

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

DANIEL COLTRO BELZER

**A CANÇÃO DE BOB DYLAN NOS 1960: DIÁLOGOS, INTERAÇÕES MUSICAIS E SEU  
PAPEL NA FORMATAÇÃO DO GÊNERO ROCK**

DANIEL COLTRO BELZER

**A CANÇÃO DE BOB DYLAN NOS 1960: DIÁLOGOS, INTERAÇÕES MUSICAIS E SEU  
PAPEL NA FORMATAÇÃO DO GÊNERO ROCK**

Monografia apresentada em cumprimento à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso de Graduação em Música: Música Popular – Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia.

**DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho à meus pais, Rogério Belzer e Ana Lúcia Coltro.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador Silvano Fernandes Baia pela paciência, zelo e companheirismo.

Agradeço a amigos e familiares pelo apoio.

Agradeço ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia pelos maravilhosos anos que passei aqui.

*"Uma canção é como um sonho, e você tenta torná-la  
realidade"*

*- Bob Dylan*

## RESUMO

Este trabalho propõe uma análise da produção musical realizada pelo cantor e compositor Bob Dylan na década de 1960 com o intuito de comprovar a relevância de sua produção na formatação e consolidação do rock como um gênero musical de importância artística e sociocultural. Através da análise musical de quatro canções de Dylan, e mediante critérios pré-estabelecidos para esta análise, será possível denotar a influência de sua produção e também o diálogo que esta produção estabeleceu com artistas contemporâneos a ele. A contextualização da produção do trabalho de Dylan e de artistas contemporâneos no período histórico em que atuaram e sua importância cultural também será discutida.

**Palavras-chave:** Bob Dylan; Música Popular; Análise musical; Musicologia

## ABSTRACT

*This work proposes an analysis of the musical output made by singer and songwriter Bob Dylan in the 1960s with the intent to prove the relevance of his material in the shaping and consolidation of rock music as a musical genre that has artistic and sociocultural relevance. Through a musical analysis of four songs of his, and through a set criteria conceived for the analysis, it will be possible to denote the influence of his output and also the musical dialogue that his material was able to establish with artists that were contemporaries of his. The contextualization of Dylan's work and of those artists contemporary of him in the historical period in which they performed will also be discussed.*

**Keywords:** Bob Dylan; Popular music; Musical analysis; Musicology

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Primeiros sete compassos da <b>Seção A</b> de “Blowin’ in The Wind”.....	17
<b>Figura 2</b> – Transcrição da linha melódica da <b>Seção B</b> .....	17
<b>Figura 3</b> – Linha melódica e progressão harmônica da <b>Seção A</b> .....	21
<b>Figura 4</b> - Linha melódica e progressão harmônica da <b>Seção B</b> .....	22
<b>Figura 5</b> - Progressão harmônica e linha melódica do <b>Verso</b> .....	25
<b>Figura 6</b> – Linha melódica tocada pelo órgão no <b>Refrão</b> .....	26

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 METODOLOGIA PARA ANÁLISE .....</b>	<b>10</b>
<b>3 ORIGENS .....</b>	<b>12</b>
3.1 BREVE HISTÓRIA DO MOVIMENTO FOLK REVIVAL E DO ROCK 'N'ROLL .....	13
<b>4 ANÁLISES.....</b>	<b>16</b>
4.1 BLOWIN' IN THE WIND .....	16
4.2 MR. TAMBOURINE MAN.....	20
4.3 LIKE A ROLLING STONE .....	24
4.4 ALL ALONG THE WATCHTOWER.....	29
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>35</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>38</b>

## 1 INTRODUÇÃO

É inegável a influência musical que Bob Dylan teve sobre a juventude na década de 1960 e futuras gerações que conheceram posteriormente os discos e canções que o popularizaram nos anos 1960. Dylan surgiu no cenário musical na tradição da música *folk* norte-americana cantando hinos dos Direitos Civis e migrando depois para canções com requintes surrealistas, embalados por guitarras elétricas tonitruantes. Bob Dylan escreveu seu nome não só na história da música, mas também na história dos Estados Unidos, representando o *zeitgeist* de uma geração – ao mesmo tempo que repudiava este título –, preservando séculos de tradição musical e ao mesmo tempo rompendo com o passado de forma rebelde e abrasiva.

Bob Dylan continuou e continua produzindo discos de enorme valor artístico, nos quais é possível constatar sua constante renovação e inovação como artista, tanto explorando novos gêneros musicais e colaborando com artistas e produtores de diferentes cenários, como também revisitando suas origens na música folclórica americana e expandindo o que construiu a cada novo lançamento. Até o momento que este texto foi escrito, Bob Dylan lançou 40 álbuns de estúdio, além de inúmeros *singles*, que obtiveram sucesso crítico e comercial variado ao longo de sua carreira, mas que sempre denotaram uma ambição artística inquieta que muitas vezes estava disposta a percorrer caminhos com menor retorno comercial, porém mais atrativas artisticamente.

Esta pesquisa teve como foco a produção de Dylan na década de 1960, década em que surge no mercado da música em 1962 com seu primeiro álbum, *Bob Dylan* lançado pela gravadora Columbia, e a década que teve sua produção mais influente e criticamente aclamada.

Ao todo, quatro canções lançadas por ele na década de 1960 serão analisadas: *Blowin' in the Wind*, *Mr. Tambourine Man*, *Like a Rolling Stone* e *All Along the Watchtower*. Estas canções foram escolhidas por se tratarem de canções relevantes na produção de Dylan e por denotarem de maneira objetiva o desenvolvimento artístico dele e a influência que esta produção causou no *rock* como gênero musical e como ele é apreciado e consumido. Essa influência se estendeu a vários outros artistas contemporâneos como os Beatles, Byrds, Rolling Stones e muitos outros, que ajudaram a definir o panorama musical do *rock* – que nos anos de 1960 ainda se configurava como um gênero musical incipiente – a um gênero musical que ganha uma maior relevância crítica e artística.

## 2 METODOLOGIA PARA ANÁLISE

Os parâmetros que serão utilizados para analisar sua produção serão baseados na produção de Philip Tagg que em seu livro *Everyday Tonality II* (2014) se debruça por uma análise musical que expande além das convenções harmônicas tradicionais da música popular ocidental, presentes no *jazz* e outros gêneros musicais, com o intuito de abordar de maneira mais fidedigna e contextual padrões harmônicos presentes em repertórios de diferentes culturas e gêneros musicais como o *folk* e *rock*. A análise criada pelo autor permite ir além de uma análise onde o foco é a função harmônica dos acordes mediante seus graus dentro da tonalidade da canção e campo harmônico pré-estabelecido, mas também pela relação que se constrói entre os acordes no contexto em que são utilizados. Tagg também define um método de análise para música popular que, baseado em conceitos da semiótica, comprehende a música como um conjunto de signos que podem ser analisados mediante diferentes critérios dentro de um contexto maior que engloba a tradição musical em que tal música está inserida e o receptor desta música. Tais parâmetros como descritos por Tagg consistem em aspectos diversos como de orquestração, tonalidade e textura, dinâmica, além de aspectos eletromusicais referentes a tratamentos sonoros como o uso de filtros, *panning*, ou outros recursos com o intuito de alterar e tratar o som em um ambiente de estúdio. (Tagg, 2003).

Um conceito que foi criado pelo musicólogo Charles Seeger e expandido por Tagg é o de “musema”, que é a “unidade mínima de expressão musical” (Tagg, 2003, p. 16). Enquanto no conceito de Seeger o musema funcionaria como um elemento de formalização de seu objeto de análise, sendo estes elementos da música *folk* norte-americana, Tagg expande o conceito englobando quaisquer elementos sonoros presentes em uma peça musical que carreguem um significado no contexto em que estão inseridos e com outras conotações com as quais seu sentido possa ser comparado. Um musema pode ser desde uma frase melódica ou padrão rítmico que se repete com frequência na canção até uma textura musical usada como plano de fundo para trabalhar algum tipo de ambientes. Um exemplo claro de um musema dado por Tagg é a nota tocado pelo sino tubular na música de introdução do seriado de comédia inglês *Monty Python's Flying Circus* (Tagg, 2013, p. 235). A música em questão é “The Liberty Bell”, composta por John Philip Sousa. A nota tocada no sino tubular no início da canção na marca dos quatro segundos pode ser considerada um musema por fazer referência ao sino da liberdade

mencionado no nome da canção, mas também há outro significado quando se analisa esta nota tocada no sino tubular no contexto da introdução do seriado, onde esta nota ganha uma conotação cômica. Este caso em questão deixa claro como o musema selecionado (sendo este apenas uma nota musical) é carregado de significado mediante seu contexto cultural.

Tendo em mente o trabalho do musicólogo Charles Seeger, um ponto ressaltado em seu trabalho é a limitação da notação musical ocidental na transcrição de canções de outras tradições musicais (Seeger, 1977), considerando que a produção musical de Dylan foi diretamente influenciada pela música *folk* norte-americana, é interessante relevar esta cautela na análise de seu material, por isso a necessidade de expandir a análise do material para além de formatos tradicionais. Concluídas as análises será comparada a produção de Dylan com a de artistas contemporâneos e sob o contexto sociocultural em que estava inserido de maneira a denotar a influência que possui na formatação do *rock* como o gênero musical consolidado que veio a se tornar.

### 3 ORIGENS

Para que seja mais fácil compreender a trajetória e influência de Bob Dylan é necessário antes saber sua história. Nascido de uma família judia em Duluth, no estado de Minnesota, nos Estados Unidos, no dia 24 de maio de 1941, Robert Allen Zimmerman (seu nome de batismo) foi criado em uma família de classe média com boas condições financeiras. Quando tinha seis anos de idade se mudou para a cidade de Hibbing, Minnesota, e foi lá onde passou sua juventude, os anos formativos. A cidade onde cresceu possuía uma economia centrada na indústria da mineração e, fora isso, não havia muitas opções de lazer para a juventude local. Tendo uma condição financeira estável, Dylan adorava ir aos cinemas e teve na figura do ator James Dean seu primeiro grande herói (Williamson, 2011) que representava em seus clássicos filmes como *Vidas Amargas* e *Juventude Transviada*, lançados pouco antes de sua abrupta morte, uma figura rebelde e insatisfeita com a sociedade que habitava, sem dúvida algo que estaria presente na vida de Bob Dylan<sup>1</sup>.

Dylan tem seus primeiros contatos musicais através do rádio e canções *country* de artistas como Hank Williams (Williamson, 2011, p.17) mas é a música de artistas de *rock and roll* como Chuck Berry, Elvis Presley e Little Richard que o influenciam a aprender a tocar um instrumento e a se apresentar para plateias. Ainda na adolescência, Dylan forma vários grupos com colegas de escola, também admiradores da primeira leva de grandes compositores e intérpretes de *rock and roll* da década de 1950, surgindo da tradição musical do *rhythm and blues*, tradicional das comunidades afro-americanas dos Estados Unidos, e incorporando alguns elementos da música *country* (em especial os artistas brancos que vinham desta tradição musical).

Assim começa a se configurar um novo gênero musical, e um muito rentável, que logo se torna muito atraente e excitante para a juventude estadunidense, como também repudiado por parte da população, em especial por parte da população branca e conservadora, que desaprovava muitos dos elementos musicais e performáticos que compunham o gênero, sendo que muito disso advinha de tradições musicais pertencentes às comunidades afro-americanas (Starr, Waterman, 2018, p. 249).

---

<sup>1</sup> James Dean (1931-1955) foi um ator norte-americano que, em sua breve carreira, ficou famoso por interpretar jovens rebeldes e descontentes com seu papel na sociedade, em especial nos dois filmes citados no acima (*East Of Eden* e *Rebel Without A Cause*, respectivamente, com os títulos em inglês), que deixaram uma grande marca na juventude da época.

Ainda em Hibbing, Dylan cria grupos de rock and roll (na época ia pelo nome artístico de Elston Gunn) que toca nos bailes estudantis e festas da região, porém logo sua atenção muda do *rock 'n' roll* para a música folclórica norte-americana. Apresentado a um disco do cantor e compositor americano Woody Guthrie por uma namorada na faculdade em Minneapolis, Dylan descobre lá toda uma nova tradição musical de extrema riqueza cultural que a ele parece muito mais real e relevante do que a música que ouvia previamente (Dylan, 2016, p 110). A mudança na vida de Dylan com o contato com esta tradição musical americana iria alterar o curso de sua vida, e pô-lo na trajetória de sua carreira musical como a conhecemos. Em 1960 ele se muda para o boêmio bairro do Greenwich Village, em Nova Iorque, onde se apresenta em diferentes bares e casas noturnas que compõe na época uma excitante cena musical povoada por compositores, intérpretes e escritores, que estimulariam e influenciariam suas emergentes ambições musicais.

Carregando as influências de artistas estabelecidos do cenário da música *folk* como Pete Seeger, Guthrie, Leadbelly, Jesse Fuller, entre outros, Dylan assina um contrato com a gravadora Columbia, tendo como seu mecenas naquele momento John H. Hammond, produtor de discos e caça-talentos vinculado ao selo que já tinha descoberto artistas de renome no passado como Billie Holiday e Count Basie.

### **3.1 Breve história do movimento *folk revival* e do *rock 'n' roll***

A produção musical de Bob Dylan está intrinsecamente conectada com a história da música *folk* dos Estados Unidos e seu ressurgimento no mercado da música na década de 1950 e 1960. O termo *folk music* é usado na música norte-americana como um termo guarda-chuva para vários gêneros musicais, porém havendo características em comum entre eles que os permitem ser categorizados como *folk*. As principais características aglutinadoras são o fato de se constituir como uma música predominantemente rural, que não possui o auxílio da escrita musical como forma de registro, ser tocada quase sempre com instrumentos acústicos, possuir letras que retratam o dia a dia da comunidade onde esta música está inserida e dificuldades e celebrações, e por ser uma tradição oral praticada em uma comunidade (tradicionalmente uma comunidade rural). Compõe o gênero *folk* tanto artistas brancos como artistas negros, apesar de a produção musical destes artistas também estar muito associada ao *country* e ao *blues*, respectivamente,

sendo que estes dois gêneros, semelhante à música *folk* também surgem como representantes de um som rural (Starr, Waterman, 2018, p. 215).

Na década de 1940 começa a surgir um renovado interesse por músicos *folk* por parte de intelectuais americanos, muitos deles folcloristas como John e Alan Lomax, que através de suas pesquisas e viagens gravaram e registraram inúmeros músicos em todo interior dos EUA, e músicos como Pete Seeger, cantor, violonista e compositor, que foi uma figura extremamente relevante para o movimento que ficou conhecido como *folk revival* nos anos de 1950.

Este renovado interesse por esta tradição musical nos EUA possibilitou que muitas destas canções folclóricas fossem registradas pela primeira vez e regravadas por artistas como Pete Seeger que a introduziram para uma nova geração, ao mesmo tempo que estes mesmos artistas que buscavam regravar e preservar esta tradição da maneira mais genuína possível, também gravavam seu material original que, ao mesmo tempo que preservava muito da tradição da música *folk*, trazia letras que questionavam a atual conjuntura política e aludiam a problemas sociais que o mundo enfrentava na época.

É neste contexto que grupos como os Weavers (que tinha Pete Seeger como seu líder) e artistas como Woody Guthrie obtiveram sucesso e notoriedade com suas canções e ao mesmo tempo realizavam veladas críticas sociais ao governo dos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950, criticando em suas letras a pobreza enfrentada por trabalhadores rurais do interior e também a desigualdade sofrida pelos afro-americanos, que na época ainda viviam sob um regime de segregação racial que negligenciava à população negra do país o acesso à direitos civis. Tais críticas resultaram em uma convocação de Seeger para testemunhar perante o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes dos Estados Unidos por sua suposta ligação com o Partido Comunista e atividades “antiamericanas” (Wald, 2015, p. 27). Obviamente estes incidentes se contextualizam com o momento político que os Estados Unidos viviam com o medo da influência e intervenção soviética no país e em países aliados.

Neste momento, na década de 1950, o *rock 'n' roll* ainda não se constituía como um novo gênero musical *per se*, mas sim uma evolução de toda tradição musical afro-americana que era conhecida como *rhythm and blues* e possuía uma ligação com gêneros musicais que o antecedeu como o *blues* e *jazz*, além de várias semelhanças em muitos aspectos como na instrumentação, que contava com instrumentos de sopro como saxofones, trombones e trompetes – esta sendo uma maior proximidade com o *jazz* do

que o *blues* –, bateria e guitarra elétrica – sendo esta uma invenção recente que surge no final da década de 1940 – e a internalização do pulso da música e forma *swingada* (Starr; Waterman, 2018, p. 260). Estes elementos estão bem presentes na produção de artistas pioneiros do *rock 'n' roll* e *rhythm and blues* como Ike Turner, Fats Domino e Chuck Berry. É quando artistas brancos tem contato com esta produção musical e começam a reproduzi-la que fica claro outras influências na estética musical, sendo o *country* uma grande referência para estes artistas como Carl Perkins, Bill Hailey e Elvis Presley. É desta maneira que se configura o surgimento do *rock and roll* na década de 1950.

Pode-se traçar um paralelo entre o *rock 'n' roll* em sua origem com o *swing* da década de 1930, no sentido em que eram ambos gêneros musicais tidos como “dançantes”, ou seja, era uma música para ser dançada, e não apenas ouvida, o que não significa que esta música não poderia ser apreciada apenas ouvindo os fonogramas, mas que havia uma intenção clara da parte dos artistas intérpretes e compositores destes gêneros musicais em criar uma música que pudesse ser tocada ao vivo de forma que elicitasse uma reação enérgica e ribombante por parte da público, e que, de acordo com a pesquisa de Wald, representava neste momento histórico “para a maioria das pessoas, independente de raça, a música era realmente sobre isso”<sup>2</sup> (Wald, 2009, p.110).

---

<sup>2</sup> Tradução do autor; No original: “And for most people, regardless of race, that was what music was all about.”

## 4 ANÁLISES

O primeiro disco de Bob Dylan, *Bob Dylan*, é lançado em 1962 pela gravadora Columbia Records. O disco conta com apenas duas canções autorais de Dylan, *Talkin' New York* e *Song To Woody*, ambas possuem uma forte referência ao estilo de composição de Woody Guthrie. As outras músicas são todas regravações de canções de outros artistas, sendo em sua maioria canções conhecidas do *blues* e *folk*. É em seu segundo disco, *The Freewheelin' Bob Dylan*, onde Dylan reconhece seu potencial como compositor e abandona as regravações de canções folclóricas para apostar apenas em material próprio. É este o disco que realmente alça Dylan a uma maior notoriedade, sendo que o disco tem boas vendas e muitas de suas canções se tornaram grandes clássicos, além de terem sido gravadas por muitos outros artistas. Canções como “Blowin’ In The Wind”, “A Hard Rain A-Gonna Fall”, “Don’t Think Twice, It’s Alright” com o tempo se tornaram canções icônicas de Dylan, sendo que, destas canções, “Blowin’ in the Wind” foi regravada e lançada como compacto-simples pelo conjunto Peter, Paul and Mary e logo alcançou as paradas de sucesso nos Estados Unidos em 1963.

Muito da popularidade que Dylan desfrutou ao longo da década de 1960 foi graças a regravações de suas canções por outros artistas que possuíam um som considerado mais “comercial” para ser veiculado nos grandes veículos de mídia da época. Nesse momento, Dylan começa a ganhar notoriedade e a desenvolver um estilo próprio com referência a seu timbre de voz e instrumentação rudimentar de violão e gaita. Essa sonoridade caracterizaria sua primeira fase como artista, que pode ser delimitada entre os anos de 1962 e 1964.

### 4.1 Blowin’ in the Wind

Um bom exemplo para ser analisado é a canção *Blowin’ in the Wind*, presente no álbum *The Freewheelin’ Bob Dylan*, de 1963. A estrutura da canção está disposta em duas seções que se sucedem intercaladas por uma seção de interlúdio instrumental que, quando concluído, retoma a repetição das seções. Esta organização da estrutura se repete três vezes ao longo da música, concluindo. A canção está na tonalidade de **Ré Maior** e sua fórmula de compasso é um compasso quaternário simples, gravada no andamento de

aproximadamente 90 BPM. A gravação original de Dylan consiste somente de uma performance solo dele acompanhado de um violão de aço e sua gaita.

A **Seção A** que é onde a canção inicia possui a seguinte progressão de acordes, acompanhadas de seus respectivos graus de acordo com sua função harmônica: **D (I) – G (IV) – A (V) – D (I) – G (IV) – D (I)**, com cada acorde tocado no violão consistindo em tríades convencionais sem a inclusão da sétima. Segue abaixo o trecho transscrito com a linha da melodia (Figura 1):

Figura 1: Primeiros sete compassos da **Seção A** de “Blowin’ in The Wind”

Fonte: Bob Dylan Anthology, 1990, p. 49

A **Seção A**, partindo de uma análise harmônica funcional, possuí uma cadência perfeita, com a resolução do acorde de **A** no acorde de **D**, seguido por uma cadência plagal com a resolução do acorde de **G** (que corresponde ao quarto grau da tonalidade de **Ré maior**) no acorde de **D**. Na repetição da **Seção A** (que podemos nomear como **A'**) que consiste na segunda estrofe da canção que precede a **Seção B**, a progressão harmônica é levemente alterada, consistindo nos acordes de: **D (I) – G (IV) – A (V) – D (I) – G (IV) – D (I)**. Na **Seção A'** é interessante observar a cadência plagal presente na resolução do acorde de **G** no acorde de **D**. Esta resolução remete também a um ambiente com menor foco tonal e mais modal, em específico o modo jônico, apesar de que resoluções plagais não sejam atípicas em composições com foco mais tonal.

Na **seção B** da canção, a progressão é **G (IV) - A (V) - D (I) - G (IV) - A (V) - D (I)**. Segue abaixo a transcrição dos primeiros sete compassos da **Seção B** (Figura 2):

Figura 2: Transcrição da linha melódica da **Seção B**

Fonte: Bob Dylan Anthology, 1990, p. 50

Nesta seção fica evidente a cadência perfeita, de maneira que a frase harmônica inicia no quarto grau da tonalidade, seguindo para o quinto e concluindo no primeiro (movimentação do acorde de função subdominante para o dominante concluindo na tônica, progressão muito comum no universo tonal). Porém este tipo de análise harmônica funcional pode nem sempre ser a mais adequada para a compreensão deste tipo de canção. Apesar das cadências utilizadas por Dylan serem bem representativas de uma progressão de resolução tonal tradicional, o efeito gerado por sua performance instrumental foge um pouco desta abordagem dado sua escolha em não trabalhar com tétrades na formação dos acordes, sendo algo caracterizado por Tagg como uma harmonia jônica tercial (Tagg, 2009, p. 285). É importante saber que muito provavelmente a canção foi inspirada em uma canção folclórica chamada “No More Auction Block For Me” gravado pela cantora Odetta em 1960. Esta canção apresenta uma linha melódica na seção do verso extremamente semelhante da canção de Dylan (Wald, 2015, p.90).

Dentre a lista de parâmetros de expressão musical que servem de guia para a análise de uma peça musical (Tagg, 2003, p.19), são contemplados desde aspectos melódicos, de orquestração e até características referentes ao tratamento sonoro aplicado no fonograma. Nos atentando a estes aspectos de orquestração referentes a gravação, é interessante observar a abordagem sem adornos na escolha da instrumentação (somente o violão e gaita) além da voz, o que remete a canção a toda a tradição de canções *folk* americanas que a precederam, e a história que esse gênero evoca, em especial quando se tratando do conteúdo lírico da canção, que faz menção de maneira poética e descritiva a questões sociais enfrentadas pelos Estados Unidos naquele momento. Pegando um gancho deste ponto podemos observar um musema na canção que se relaciona com o contexto social da época em que a canção foi escrita, o início de cada verso com a frase “How many” (“Quão mais” quando traduzido para português) é um mote lírico-melódico que remonta a um sentimento de anseio e de constatação de questões que afigem o ouvinte. Este elemento relaciona a canção (mesmo que em sua letra não aborde diretamente a luta dos direitos civis que era travada nos Estados Unidos com o combate e denúncia a problemas sociais e com toda uma rica tradição de canções *folk* norte-americanas que se debruçam sobre este tema.

A canção se tornou um marco na carreira de Dylan, pois foi sua primeira composição autoral a alcançar um grande público, sendo que a canção se tornou muito associada ao movimento dos direitos civis nos Estados Unidos (Wald, 2015, p. 149) que

pedia o fim da segregação racial entre brancos e negros em espaços públicos, que constituía uma representação clara do racismo presente em toda a esfera política e cultural do país.

“Blowin’ in the Wind” foi regravada por inúmeros artistas como Peter, Paul and Mary, Chad Mitchell Trio, Sam Cooke, entre outros. A canção alavanca Dylan como uma estrela na emergente cena *folk* norte-americana e o projeta como uma das vozes da geração, “o *zeitgeist*, o espírito dos tempos”<sup>3</sup> (Wald, 2015, p. 4), títulos aos quais ele sempre tentou fortemente se desvincular.

A importância da obra de Dylan neste momento ainda se encontrava distante da estética do *rock* como gênero musical. O *rock n’roll* (como era mais comumente chamado no início da década de 1960) ainda não havia se distanciado muito de suas origens na década de 1950, sendo a década de 1950 que o consolida como gênero musical de inserção no mercado fonográfico *mainstream*. É também uma ponto delicado a discussão da gênese do *rock* como gênero musical pois, temos na figura de Elvis Presley um ícone facilmente identificável deste momento, que catapultou sua carreira e também o gênero musical de maneira praticamente simultânea, porém seu sucesso estrondoso foi antecipado por inúmeros musicistas e compositores (em sua grande maioria afro-americanos) que já estavam criando e desenvolvendo em suas gravações nas décadas de 1940 e 1950 os elementos que se consolidariam como essenciais do *rock n’roll*, sendo este uma amalgama de toda a tradição musical do *blues* e *rhythm and blues* que o precedeu.

Quando Dylan surge como uma das vozes de sua geração, era a música *folk*, que também partia da tradição do *folk revival* (Pete Seeger, New Lost City Ramblers) que tinham como intuito resgatar canções tradicionais do repertório *folk* americano, gênero este muito associado a canções que retratavam as mazelas da população, problemas sociais e dificuldades do trabalhador, como retratado em canções que se tornaram *standards* do gênero como “Talkin’ Dust Bowl Blues” e “I Ain’t Got No Home In This World Anymore”, ambas as canções de autoria de Woody Guthrie. O *rock* como gênero musical ainda estava essencialmente inserido em suas raízes como uma música dançante que não tratava em suas letras questões referentes a problemas sociais e outras questões do tipo (Wald, 2009).

---

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original: “the *Zeitgeist*, the ghost-spirit of the time.”

## 4.2 Mr. Tambourine Man

Lançada em 1965 no álbum *Bringing It All Back Home*, a canção *Mr. Tambourine Man* marca um ponto crucial no desenvolvimento de Dylan como compositor e artista. A música em si marca um ponto em que Dylan começa a se distanciar de sua tradição como trovador popular que retrata em suas canções a luta de trabalhadores oprimidos e questões sociais pendentes (como foi trabalhado em discos como *The Freewheelin' Bob Dylan* e *The Times They Are a-Changin'*) para um cantor que começa a escrever letras que pintam imagens surrealistas e oníricas, o que causou uma reação negativa por parte de sua base de fãs, que não concordavam com essa mudança. O lado A do disco *Bringing It All Back Home* traz pela primeira vez Dylan acompanhado por uma banda de *rock* em um álbum de estúdio, sendo acompanhado por exímios músicos que trazem uma instrumentação tradicional de grupos de *rock* e *rhythm and blues* para suas músicas, com a instrumentação composta por baixo elétrico, piano, bateria e guitarra elétrica, além do violão e gaita de Dylan.

Porém possivelmente o aspecto mais relevante desta nova guinada musical de Dylan foi como esse novo material influenciou artistas contemporâneos a ele, em especial bandas de *rock* que começavam a se estabelecer na cena musical como compositores e intérpretes emergentes.

O grupo de *rock* norte-americano The Byrds é formado em Los Angeles no início da década de 1960, e logo se torna uma atração local com sua fusão de canções autorais (em sua maioria de autoria da dupla de compositores Roger McGuinn e Gene Clark) e canções *folk* tradicionais (muitas dessas que eram performadas por artistas vinculados ao movimento do *folk revival* como Pete Seeger e Odetta) com uma abordagem instrumental vinculada ao *rock*, tendo os Beatles como uma clara influência.

A gravação do grupo Byrds, que também é lançada em 1965 (poucos meses depois do lançamento de Dylan) é tida hoje como uma das primeiras gravações do gênero que viria a ser conhecido como *folk rock*. Esta gravação dos Byrds exemplifica os principais elementos que viriam a definir o gênero, que em si pode ser descrito como canções *folk* tocadas com guitarras elétricas e bateria.

A canção (da forma como foi gravada por Dylan) possui uma afinação de violão distinta da afinação padrão, com a sexta corda afinada na nota **Ré** ao invés da nota **Mi**, além disso é posicionado um capotraste no terceiro traste do violão. A música está na

tonalidade de Fá maior e inicia com o acorde sendo tocado por Dylan sem nenhum outro acompanhamento melódico ou harmônico. A afinação da sexta corda em Ré acompanhado do capo traste posicionado no terceiro traste do violão permite que o acorde **F** seja tocado utilizando a forma normalmente usada para um acorde aberto de **D**.

A canção está na tonalidade de **Fá** maior, e seu andamento é de aproximadamente 84 BPM, sua forma está estruturada em duas seções e um breve interlúdio instrumental que surge na metade da canção. A canção inicia na **Seção A** com a progressão harmônica de **F (I) - Bb (IV) - C (V) - F (I) - Bb (IV) - F (I) - Bb (IV) - C (V)**, a progressão harmônica e linha melódica cantada por Dylan seguem abaixo (Figura 3):

Figura 3: Linha melódica e progressão harmônica da **Seção A**

The musical score consists of three staves of music. The top staff shows the harmonic progression: Bb (I), C (V), F (I), Bb (IV). The middle staff shows the melody: Bb, C, F, Bb. The bottom staff shows the melody: F, Bb, C. Measure numbers 1, 5, 9, and 10 are indicated on the left side of the score.

Fonte: Bob Dylan Anthology 2, 1996, p. 96

A linha melódica cantada por Dylan começa sobre o acorde de **Bb**, o quarto grau do campo harmônico de **Fá Maior**, e segue para o quinto grau (no acorde de **C**) e conclui de novo no primeiro grau, no acorde de **F**. É um exemplo clássico de uma progressão **I - IV - V - I** nos primeiros oito compassos após o início da linha melódica. Na repetição desta seção é cantada a estrofe seguinte da letra e ocorre uma alteração na progressão harmônica, sendo a progressão os seguintes acordes: **Bb (IV) - C (V) - F (I) - Bb (IV) - F (I) - Bb (IV) - C (V) - F (I)**. Na transição da **Seção A** para sua repetição há a mudança do acorde **C** para **Bb** no início da repetição, o que apresenta neste caso um movimento harmônico do quinto grau do campo harmônico para quarto grau, que prolonga o discurso harmônico, evitando uma sensação de resolução clara. Somente no décimo sexto

compasso após o início da frase melódica que a linha melódica é concluída por uma cadência **V - I**, apesar de ela aparecer previamente na canção, mas no meio da frase melódica, o que não denota um caráter mais conclusivo para a cadência.

Quando a canção move para a **Seção B**, sua progressão harmônica segue os acordes **Bb (IV) - C (V) - F (I) - Bb (IV) - F (I) - Bb (IV) - F (I) - C (V)** ao longo dos primeiros oito compassos da seção, como segue transcrita na figura abaixo:

Figura 4: Linha melódica e progressão harmônica da **Seção B**

Fonte: Bob Dylan Anthology 2, 1996, p. 97

A linha melódica cantada inicia em anacruse, ainda sobre o acorde de **F** logo caminha para o acorde de **Bb**, dando continuidade ao mote melódico desenvolvido no refrão com o início da frase melódica sobre o acorde do quarto grau. O que é interessante na movimentação harmônica que ocorre na **Seção B** é a movimentação entre os acordes de **F** e **Bb** que se inicia no terceiro compasso da seção e se mantém ao longo de seis compassos. Esta movimentação harmônica, descrita por Tagg como um *Shuttle plagal* (Tagg, 2014, p. 375) promove um sentimento de movimento que distancia o ouvinte de uma percepção clara do centro tonal da canção dado que a frase melódica inicia no quarto grau. Semelhante à como ocorre no refrão, a frase melódica conclui no quinto grau e seu mote reinicia sobre o quarto grau, retomando a movimentação entre o primeiro e quarto grau, denotando ainda mais este efeito causado pelo *shuttle*.

Mr. Tambourine Man como gravada por Dylan já demonstrou uma nova guinada em seu desenvolvimento como compositor, porém a gravação dos Byrds, lançada apenas três meses após a versão de Dylan já denotava uma nova guinada para o *rock n'roll* como gênero musical. Os Byrds ao mesclar as composições de Dylan, estas imbuídas de letras

com discussões sobre sérias questões sociais ou divagações poéticas que pintavam imagens surrealistas, com a guitarra elétrica, elemento integral e neste momento essencialmente ligada ao *rock n’roll*, acidentalmente criaram o que veio a ser definido como *folk rock*, que Elijah Wald descreveu como tendo como principais características “um foco em letras poéticas ou socialmente conscientes ao invés de ritmos dançantes”<sup>4</sup> (Wald, 2009, p. 239).

A guitarra Rickenbacker de doze cordas de Roger McGuinn acompanhadas das harmonias vocais de Roger, Gene Clark e David Crosby trouxeram uma nova dimensão a composição de Dylan e para o *rock* como gênero musical. Tendo como referência a gravação dos Byrds é interessante abordar alguns pontos relevantes para análise. A gravação do grupo altera a introdução da canção como gravada por Dylan ao inserir uma repetição com duração de quatro compasso entre o acorde de função de primeiro grau (neste caso **D**) com o acorde de função de quinto grau (**A**). Usando como referência a terminologia criada por Tagg, esta seção da música consistiria em uso de um “*shuttle quintal*” (Tagg, 2014, p. 380) ou seja, uma transição de duração curta e realizada repetidas vezes entre o acorde tido como o primeiro grau do campo harmônico com o acorde tido como quinto grau do campo harmônico. Considerando a lista de parâmetros de expressão musical criada por Tagg (2003, p. 19), a canção apresenta vários pontos que são extremamente relevantes. Tendo por base aspectos da instrumentação usada, a guitarra elétrica de 12 cordas, adicionada de uma boa dose de reverberação a seu som, traz uma qualidade etérea à gravação que complementa a letra de uma maneira que traz toda uma nova camada de significado pela associação desta letra (antes dentro da roupagem tradicional da música *folk* americana) que está inserida em um contexto musical associado ao *rock n’roll*. Outro ponto importante da gravação dos Byrds é a utilização das harmonias vocais realizadas pelos cantores dos grupos, estes sendo Roger McGuinn, David Crosby e Gene Clark, sendo que a utilização de harmonias vocais é elemento musical extremamente associado às canções *folk* norte-americanas, consistindo principalmente na realização de linhas melódicas cantadas paralelas à linha da melodia principal com intervalos de terças maiores. Este elemento musical foi trabalhado extensivamente por grupos como o Chad Mitchell Trio e The Weavers, muitos destes sendo contemporâneos

---

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original: “stressed poetic or socially conscious lyrics over dance rhythms”.

de Dylan e que focavam seu repertório em canções *folk* tradicionais e consagradas (Wald, 2015, p. 20)

A relevância desta gravação feitas pelos Byrds toma um escopo ainda maior quando levamos em conta que grupos como os Beatles, que neste momento na metade da década de 1960 procuravam expandir as limitações pré-estabelecidas sobre o gênero, tanto em um âmbito sonoro tanto como lírico. Se até então as canções se limitavam a tratar de temas como carros, mulheres e simples canções de amor, o trabalho de Dylan e dos Byrds vislumbrou um futuro em que seria possível coexistir letras que tratassesem de explorações existenciais filosóficas com baterias e guitarras elétricas.

#### 4.3 Like a Rolling Stone

Possivelmente a canção que é mais emblemática na obra de Dylan, *Like A Rolling Stone* é tida como um marco em sua produção fonográfica. Lançada em julho de 1965 como compacto simples e posteriormente no álbum *Highway 61 Revisited* lançado em agosto do mesmo ano, a canção não é a primeira que Dylan grava acompanhado de uma banda com instrumentos elétricos, mas é a que melhor define esta nova guinada em sua carreira, cimentando seu distanciamento de suas raízes *folk* com canções abordando injustiças sociais que afetavam certas mazelas da população americana em troca de uma estética “rockeira”, algo que foi extremamente mal recebido por fãs de seu trabalho.

A métrica desta canção é 4/4, possuindo pouco mais de seis minutos de duração e gravada em um andamento de aproximadamente 95 batidas por minuto. Sua estrutura é dividida em **Introdução, Verso, Pré-Refrão e Refrão**, esta forma é repetida quatro vezes ao longo da música. Para este tipo de canção, acredito que esta terminologia é mais adequada para descrever a forma em que a canção está estruturada ao invés do modelo em que é atribuído letras para representar diferentes seções da canção, dado que cada uma das seções desempenha um papel no desenvolvimento da canção e está ligado de forma bem clara à seção que a procede. Analisando a harmonia da canção podemos perceber algo muito interessante. A canção se encontra na tonalidade de **Dó maior**, a seção da introdução apresenta uma movimentação entre o acorde de **C** (1º grau da tonalidade) com **F** (4º grau da tonalidade), esta movimentação entre o acorde de função tônica e de função subdominante traz uma movimentação harmônica interessante pra canção, acarretando num tensionamento leve, porém menor do que se fosse utilizado um

acorde função dominante, configurando desta maneira um *shuttle plagal* (Tagg, 2009, p. 375), dado a movimentação que se estabelece entre estes dois acordes. Na seção do verso da canção, a harmonia estabelece uma progressão de caráter extremamente tonal em sua estruturação. A harmonia consiste na progressão de **C - Dm - Em - F - G**, de maneira que cada acorde apresenta a duração de dois tempos do compasso, e ao chegar no acorde de **G** se sustenta o acorde durante dois compassos inteiros. Segue abaixo os primeiros quatro compassos da seção do **Verso**:

Figura 5: Progressão harmônica e linha melódica do **Verso**



Fonte: Bob Dylan Anthology 2, 1996, p. 84

Esta progressão faz o trajeto do primeiro grau do campo harmônico até o quinto, de maneira que a harmonia caminha gradualmente da tônica até o tensionamento no quinto grau. Olhando por um viés da harmonia funcional fica extremamente explícito o discurso tonal presente nesta progressão.

Algo semelhante ocorre no **Pré-Refrão**, onde o acorde de **F** e **G** são tocadas de forma alternada, cada um com a duração de um compasso, configurando assim um *Shuttle sub-tônico*<sup>5</sup> (Tagg, 2009, p.389). Esta interação entre os dois acordes dura quatro compassos e logo em seguida há uma movimentação harmônica de **F** até **C** descendo os graus do campo harmônico de **Dó maior (F - Em - Dm - C)**. É interessante que esta movimentação é a mesma realizada no verso da canção, porém sem a presença do acorde de **G** e sendo realizada caminhando no sentido oposto. De uma certa maneira esta linha harmônica descendente denota o caráter jônico da canção. Nos últimos quatro compassos da seção do **Pré-Refrão** há um movimento claramente tonal onde o acorde **Dm** (2º grau do campo harmônico) é tocado ao longo de dois compassos e sucedido pelo acorde de **G** (5º grau do campo harmônico) que também é tocado ao longo de dois compassos, configurando uma cadência **ii - V**, sendo esta um tipo de progressão muito comumente

<sup>5</sup> Tradução do autor. No original: “subtonic shuttle”.

usada em inúmeros gêneros musicais onde há a movimentação do acorde que desempenha a função de subdominante para o acorde de função dominante.

Ao chegar no refrão os acordes da canção mudam para a progressão de **C - F - G**, progressão que configura movimento da tônica para o acorde de função subdominante para o acorde função dominante. Esta progressão ocorre de forma rápida e repetitiva ao longo do refrão, sendo este *loop* tocado ao longo de dois compassos repetidas vezes, o que poderíamos considerá-lo como um *loop* jônico (Tagg, 2009, p. 422). O conceito do *loop* é interessante pois ele indica que o foco do trecho não é necessariamente na resolução da tensão na cadência V – I, mas sim na movimentação entre os acordes que compõe o *loop* e como isso denota outros aspectos da canção como *groove* e texturas presentes na instrumentação.

Com respeito aos musemas presentes na canção, um dos mais relevantes que merecem atenção é a frase tocada em um órgão elétrico Hammond pelo organista Al Kooper no refrão da canção:

Figura 6: Linha melódica tocada pelo órgão elétrico no **Refrão**



Fonte: Transcrição do autor

A frase escrita cima está inserida dentro do *loop* na seção do refrão e aparece como um contraponto à frase inquisitiva que Dylan profere. Ela convém este contraste dramático as letras de Dylan, que fica ainda mais claro ao longo de sua repetição. Outros parâmetros de expressão musicais relevantes a canção se dá a sua instrumentação, composta por piano, bateria, guitarra elétrica, gaita, baixo e órgão elétrico.

Quando a canção foi lançada, Dylan já estava no processo de mudança de sua persona pública de trovador das causas sociais para um artista que abraça o *rock n'roll* como veículo para sua expressão musical. O disco em que esta canção aparece, *Highway 61 Revisited*, é composto em sua maioria de canções com acompanhamento musical de instrumentos elétricos. É pertinente também adereçar o fato de que quando a canção é lançada em 1965, o *rock n'roll* como gênero já está no processo de mudança, apesar de que para a maioria dos puristas da cena *folk* urbana “era considerado legal [...] desdenhar

do *rock 'n' roll* por não ser considerado uma música séria”<sup>6</sup> (Starr, Waterman, 2018, p. 347). Com o surgimento dos Beatles no mercado fonográfico em 1962, o mercado musical do *rock n'roll* que até então sempre se ancorou nas composições e gravações de compositores e intérpretes americanos como Elvis Presley, Chuck Berry e Little Richard, começa a migrar seu interesse para grupos ingleses, que a partir de 1963 começam a invadir o mercado de discos norte-americano com o sucesso de *I Want to Hold Your Hand* que chegou ao topo das paradas dos Estados Unidos no início de 1964. Isto é um evento marcante na história da indústria fonográfica norte-americana pois nunca artistas britânicos receberam tamanha adulação e apreço (Starr; Waterman, 2018).

Em decorrência do sucesso dos Beatles, gravadoras e selos norte-americanos começaram ativamente a buscar grupos britânicos que chegavam para suprir esta demanda criada a este novo nicho musical que foi conhecido como *British Invasion*, do qual fizeram parte grupos como The Rolling Stones, The Kinks, The Animals, Them, The Dave Clark Five, Herman's Hermits e muitos outros. É importante mencionar que parte da atração criada por estes grupos se dava em o quanto distintos eram de grupos americanos, desde o sotaque até como se vestiam. Grande ênfase foi dada para os Beatles e seus penteados ligeiramente mais compridos do que era considerado aceitável nos EUA na época, além de seus uniformes para apresentações que consistiam em ternos justos e despojados.

Até este momento, o mundo fonográfico norte-americano funcionava de maneira extremamente estruturada e segregada. Os compositores (muitos destes funcionários contratados pelos grandes selos como Capitol e Columbia) compunham as canções que viriam a ser os grandes sucessos na voz dos intérpretes. Esta já era uma tradição da música *pop* norte-americana que remontava a década de 1930 e ao trabalho de hoje consagrados compositores como Irving Berlin e Cole Porter, que compunham canções que mais tarde seriam sucessos em musicais ou gravadas grandes intérpretes da época como Billie Holiday, Frank Sinatra entre outros. No advento do *rock n'roll* na década de 1950 a maioria dos grandes nomes eram intérpretes e não compositores. Elvis Presley, o grande nome associado ao surgimento do *rock n' roll* como gênero musical, não era compositor e seus grandes sucessos eram em sua maioria canções já consagradas do gênero musical *rhythm and blues* que tinham sido já gravadas em sua maioria por artistas do gênero. Junto

---

<sup>6</sup> Tradução do autor. No original: “it was even fashionable for urban folk performers to look down their noses at rock 'n' roll as 'unserious'”.

da produção *rockeira* de Dylan além das canções dos Beatles, o *rock* começa a se consolidar como um gênero de expressão artística e poética, percorrendo um caminho semelhante do percorrido pelo jazz na década de 1940 quando novos artistas vinculados ao subgênero do *jazz* que eventualmente ficaria conhecido como *bebop* queriam se distanciar da música com foco dançante das *big bands* em favor de uma música que deveria ser ouvida ao invés de dançada (Starr; Waterman, 2018).

Uma mudança que começa a se desenvolver ao longo da década de 1960 é a mudança do mercado fonográfico do foco em *singles* (compactos simples) para discos *long plays*. Essa mudança acabou por propiciar aos artistas maior liberdade artística por ter um produto de maior duração que permitia maior espaço para experimentação. Conforme o LP foi se consolidando como formato rentável no mercado da música e, paralelo a isso, foram se desenvolvendo novas tecnologias dentro do estúdio que permitiam o artista explorar novas texturas e sonoridades, artistas como Dylan e os Beatles fizeram grande proveito disso, expandindo os limites do que era esperado de artistas *pop* tanto num âmbito musical, mas também com a conceitualização de seu trabalho e sua ambição.

Na mesma época do lançamento de seu álbum *Highway 61 Revisited*, Dylan se apresenta em um tradicional festival de música *folk* dos EUA, o Newport Folk Festival, festival este encabeçado por Pete Seeger e George Wein, que criaram o festival para ser um espaço de celebração e reconhecimento de artistas brancos e negros que vinham de tradições musicais distantes dos grandes centros e que encabeçavam gêneros musicais associados a música tradicional de ambientes rurais. Desta maneira o festival recebia artistas vinculados aos gêneros de música *country*, *blues*, *calypso*, entre outros.

Dylan em sua rápida ascensão como um promissor cantor/compositor se apresenta no festival pela primeira vez em 1963, tocando várias canções de seu primeiro disco como *Blowin' in the Wind* e *A Hard Rains A-Gonna Fall* que rapidamente se conectaram com o público do festival, composto em sua maioria por jovens universitários e amantes da música. Porém, quando Dylan se apresenta na edição realizada no verão de 1965 do festival acompanhado de uma banda e empunhando uma guitarra elétrica, a comoção foi generalizada, com parte da plateia o rechaçando com apupos e vaias por traír suas origens, enquanto outra parte o louvava por sua nova e arrojada guinada musical. Wald descreve que:

Muitos dos fãs mais jovens queriam algo diferente, uma música que falasse diretamente com seus gostos e interesses – apesar de que outros jovens fãs estavam horrorizados que o encontro anual dos devotos do *folk*

estava se tornando em um mercado de música *pop*, cheio de repórteres e adolescentes imaturos atrás de estrelas do rádio e autógrafos<sup>7</sup> (Wald, 2015, p. 212).

Apesar de que desde seu álbum anterior, *Bringing It All Back Home*, a guinada para guitarras elétricas já ter sido anunciada, a ideia de que Dylan ousaria corromper o palco sagrado do festival de Newport, palco da considerada “mais pura” música *folk*, foi algo que tomou de surpresa seus contemporâneos e espectadores que estavam presentes. Este sentimento conflitante entre a plateia se mostrou presentes nos mais variados relatos desta icônica noite, descrevendo que “algumas pessoas no fundo da plateia disseram que todos que estavam próximos amaram o show; outros se lembram de estar cercados de vaias.” (Wald, 2009, p. ?) Este icônico momento somente sedimentou mais a imagem de Dylan como músico rebelde e iconoclasta.

#### **4.4 All Along The Watchtower**

Nos anos em que se seguiram o lançamento de *Highway 61 Revisited*, enormes mudanças socioculturais abalam a estrutura social dos Estados Unidos. O fim da segregação racial em 1965 é tido como um grande triunfo dos movimentos dos direitos civis que co para cidadãos afro-americanos direitos que desde o fim da escravidão no século XIX não lhe foram concedidos. Esta enorme vitória ainda assim não significava que toda a estrutura racista institucionalizada em várias esferas de governos locais e nacionais utilizada para reforçar legislações racistas que buscavam reprimir e suprimir direitos de cidadãos negros sumiu do dia para a noite. O aumento do envolvimento americano na Guerra do Vietnã fez o povo americano questionar as intenções e objetivos do governo, que cada vez mais mandava jovens alheios a questões políticas do sudeste asiático para morrer em uma guerra que nunca compreenderam. O movimento *hippie* e pacifista questionava e se rebelava ativamente contra um governo que a seu ver era corrupto e colonialista, e discutiam temas como amor livre, revolução sexual, direito das mulheres e uso de drogas psicotrópicas com o intuito de se descobrirem.

---

<sup>7</sup> Tradução do autor. No original: “Many of the younger fans wanted something different, a music that spoke directly with their tastes and interests – despite the fact that other Young fans were horrified that the annual annual gathering of folk devotees was turning into a pop music marketplace, full of reporters and immature teenagers chasing radio stars and autographs.”

E mediante todas estas mudanças e conflitos se davam, o *rock* se tornou a trilha sonora deste momento histórico. Da mesma forma que mudanças sociais afetavam a vida cotidiana das pessoas, também afetava a composição e produção de diferentes artistas, cada vez mais ansiosos em expandir os limites de suas produções.

Os Beatles, que em 1965 eram o maior fenômeno *pop* do momento, cada vez mais exploravam os limites do que era aceitável para uma banda de *rock*, suas composições cada vez mais exploravam em suas letras temas introspectivos e exploravam sonoridades não convencionais através de artifícios próprios do estúdio de gravação. Mesmo ainda em sua fase acústica – com músicas que enfatizavam problemas sociais da época e abordavam temas como direitos civis da população afro-americana – Dylan também já explorava canções de cunho mais pessoal como *Don't Think Twice, It's Alright* e *One Too Many Mornings*. É quando Dylan abraça o uso de instrumentos elétricos em seus discos que ele sela esta aproximação entre sua abordagem poética nas letras com guitarras distorcidas e baterias barulhentas, o que legitima esta abordagem para outros grupos que foram influenciados ou abertamente o plagiaram. É importante denotar sua influência entre artistas contemporâneos, em especial artistas de *rock*, e isso fica evidente nas regravações de suas canções por tais artistas.

Em 1966 Dylan lança o disco *Blonde on Blonde*, álbum que de fato sedimenta sua persona como o poeta iconoclasta que empunha sua guitarra elétrica independente de apupos ou palmas. Este foi um disco duplo que consistiu em sua maioria de canções gravadas com instrumentos elétricos, e expandiu o discurso musical que já tinha sido apresentado nos dois discos anteriores, *Bringing It All Back Home* e *Highway 61 Revisited* (ambos lançados em 1965), porém o fez de maneira mais abrasiva e cáustica.

Em paralelo a seu trabalho, começavam a surgir nos EUA e Inglaterra grupos de *rock* como o Jimi Hendrix Experience, os Rolling Stones, The Doors, The Who, e os já mencionados Byrds, que já exploravam uma sonoridade mais pesada graças a novos equipamentos recém-lançadas no mercado como pedais de distorção, que causavam uma distorção no sinal que era recebido causando uma saturação harmônica em determinadas frequências resultando um som mais abrasivo e distorcido. Tentativas de distorcer ou alterar o som de instrumentos tanto acústicos como elétricos não era um processo novo, porém com o acesso a equipamentos feitos especificamente para esta finalidade, foi mais fácil alcançar este tipo de som.

A última canção que será analisada neste trabalho será *All Along the Watchtower* lançada no disco *John Wesley Harding*, de 1967. Ela é relevante dentro da produção de Dylan pois representou mais um momento claro de cisão com o passado, sinalizando uma guinada artística para uma outra estética. Após as explorações elétricas e tonitruantes realizadas em *Highway 61 Revisited* e *Blonde on Blonde*, *John Wesley Harding* vê Dylan de volta a seu ambiente acústico e somente acompanhado de uma bateria acústica e um baixo elétrico, o que figura uma subtração expressiva da sonoridade que estava desenvolvendo acompanhada de órgãos e guitarras elétricas.

A canção tem dois minutos e 30 segundos de duração e o andamento de aproximadamente 128 batidas por minuto, o compasso é quaternário simples e está na tonalidade **de Dó sostenido menor** (mas este ponto será expandido a seguir). Sua estrutura pode ser seccionada entre a **Introdução** seguida da **Seção A**, concluída a seção há um **Interlúdio** antes da volta para a **Seção A**, estas seções se alternam seguidamente entre si três vezes até a conclusão da canção no **Interlúdio**. Durante a seção do **Interlúdio** que funciona como uma seção de transição entre as estrofes cantadas na **Seção A** Dylan sola em sua gaita diatônica sobre a progressão, as melodias desenvolvidas nos solos de gaita consistem em sua maioria de notas dispostas em intervalos de graus conjuntos com os repousos das frases alternando entre as notas de **C#** e **G#**, respectivamente a tônica e quinta do acorde de **C#m**.

O ponto mais interessante da canção se encontra em sua harmonia. A canção possui apenas três acordes: **C#m**, **B** e **A**, porém é a maneira que estes acordes interagem entre si que estabelece uma movimentação harmônica que é enganosamente simples. Os acordes são tocados no violão com o capotrase na quarta casa e seguem a seguinte progressão. Inicia a levada no acorde **C#m**, no compasso seguinte acontece a mudança para o acorde de **A**, porém antes é tocado o acorde de **B** como uma breve passagem para **A**. Após um compasso de duração segue de volta **C#m** precedido brevemente pelo acorde de **B** mais uma vez.

Tendo **C#m** como o acorde de primeiro grau de função tônica nesta progressão, a progressão é a seguinte acompanhada de seus respectivos graus: **C#m** (i) – **B** (bVII) – **A** (bVI) – **B** (bVII) – **C#m** (i). É interessante observar que em nenhum momento há uma movimentação para acordes de função subdominante ou dominante, isso denota características essencialmente modais nesta progressão, em específico o modo eólio dado tendo de referência o campo harmônico deste modo.

Este caráter modal e a falta de um tensionamento tonal evidenciam um tipo de movimentação harmônica onde o próprio centro tonal não está tão claramente definido no acorde de primeiro grau, dado a constante movimentação e o caráter repetitivo da canção. O *loop* em que os acordes se encontram pode nesse ser categorizado como um *shuttle* éolio (Tagg, 2009, p. 482), Tagg define o *shuttle* como uma movimentação repetitiva entre dois acordes, apesar da progressão possuir três acordes diferentes, fica bem claro que a movimentação pendula de forma constante entre os acordes de **C#m** e **A**, enquanto o acorde de **B** funciona mais como um acorde de passagem. O uso repetitivo desta progressão ao longo de toda a canção provoca uma sensação de suspense e movimentação apesar de não haver um tensionamento ocorrendo no sentido harmônico.

Considerando aspectos melódicos, a linha melódica funciona de maneira a acomodar a letra da canção, consistindo em intervalos entre graus conjuntos durante a maior parte, havendo saltos maiores de quarta ou terça em alguns trechos para dar uma ênfase mais dramática no trecho em específico. Considerando a linha melódica da voz que Dylan desenvolve para a canção, ele não desvia tanto de algumas tradições de suas raízes *folk*, priorizando linhas melódicas em graus conjuntos e evitando grandes saltos de forma a preservar uma estaticidade melódica que auxilia em evidenciar a letra da canção ao invés da melodia em si.

Tendo por referência os musemas que podem ser observados na canção, pode-se dizer que o mais proeminente é a progressão harmônica em si, que em sua repetição serve como um elemento que permeia toda a canção e dá a ela, como já dito previamente, um suspense ininterrupto. Considerando outros parâmetros de expressão musical presentes na música, a instrumentação econômica do baixo elétrico e bateria denotam um ponto interessante quando comparados com a produção anterior de Dylan que contava com um som mais explosivo e com mais instrumentos o acompanhando. A escolha para este tipo de acompanhamento para suas canções denota uma escolha consciente de mudança na estética sonora, em específico considerando aspectos timbrísticos ao preterir certos instrumentos.

O interessante de sua produção neste momento de sua carreira é a de que além de haver um contraste claro entre o novo material e o que o precedia, havia também um contraste grande entre sua produção com a de contemporâneos. Em 1967 estourava o movimento *hippie* e psicodélico e grupos como os Beatles, os Rolling Stones, Jimi Hendrix Experience, The Who, The Doors, The Byrds, Greatful Dead, Jefferson Airplane entre

outros, foram exponentes deste subgênero do *rock* neste momento e não tardaram em adotar uma estética visual e musical mais extravagante, adotando sonoridades mais pesadas com auxílio de equipamentos próprios para distorção como pedais de guitarra. Muitos destes grupos foram influenciados pela produção de Dylan realizada em seus primeiros discos elétricos lançados em 1965 e 1966 e incorporavam elementos trabalhados por ele como letras surrealistas inspiradas por escritores da geração *beat* americana como William Burroughs e Allen Ginsberg embalados com guitarras elétricas distorcidas e saturadas acompanhado de órgãos elétricos estrondosos, porém sua produção agora procurava ativamente se distanciar disto, “era como se Dylan estivesse deliberadamente provocando o tipo de rejeição e protesto que enfrentou quando adotou instrumentos elétricos” (Williamson, 2011, p. 74).

Algo que evidencia esta nova mudança musical de Dylan, mas ainda denota sua influência entre artistas contemporâneos é a gravação de *All Along the Watchtower* que o Jimi Hendrix Experience lança em 1968 em seu disco *Electric Ladyland*. Esta regravação que viria a ser uma das mais celebradas na curta carreira de Hendrix é interessante pela direção em que leva alguns aspectos da música. É mantida a mesma progressão harmônica e linha melódica da voz, porém o tratamento estético da canção está muito mais próximo da sonoridade do *rock* psicodélico daquele momento do que da gravação de Dylan. Solos de guitarras distorcida e baterias ruidosas permeiam a gravação trazendo um elemento que acentua a inquietação da música e trazem uma intensidade que não estava presente na gravação original. O interessante é perceber como obra de Dylan, mesmo quando ele busca ativamente se distanciar do subgênero de *folk rock* que ele accidentalmente criou, continua presente na produção de outros artistas, apesar de que “assim como os fãs inveterados de *folk* se sentiram traídos em Newport, [...] agora era a vez dos *hippies* e cabeludos da contracultura sentirem que seu profeta e messias tinha desertado” (Williamson, 2011, p. 74).

De uma forma quase que premonitória, Dylan em sua guinada musical contrária aos arranjos complexos e solos com demonstração de virtuosismo que estavam se tornando comuns nas canções de grupos da época, como por exemplo o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* e o *Electric Ladyland* do Jimi Hendrix Experience, previu um retorno às origens que também foi adotado por contemporâneos como os Beatles no *White Album* e *Crosby, Stills and Nash* em seu álbum homônimo de estreia, onde estes artistas procuram se despir de sons mais pesados e longos solos de guitarra distorcida e

abraçaram mais instrumentos acústicos e sonoridades mais próximas das influências de *country* e *folk*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo por base as quatro canções analisadas ao longo deste trabalhado que tiveram foco em suas características harmônicas e timbrísticas dentro do contexto da produção musical de Dylan e do contexto histórico social em que estava inserido, fica claro o quanto ele foi influente na produção de artistas e na validação que suas desbravadoras gravações que mesclavam diferentes gêneros musicais deram para os artistas se sentirem seguros para seguir em suas respectivas jornadas musicais. Desde os Beatles que reconheceram sua influência em canções como *Hard Day's Night* e *You've Got to Hide Your Love Away* (Williamson, 2011) e que influenciaram grupos como os Byrds que vinham de uma tradição *folk*, porém inspirados pelos Beatles fizeram uma mudança para instrumentos elétricos. Este diálogo musical presente na produção musical destes grupos se dá de maneira bem clara quando se estabelece relações comparativas entre eles tendo como objeto de análise as canções de Dylan comparadas com a de seus contemporâneos já mencionados. De acordo com Tagg a seleção do objeto de análise na música popular “e método são determinados pela ‘mentalidade’ do analista – sua visão de mundo, ideologia, conjunto de valores” (Tagg, 2003, p. 17) o que é sempre importante de se ter claro dado que as relações estabelecidas pelo analista passam a princípio por suas referências e julgamento. Considerando as relações que foram estabelecidas ao longo das análises realizadas, é possível denotar as relações estabelecidas entre Dylan e outros artistas dado o fato destes terem gravado canções suas, e por comporem naquele momento histórico-social um papel relevante no desenvolvimento do *rock* tanto como fenômeno social associado à juventude, como também gênero musical comercial.

O crítico musical Robert Hilburn disse em um momento que “Bob Dylan e os Beatles transformaram a energia primitiva do *rock* dos anos 1950 com foco no público adolescente em uma forma de arte que pôde expressar temas adultos e emoções”<sup>8</sup> (Hilburn apud Wald, 2009, p. 236). O *rock* lentamente começou a passar por um processo semelhante ao que *jazz* havia passado, com o foco de artistas em explorações artísticas que não tivessem a obrigação de ser divertida ou dançante, a mudança de foco do mercado dos compactos simples para os LPs de maiores duração também auxiliaram este processo. Wald elabora sobre este momento ao dizer que:

---

<sup>8</sup> Tradução do autor. No original: “Bob Dylan and the Beatles had turned the primitive energy of teen-oriented 50s rock into an art form that could express adult themes and emoticons.”

No final dos de 1960, houve uma clara mudança em orientação, e algumas pessoas estavam começando a fazer distinções semânticas entre *rock n’roll* (o que precedeu, com foco no público adolescente) e *rock* (e sua miríade de vertentes pós-Beatles). Mas mesmo os mais intelectuais fãs de *rock* possuíam clara compreensão de que a música que agora amavam era uma evolução de um estilo desbravado por Chuck Berry, Little Richard, [...] ao invés de um estilo adulto pelo qual abandonaram os heróis da adolescência<sup>9</sup> (Wald, 2009, p. 237).

Artistas que fizeram parte da primeira geração do *rock and roll* como Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry e outros, foram imensamente influentes no desenvolvimento musical de Dylan como suas influências *folk* como Woody Gutrie e Pete Seeger. Apesar destas influências *rockeiras* não estarem tão aparentes em seus primeiros discos, é indiscutível que elas fazem parte da tradição musical de Dylan. Com o surgimento de grupos de *rock* na década de 1960 que escreviam seu material autoral e que buscavam uma maior autonomia artística em seu som, isso serviu também como um tipo de validação para Dylan se reencontrar com seu lado *rock and roll*. Falando sobre os Beatles, Dylan disse que: “Eu não comentei com ninguém que eu realmente curti eles. Todos achavam que era um som para adolescentes, que não era música séria. [...], mas eu sabia que eles estavam apontando para o futuro.”<sup>10</sup> ( Scaduto, 1971, p. 44). Porém ao mesmo que reconhecia a influência e relevância do trabalho musical de grupos como os Byrds e os Beatles, ele também fazia críticas às suas letras, que a seu ver eram muito superficiais e não exploravam temas mais profundos (Dylan, 2016).

Da mesma forma que os Beatles ajudaram a mudar o foco da música pop para uma música que deve ser ouvida ao invés de dançada, e fazendo isto transformaram o *rock* de uma forma de entretenimento de massa em uma forma de expressão pessoal (Wald, 2009, p. 220). Dylan também cumpriu um papel crucial no desenvolvimento e amadurecimento do gênero, pois apesar de sua produção estar imbuída de claras influências de artistas que o precederam, ela também possuía as sementes que serviriam de influência para inúmeros artistas.

---

<sup>9</sup> Tradução do autor. No original: “By the later 1960s, there had clearly been a major change in orientation, and some people were beginning to make a semantic distinction between rock ‘n’ roll (the earlier, teen-oriented music) and rock (its myriadpost-Beatles off shoots). But even the most intellectualrock fans held fast to the notion that the music they now loved was an evolution ofthe style pioneered by Chuck Berry, Little Richard, and the Coasters rather than anadult style for which they had forsaken the heroes of their adolescence.” (tradução do autor)

<sup>10</sup> Tradução do autor. No original: “But I just kept it to myself that I really dug them. Everybody else thought they were for the teenyboppers, that they were gonna pass right away. But it was obvious to me that they had staying power. I knew they were pointing the direction of where music had to go.”

Até o início da década de 1960 “rock ‘n’ roll era identificado como uma música ‘divertida’. [...] Uma música para acompanhar dançando ou outros espaços de socialização. [...] De repente estava tudo certo – esperado até - para o rock ‘n’ roll ser adulto”<sup>11</sup> (Starr, Waterman, 2018, p. 352).

---

<sup>11</sup>Tradução do autor. No original: Rock ‘n’ roll was identified – even, perhaps especially, by those who enjoyed it – as a ‘fun’ music, a music to accompany dancing and other socializing, whose lyrics contente was by definition light, amusing, sometimes clever, and often generic, but virtually never serious. [...] Suddenly, it was all right – expected even – for rock ‘n’ roll to be as adult as its baby boomer audience was now becoming itself,”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOB Dylan Anthology: 61 classic songs. Nova Iorque, Ny: Amsco Publications, 1990.

BOB Dylan Anthology 2: 50 More Songs from the Pen of Bob Dylan. Nova Iorque, Ny: Amsco Publications, 1996.

DYLAN, Bob. **Crônicas**: volume um. São Paulo: Planeta do Brasil, 2016.

SCADUTO, Anthony. **Bob Dylan**: an intimate biography. Nova Iorque: Grosset And Dunlap, 1971.

SEEGER, Charles. **Studies in musicology**: 1935 - 1975. Londres: University Of California, 1977.

STARR, Larry; WATERMAN, Christopher. **American Popular Music**. Nova Iorque, NY: Oxford University Press, 2018.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 23, p. 5-42, dez. 2003.

\_\_\_\_\_. **Music's meanings**: a modern musicology for non-musos. Nova Iorque, NY: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.

\_\_\_\_\_. **Everyday tonality II**: towards a tonal theory of what most people hear. Larchmont, NY: The Mass Media Music Scholar's Press, 2014.

WALD, Elijah. **Dylan goes electric!**: newport, seeger, dylan, and the night that split the sixties. Nova Iorque: Harpercollins, 2015.

\_\_\_\_\_. **How the Beatles destroyed rock 'n' roll**: an alternative history of american popular music. Nova Iorque, Ny: Oxford University Press, 2009.

WILLIAMSON, Nigel. **O guia do Bob Dylan**. São Paulo: Aleph, 2011.