalho estranhado é que esta aliena do homem a natureza de si, do ser genérico do homem, levando ao estranhamento do homem pelo próprio homem: "Quando o homem está frente a si mesmo, defronta-se com ele o outro homem" (MARX, 2008, p. 85-86). Além do trabalho estranhado alienar do homem sua natureza, do produto de seu trabalho e de si mesmo, a alienação implica em divisões e cisões interiores ao próprio sujeito (SILVEIRA, 1994).

Ocorreu então mais um momento em busca de "emancipação"¹²: se o primeiro foi o discurso no jantar de dezembro de 1963 e o segundo ato o lançamento de *Another Side*, o terceiro momento foi o momento descrito na introdução deste artigo. Composta por *Bob Dylan*, gravada em janeiro de 1965 e lançada no álbum *Bringing It All Back Home*, em março do mesmo ano, sua versão elétrica abriu aquela tarde de festival. Ruptura estética, instrumental, lírica e sonora ocorreram durante aquela apresentação, crítica intensa ao circuito *folk*, seus empresários, o público e se compara a um escravo sendo explorado em uma fazenda:

[...] I ain't gonna work for Maggie's brother no more/No, I ain't gonna work for Maggie's brother no more/**Well, he hands you a nickel** [moeda de 5 centavos]/**He hands you a dime** [moeda de 10 centavos]/**He asks you with a grin/If you're havin' a good**

11 Entrevista para Nat Hentoff da revista *Playboy* dos EUA no segundo semestre de 1965, publicada em março de 1966.

12 Preferi usar o termo entre aspas para não confundir e pontualmente caracterizar esta emancipação enquanto ato político individual, diferente da emancipação humana de Marx.



time/Then he fines you every time/ you slam the door/I ain't gonna work for Maggie's brother no more/[...] I ain't gonna work on Maggie's farm no more/No, I ain't gonna work on Maggie's farm no more/Well, I try my best/ To be just like I am/But everybody wants you/ To be just like them/They sing while you slave and I just get bored/I ain't gonna work on Maggie's farm no more (*Maggie's Farm*, 1965, grifo meu).

Como nos diz Marx (1985), o objetivo das comunidades é a preservação, isto é, a produção de indivíduos que as constituam não apenas como proprietários, isto é, no mesmo modo objetivo de existência que, também, forma o relacionamento recíproco dos membros e, portanto, forma a própria comunidade. Mas, “esta reprodução, é ao mesmo tempo, necessariamente nova produção e destruição da velha forma” (MARX, 1985, p. 87). Após o *Newport Folk Festival* de 1965, houve divisão na comunidade *folk*. Um músico escreveu na *Sing Out!*:

Foi perturbador para a **velha guarda** [...] **Bob já não é mais um neo-Woody Guthrie** [...] A rodovia pela qual ele viaja agora é desconhecida para aqueles que viajavam nos vagões de trem [...] **Ele viaja de avião** [...] as montanhas e os vales que ele conhece são os da mente – uma mente atenta para a violência dos mundos interior e exterior. ‘O povo’ tão amado por Pete Seeger é ‘a multidão’ tão odiada por Dylan. (SHELTON, 2011, p. 425, grifo meu).

A animosidade era recíproca. *Dylan* se via explorado e limitado pelo que esperavam e queriam dele. Esse embate é próprio da relação essencial de apropriação e dominação, que nos diz Marx (1985). Para o autor, a apropriação da própria vontade de outrem é pressuposto básico na relação (social) de dominação,

entretanto, o que vemos aí é como as relações de domínio e servidão incluem-se nesta fórmula de apropriações dos instrumentos de produção; e constituem um fermento necessário do desenvolvimento e decadência de todas as primitivas relações de propriedade e produção. (MARX, 1985, p.96, grifo no original).

Dylan acreditava que sendo “honesto” consigo mesmo poderia alterar as formas de produção que, ao seu modo de ver, lhe pertenciam. Ao tentar romper com a lógica de dominação a qual estava submetido sob o circuito *folk*, o artista adentrou num processo maior de exploração, alienação a, por fim, leva-lo quase a morte física.

1966: ganho de capital

O *Toronto Star*, em setembro de 1965, deu a seguinte manchete: “NÃO PODE SER QUE O ÍDOLO FOLK DA JUVENTUDE TENHA FICADO COMERCIAL” e traz uma entrevista com o artista:



Eu costumava tocar *rock'n roll* há muito tempo, antes de começar a tocar *folk* à moda antiga, dez anos atrás, quando eu ainda era adolescente [...] a indústria da música está completamente diferente [...] Os cantores de *rock* de hoje deixam os velhos doentes [...] As músicas de protesto e sobre direitos civis, eu as compus quando ninguém mais as compunha. Agora todo mundo faz isso. **Mas aprendi algumas coisas.** Os grupos que promovem essas coisas, o movimento, tentavam fazer com que me envolvesse, com que eu fosse um porta-voz cantor – e dentro desses grupos [...] está a política. Na sua própria insignificância, eles são tão ruins quanto os grupos de ódio [...]. **Acredito que as melhores coisas são feitas por indivíduos.** (SHELTON, 2011, p. 295).

Desengajamento político, social, indiferença e individualidade. Os processos históricos e sociais que agiam sobre *Dylan*, assim como sua reação subjetiva e objetiva, transpassavam para as práticas e discursos sobre o dinheiro, sobre rupturas nas relações sociais e ao processo de isolamento social.

Em outubro de 1961, disse: “I don’t want to make a lot of money, I want to get along”¹³. Depois, já com contrato assinado com a *Columbia Records* e recebendo US\$ 2 mil por um conjunto de entrevistas e apresentações para o canal BBC em London, primeira viagem ao exterior, completou:

They’re paying me two thousand dollars to do this play [...] If I got to stay another three weeks to finish it they’ll probably have to pay the same money all over again. [...] But to me two thousand, four thousand, I can’t imagine the difference. It’s too much money. (DYLAN, 2017).¹⁴

Entre 1963-1964, *Dylan* morou principalmente no histórico Chelsea Hotel, em New York, onde constantemente recebia pessoas próximas, empresários e outros artistas *folk*, ano de 1964 que também marcou o encontro do artista com a *boyband* inglesa The Beatles, episódio notório, vez que a partir dali foi estabelecida um amizade pessoal entre *Dylan* e John Lennon e, principalmente, George Harrison¹⁵. Na música “Restless Farewell” (1964), o artista é taxativo:

Oh all the money that in my whole life I did spend/Be it mine right or wrongfully/
I let it slip gladly past the hands of my friends/To tie up the time
most forcefully (*Restless Farewell*, 1964).

13 Entrevista para Izzy Young no *Folklore Center* em New York, em outubro de 1961.

14 Entrevista para Richard Gilbert, publicada pela revista inglesa *Scene*, em janeiro de 1963.

15 Tanto John Lennon e Paul McCartney dão depoimentos sobre a influência de *Dylan* e a importância daquele primeiro encontro, retratado em *I’m not there* (2007). Em 1966, retratado no documentário *Eat the document* (1972), há toda uma cena entre *Dylan* e Lennon num táxi londrino. Me parece que McCartney escreveu a música “Rocky Raccon” (1968) para *Bob Dylan*; assim como fez David Bowie, “A Song For Bob Dylan” no álbum *Hunky Dory* (1971). Já com Harrison, *Bob Dylan* se apresentou no *Concert for Bangladesh* (1971) organizado pelo *beatle*.



No início de 1965, mesmo antes da “ruptura” de julho no *Newport Folk Festival*, Dylan já dava sinais de irritação evidentes para com a mídia, relação estremeçada do artista até os dias atuais, concedendo raras entrevistas e, em turnê, não mais concedendo conferências para a imprensa. Em dois exemplos de *antientrevistas*:

Entrevistador: I think that's a real compliment to have so many people recording your things. Besides, you get all that money too. What are you doing with all that money by the way?

Bob Dylan: Oh, buying boots, bananas, fruit, pears (DYLAN, 2017).¹⁶

E três meses depois:

Entrevistador: You must obviously make a lot of money nowadays?

Bob Dylan: I spend it all. I have six Cadillacs. I have four houses. I have a plantation in Georgia. Oh, I'm also working on a rocket. A little rocket. Not a big rocket. Not the kind of rocket they have in Cape Canaveral. I don't know about those kind of rockets.

Entrevistador: Do you have personal things - cameras, watches and that sort of thing?

Bob Dylan: No, I don't. I buy cars. I have lot of cars, the Cadillacs. I also have a few Oldsmobiles, about three.

Entrevistador: Do you have fears about anything political.

Bob Dylan: No.

Entrevistador: Of course your songs have a very strong content ...

Bob Dylan: Have you heard my songs?

Entrevistador: I have. 'Masters Of War'. 'Blowin' In The Wind' [ou seja, duas músicas gravadas em 1962 e lançadas em 1963].

Bob Dylan: What about 'Spanish Lover'? [*sic*, "Boots of Spanish Leather", balada de antiamor gravada em 1963] Have you heard that? Why don't you listen to that? Listen, I couldn't care less what your paper writes about me. Your paper can write anything, don't you realize? The people that listen to me don't read your paper, you know, to listen to me. I'm not going to be known from your paper.

Entrevistador: You're already known. Why be so hostile?

Bob Dylan: Because you're hostile to me. **You're using me. I'm an object to you. I went through this before in the United States, you know.** There's nothing personal. I've nothing against you at all. I just don't want to be bothered with your paper, that's all. I just don't want to be a part of it. (DYLAN, 2017, grifo meu).¹⁷

16 Entrevista em *Les Crane*, talk show do canal televisivo WABC, em 17 de fevereiro de 1965.

17 Entrevista para Laurie Henshaw, 12 de maio de 1965.



No segundo semestre de 1965, mesmo em uma antientrevista, *Dylan* traz afirmativa direta contra as acusações recebidas:

Entrevistador: You used to say that you wanted to perform as little as possible, that you wanted to keep most of your time to yourself. Yet you're doing more concerts and cutting more records every year. Why? Is it the money?

Bob Dylan: [...] Contrary to what some scary people think, **I don't play with a band now for any kind of propaganda-type or commercial-type reasons.** It's just that my songs are pictures and the band makes the sound of the pictures. (DYLAN, 2017, grifo meu).¹⁸

E mais a frente no mesmo depoimento, uma importante declaração:

Entrevistador: [...] As a man with three thriving careers - as a concert performer, recording star and songwriter - do you ever feel boxed in by such noncreative responsibilities?

Bob Dylan: **No, I've got other people to do that for me. They watch my money; they guard it. They keep their eyes on it at all times; they're supposed to be very smart when it comes to money. They know just what to do with my money. I pay them a lot of it. I don't really speak to them much, and they don't really speak to me at all, so I guess everything is all right** (DYLAN, 2017, grifo meu).

Esse trecho é singular porque revela o sarcasmo e o conflito já existente entre o artista, seu empresário e demais agentes de sua carreira. Segundo, duplamente, *alienação* de seu salário ou de sua renda, assim como, possivelmente, um duplo processo de exploração: certa porcentagem, parte da renda (geralmente nos contratos musicais daquela época era a maior parte) na comercialização de *singles* e álbuns é destinado à gravadora (no caso, *Columbia*), descontando dos custos de produção do material fonográfico; num segundo momento, devido ao grande valor acumulado também pelo artista, este paga a agentes da mesma empresa para que administre sua renda. Apesar de uma análise mais correta necessitar de um olhar sobre o contrato efetivado, ao mínimo estas hipóteses podem ser levantadas: a) além da alienação do trabalho, alienação da sua própria renda; b) o artista era explorado duas vezes pela mesma agência, que agia sobre os rendimentos de sua criação, assim como recebia um capital sob um serviço que, em teoria, seria um adicional, agindo também como instituição bancária, impondo uma taxa de serviço sobre uma renda já explorada, provavelmente capitalizando e investindo em outras frentes do mercado fonográfico.

1966: e ganho de solidão

18 Entrevista para Nat Hentoff da revista *Playboy* dos EUA, publicada em março de 1966.



Dylan colecionou algumas rupturas e afastamentos sociais entre 1963-1966. Após a matéria de 4 de novembro de 1963 da *Newsweek*, citada anteriormente, Dylan cortou toda a comunicação com os pais, irmãos e com Billy James, do departamento de publicidade da *Columbia Records*. O relacionamento com seu agente, Albert Grossman, também se deteriorava, principalmente entre 1965-1966 com a insatisfação do artista frente as obrigações de compor no estúdio e o grande número de shows que fazia – *Dylan* o demitiria em 1970. Em abril de 1965, durante mais uma turnê na Inglaterra, rompeu de forma conflitiva o relacionamento com a folksinger Joan Baez, com quem dividia o palco em certas apresentações. Tomando rumos diferentes na segunda metade da década de 1960, voltaram a dividir os palcos apenas na década de 1980.

Se por um lado a relação com a mídia piorava a cada ano, o mesmo se dava com o público *folk*. Após as hostilidades do *Newport Folk Festival* de 1965, não foram raras as vaias em outras apresentações, nos EUA e Inglaterra, nas quais era comum parte da plateia se retirando dos auditórios e, em entrevistas, criticavam-no chamando-o de “traidor”, que ela havia se “prostituído”¹⁹, como também discussões em hotéis e em seu camarim. Durante a turnê inglesa de 1966, Shelton (2011) traz as manchetes de jornais ingleses: o *Glocuster Citizen* escreveu: “A maior parte do público que permaneceu no teatro demonstrou uma indiferença gelada quando ao sacrifício de letras e melodias realizada pelo ídolo em favor da batida do *rock*”; uma carta publicada pelo *Bristol Evenin Post* disse: “O incrível poeta que significou tanto para a minha vida arruinou a si mesmo [...] Eles enterraram Dylan numa cova de guitarras e bateria ensurdecidora. O meu consolo é que Woody Guthrie não estava presente”. O *Birmingham Mail* deu a manchete: “Dylan, A Lenda, desaponta”. O embate da mídia se transferiu para a interação da plateia com o próprio artista em vários shows da turnê. Um caso simbólico ocorreu em Manchester, em 17 de maio de 1966: após tocar a música “Ballad of a Thin Man”, canção extremamente crítica a tudo e todos que rodeavam o artista, um membro da plateia gritou “Judas!” ao qual *Dylan* respondeu “I don’t believe you! You’re a liar!” e se dirigindo a banda, disse “Play it fucking loud!”, emendando os acordes iniciais de “Like a Rolling Stone”.²⁰

Todas esses conflitos em sua rede pessoal levaram o artista a não apenas se submeter a uma rotina de shows, que o levaram ao abuso de anfetaminas, heroína etc., mas também a se isolar cada vez mais, sendo criticado como “egoísta”, “individualista” etc. *Dylan* se defende com um afirmação muito próxima à de Clastres, quando este analisa o canto guayaki: “é pelo canto que ele chega à consciência de si mesmo como Eu e ao uso desde então legítimo desse pronome pessoal” (CLASTRES, 1966, p. 140), observável também, como aponta Axel Honneth para que

Dylan makes apparent in many of his songs that he alone is the master of his destiny. Most of his songs begin with an either

19 Observáveis em ambos os documentários citados, *No direction home* (2005) e *Eat the document* (1972).

20 Show no *Manchester Free Trade Hall* e o indivíduo da plateia era Keith Butler. Áudio disponível no *The Bootleg Series*, vol. 4, *Bob Dylan Live 1966, The Royal Albert Hall Concert*. No documentário *No direction home* (2005) parte da cena está disponível.



triumphantly shouted or coolly whispered 'I'. We hardly find a common 'we'. [...] Roughly 50 of Dylan's songs begin with 'I', while only two begin with 'we'. (HONNETH, 2010, p. 780).

Segundo a agenda oficial, em 1962, 7 apresentações, sendo cinco em New York, uma em Minneapolis e uma em Montreal (Canada). Em 1963, 20 apresentações, passando por oito estados estadunidenses e uma apresentação na Inglaterra. Em 1964, 28 apresentações, passando por dez estados, incluindo uma apresentação no Hawaii e outra na Inglaterra. Em 1965, 65 apresentações, passando por quinze estados, duas cidades canadenses, sete cidades inglesas. Antes de embarcar para turnê europeia de 1966, em março de 1966, *Dylan* confidenciou a Robert Shelton:

É preciso de muitos remédios para manter esse ritmo. É muito duro, cara. Uma turnê como essa quase me matou. Está sendo assim desde outubro [1965] Isso me enlouquece, de verdade. Nunca aconteceu nada parecido antes. Tem sido um período bem estranho, me derrubou mesmo. Vou reduzir o ritmo. No ano que vem, a turnê vai durar apenas um mês ou dois. Só estou fazendo isso, esse ano, porque quero que todos saibam o que estamos fazendo. É absurdo que as pessoas fiquem sentadas sendo ofendidas pela própria insignificância. (SHELTON, 2011, p. 476-477).

Além do componente da exploração sobre o artista, não apenas neste depoimento como em algumas entrevistas é perceptível o discurso da indiferença.

[1965] Eu não estou escrevendo e cantando para qualquer um, para dizer a verdade. Ei, realmente, eu não me importo com que as pessoas dizem. Eu não ligo para o que elas me fazem parecer ser ou o que dizem às outras pessoas o que eu seja. Se eu me importava com isso, eu diria a você; eu realmente não tenho nenhuma preocupação com isso. Eu nem mesmo entro em contato com essas pessoas... (DYLAN, 2017, tradução livre).²¹

Como apontado por Silveira (1994, p. 58), a indiferença refere-se àquela dos indivíduos sob o capitalismo. Para manter o ritmo de produção exigido pela gravadora, o artista, para sobreviver enquanto produtor, passa a contar exclusivamente consigo mesmo, seu próprio corpo (o "trabalho nu"), com suas energias, habilidades e capacidades. A necessidade de acumulação implica na separação do homem de seu corpo inorgânico, momento que ocorre a perda do objeto, a alienação, emergindo aqui a forma da individualidade correspondente ao capitalismo, enquanto processo histórico inseparável da história da humanidade e do desenvolvimento das forças de produção (SILVEIRA, 1994).

Em outra conversa:

21 Entrevista para Paul Robbins, da *LA Free Press*, em 22 de março de 1965.



Shelton: Como diabos é possível trabalhar numa turnê como essa?

Bob Dylan: É muito difícil, cara. **Está me matando**, desde setembro [1965], **me enlouqueceu de verdade**. Eu nunca tinha passado por nada parecido. Me botou pra baixo de verdade. É constrangedor falar sobre esse lance de carreira, porque é muito difícil para mim falar a respeito. Porque, na minha cabeça, eu sei a sorte que tenho, e não sei quanto tempo isso pode durar. (SHELTON, 2011, p. 499, grifo meu).

Como o próprio *Dylan* disse em 1966, durante a turnê inglesa: “é sempre solitário onde eu estou” (SHELTON, 2011). A partir das rupturas de relações sociais, aliado ao processo de indiferença, o artista passa a se situar numa forma de isolamento social (SILVEIRA, 1994). Segundo o autor, este é uma das dimensões fundamentais da *indiferença* em relação a outros indivíduos, na qual o sujeito conta apenas consigo mesmo, com seu corpo e sua força de trabalho. Ainda, esse isolamento, que para Silveira (1994) é também ausência de sociabilidade prévia, “é ao mesmo tempo condição para que a individualidade e as formas de sociabilidade adquiram um caráter efetivamente histórico” (SILVEIRA, 1994, p. 61).

Durante a turnê inglesa, em 16 de maio de 1966, *Dylan* lançou *Blonde On Blonde*, com músicas que já faziam parte do repertório do artista desde o ano anterior. Em 1966, num período de 112 dias entre 04 de fevereiro a 27 de maio, foram 45 apresentações, incluindo uma apresentação no Hawaii, três cidades canadenses, cinco australianas, uma (na Suécia, Dinamarca, Irlanda, Irlanda do Norte, França), duas cidades escocesas e oito cidades inglesas. Em 112 dias, uma estimativa de 54.224 km percorridos. Ao fim da turnê europeia, *Dylan* estava debilitado pela rotina de shows e abusos, além de todos os conflitos internos. O artista queria dar um tempo nas apresentações. Concretamente, a tentativa de *Dylan* em exercer sua individualidade e qualidade de produtor cuja subjetividade deveria ser respeitada perante o circuito *folk* o situou em um processo de exploração ainda mais profundo que o anterior: alienado do que produzia, de como produzia e da renda obtida, a figura de Escher é ilustrativa: ao tentar sair de um plano, subindo ou descendo as escadas, *Dylan*, encapuzado, permanece alienado dentro de um todo, um todo já posto, estruturado historicamente e materialmente dado²². Ao regressarem aos EUA, *Dylan* e a banda que o acompanhava, *The Hawks*, foram informados que o empresário do cantor, Albert Grossman, havia agendado mais 64 shows para os meses seguintes de 2016. Isolando-se no interior de New York, em sua casa de Woodstock, *Dylan* ficou reservado entre junho e julho. Uma saída? A sua própria “morte”. Em 29 de julho, sofreu um grave acidente de moto, cujo detalhes não foram revelados. Voltou a realizar uma turnê apenas oito anos depois²³. Mas isso

22 “Ascending and Descending” (1960), de Maurits C. Escher (1898-1972). Disponível em: <<http://www.mcescher.com/gallery/recognition-success/ascending-and-descending/>>. Acesso em 15/05/2017.

23 Após o show de 27 de maio de 1966, em Londres, o seguinte aconteceu apenas em 20 de janeiro de 1968, único naquele ano, no Carnegie Hall (NY). Em 1969 realizou apenas três shows,



não o impediu de lançar em 1967 um álbum inesperado e inspirado na Bíblia, o *John Wesley Harding*.

Considerações finais: nenhuma “ruptura” é uma ruptura

Parafraseando Marx, a música *folk* pede um *folksinger*. Quem produz o capital é o trabalho produtivo e não o improdutivo. Na cadeia de produção desse circuito quem detem a possibilidade de produzir maior giro de capital é o *folksinger* e isso está longe se afirmar, por consequência, que mesmo aqui o capital e excedentes produzidos permaneçam junto ao trabalhador, a quem de fato produz. Tal como a discussão de Marx (2011) sobre o piano e o pianista, *Bob Dylan* é aqui um duplo: por um lado produz, canta e ouve a própria música, que no início ainda detem um valor de uso mais significativo, frente às reproduções de outras músicas de origem popular, origem *folk* e cantando em *coffehouses*; de outro lado, e de forma externa e extrema, torna-se um trabalhador empregado/assalariado que observa seu trabalho produtivo, o valor de troca sendo agregado e tendo seu produto sendo apropriado por diversos agentes atrelados à indústria fonográfica, submetendo-os meios de produção – ou seja, o próprio corpo e alma – a um ritmo de trabalho para além de suas forças físicas e mentais.

Raymond Williams, de forma pertinente, ressalta que quase todas as iniciativas e contribuições, mesmo quando adquirem formas manifestamente alternativas, ou oposicionais, estão na práticas ligadas ao hegemônico: isto é, que a cultura dominante produz e limita, ao mesmo tempo, suas próprias formas de contracultura (WILLIAMS, 1971, p. 117). Após o *Festival de Newport 1965*, *Dylan* não deixou de tocar as músicas *folk* e acústicas, mas deixou de tocar *protest songs* de temática social e política, tocando apenas as de protesto *self-centred*. Os shows de agosto de 1965 a maio de 1966 eram estruturados em dois momentos: o primeiro era acústico, geralmente bem acompanhado pelo público; depois da pausa, elétrico, geralmente com vaias e conflitos com a plateia. Em 1975, lançou o *single* “Hurricane”, uma *protest song* denunciando o racismo policial e jurídico no caso do boxeador negro Rubin Carter, e iniciou uma turnê pelas prisões estadunidenses, acompanhado por outros *folksingers*, como Johnny Cash, Joni Mitchell e outros. Desde junho de 1988, *Dylan* está em turnê ininterrupta, a *Never Ending Tour*. Em 2015, realizou 85 apresentações, tocando nos EUA e mais dois continentes, variando a cada ano, os continentes visitados. Concretamente, a ruptura da qual os *folksters* denunciaram em 1965 não foi uma ruptura totalitária, foi antes um processo, dentre vários, em que o artista buscou vencer não apenas a si mesmo, engendrando diversas metamorfoses, mas também no desejo de vencer a própria estrutura a qual está inserido.

voltando a se apresentar somente em 1971 no *Concert for Bangladesh*, organizado pelo amigo George Harrison. Depois, mais dois anos sem subir aos palcos, retornando apenas em 3 de janeiro de 1974 ao iniciar uma turnê acompanhando pela *The Hawks*, conhecida também como *The Band*.



Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CESAR, Ligia. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. Dissertação (Mestrado em Literatura Inglesa) – Setor Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1990.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

EAT THE DOCUMENT. Direção: Bob Dylan e Donn Alan Pennebaker. Produção: Bob Dylan, 1972. DVD (54 min.), mono, color.

DON'T LOOK BACK. Direção: Donn Alan Pennebaker. Produção: COURT, John; GROSSMAN, Albert, 1967. DVD (96 min.), mono, preto e branco.

DYLAN, Bob. 1963. Transcript of Bob Dylan's remarks at the Bill of Rights Dinner at the Americana Hotel on 12/13/63 [Online]. *Corliss Lamont Organization*. Disponível em: <<http://www.corliss-lamont.org/dylan.htm>>. Acesso em: 23/04/2017.

_____. Interviews from the 60's (1961-1969) [Online]. Disponível em: <<http://www.interferenza.com/bcs/interv.htm>>. Acesso em: 24/04/2017.

EPSTEIN, Daniel. *A balada de Bob Dylan: um retrato musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

HONNETH, Axel. Liberty's entanglements: Bob Dylan and his era. *Philosophy Social Criticism*, v. 36, n. 7, p. 777-783, 2010.

I'M NOT THERE. Direção: Todd Haynes. Produção: VACHON, Christine; GOLDWYN, John, 2007. DVD (135 min.), son., preto e branco (parcialmente), color.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Coimbra: Edições 70, 1978.

MARX, Karl. *Formações econômicas pré-capitalistas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Para a questão judaica*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858, esboços da crítica da economia política*. Rio de Janeiro, Boitempo, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.



NO DIRECTION HOME. Direção: Martin Scorsese. Produção: LACY, Susan et al, 2005. DVD (208 min.), son., color.

SILVEIRA, Paulo. Da alienação ao fetichismo: formas de subjetivação e de objetivação. In: SILVEIRA, P.; DORAY, B. (Org.). *Elementos para uma teoria marxista da subjetividade*. Enciclopédia aberta da psique (Coleção), 1994, p. 41-76.

SHELTON, Robert. *No direction home: a vida e música de Bob Dylan*. São Paulo: Larousse, 2011.

Recebido: 17 maio, 2017.

Aceito: 20 jun., 2017.